



**BIBLIOTECA CENTRALA**  
A  
**UNIVERSITAȚII**  
DIN  
**BUCUREȘTI**

No. Curent 51533 Format.....

No. Inventar..... Anul.....

Secția..... Raftul.....

E. CARTIER

---

# L'ART CHRÉTIEN

LETTRES D'UN SOLITAIRE

Instaurare omnia in Christo,

Eph., I, 10.

---

TOME PREMIER

---



PARIS

POUSSELGUE FRÈRES

RUE CASSETTE, 15

D. DUMOULIN ET C<sup>IE</sup>

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5.

1881

Tous droits réservés.

L'ART CHRÉTIEN

---

TYPOGRAPHIE PILLET ET DUMOULIN

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5, A PARIS

---

+ Inv. N. 26.041

E. CARTIER

# L'ART CHRÉTIEN

LETTRES D'UN SOLITAIRE

Instaurare omnia in Christo.

Ерн., 1, 10.

TOME PREMIER



PARIS

POUSSELGUE FRÈRES

RUE CASSETTE, 15

D. DUMOULIN ET C<sup>IE</sup>

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5.

1881

Tous droits réservés.

51935



COM 118  
Biblioteca Universitară  
"Carol I" București  
Cota 51533

B.C.U. "Carol I" - Bucuresti  
  
C51935

516435

## A MADAME L'ABBESSE

DE SAINTE-CÉCILE DE SOLESMES

*Madame,*

*Lorsqu'on vous offre des fleurs, le jour de votre fête, vous les rendez à Dieu en les déposant sur l'autel de Celui qui les a fait naître. Qu'il en soit ainsi pour ces Lettres qui vous sont adressées; présentez-les à Notre-Seigneur, et demandez-lui qu'il leur prête sa lumière et l'onction de sa grâce, afin qu'elles augmentent dans quelques âmes l'amour du Vrai, du Beau et du Bien.*

*Veillez aussi, Madame, prier pour le pauvre solitaire, votre très humble et très dévoué serviteur.*

E. CARTIER.

22 novembre 1880.

Fête de Sainte-Cécile.

# L'ART CHRÉTIEN

---

## I

### AVANT-PROPOS DU SOLITAIRE

1. — Étude de l'art. Événements politiques. La Guerre et la Commune. Paris. — 2. Solesmes. Bonheur de la solitude. Le beau naturel et surnaturel.

Madame,

1. — Vous vous intéressez toujours aux questions d'art, et le cloître ne vous a pas fait oublier ce qui charmait votre enfance. Vous appartenez à une famille d'artistes : les œuvres de vos ancêtres ont orné votre berceau et vous avez joué avec la règle et le crayon ; vous avez vu bâtir des églises et sculpter des autels. La tendresse paternelle formait votre goût et répondait à vos interrogations naïves. Vous aimiez la peinture ; quand vous visitiez les musées, sous la conduite de votre maître bien-aimé, vous l'enchantiez par la justesse de vos appréciations.

L'art mythologique de la Renaissance vous déplaisait déjà et les artistes chrétiens avaient toutes vos préférences; mais la musique vous passionnait surtout, parce qu'elle répondait davantage aux aspirations secrètes de votre âme. Le monde vous offrit en vain ses séductions. L'air empesté de ses fêtes ne flétrissait pas votre blanche couronne, et, pendant ses concerts profanes, vous chantiez dans votre cœur un cantique qui charmait l'Époux des vierges. Aussi vous a-t-il choisie pour le suivre partout, et vous avez reçu de lui l'anneau des fiançailles éternelles.

Dans votre amour pour Notre-Seigneur, vous appelez sans cesse toutes les créatures à lui rendre hommage. Vous voudriez voir tous les arts orner son sanctuaire, et vous me pressez de travailler à faire connaître aux artistes le beau véritable. Vous me demandez où en est l'ouvrage sur l'art dont je vous ai parlé autrefois.

Oui, j'avais rêvé sur l'art un ouvrage qui devait en présenter la philosophie et l'histoire. Je voulais en exposer les principes, expliquer les causes de ses grandeurs et de ses décadences chez tous les peuples et dans tous les siècles. J'ai amassé des matériaux pendant bien des années. J'ai tracé le plan de l'édifice et bâti même les premières assises; mais un jour, je me suis aperçu que j'étais incapable d'élever

un pareil monument, et j'ai renoncé à mon audacieuse entreprise.

Les événements, je l'avoue, aidèrent beaucoup à cette détermination. J'écrivais mes premiers chapitres, lorsque éclata sur la France le tonnerre de la Justice divine. Notre fol orgueil nous poussa dans le piège que nous avait tendu la politique allemande. J'entendis le canon des batailles et je vis dans les ambulances les vaincus et les vainqueurs confondus dans la souffrance et la mort. Dieu nous avait livrés à la force savante de nos ennemis et à l'incapacité de ceux qui profitèrent de nos malheurs pour s'emparer du pouvoir, comme les voleurs profitent d'un incendie.

La France, cependant, devait subir une honte plus grande que ses défaites, et j'en fus le témoin. Lorsque la Commune souilla Paris de ses orgies sanglantes, je fus obligé d'aller à Versailles et j'assistai à cette crise suprême de la patrie. Quelle page ajoutée à ce musée national qui raconte nos gloires ! Quel contraste et combien Dieu sait confondre les vaines pensées des hommes ! Ce petit roi de Prusse se proclamant empereur d'Allemagne dans le palais de Louis XIV et dictant des lois à la France, là où tous les princes de l'Europe venaient en recevoir ; les débris de nos armées luttant contre l'anarchie, et les Français se tuant dans la guerre civile, comme

des gladiateurs dans l'arène, sous les yeux de leurs triomphateurs !

Je n'oublierai jamais les heures passées au milieu de ces grands souvenirs de la monarchie française, dans ce parc magnifique, tout radieux alors des splendeurs du printemps. Ces allées peuplées de statues, ces bosquets, ces bassins, ces divinités, ces amours de marbre et de bronze semblaient encore attendre les promenades et les fêtes de la cour; mais tout était désert et je n'entendais que le roulement lointain du canon qui foudroyait Paris. Je voulus voir une dernière fois cette reine des cités. Du haut de la terrasse de Meudon, toute bouleversée par les travaux abandonnés des Prussiens, je contemplais ce panorama que j'avais admiré tant de fois. Au centre de l'immense horizon s'étendait toujours la grande ville, si fière de ses monuments, de ses richesses et de ses plaisirs; mais elle était isolée et silencieuse. Plus de promeneurs, plus de chevaux et de voitures sur ses routes; plus de sifflet de chemins de fer; plus de mouvement et de commerce. La population avait disparu et tout semblait dans l'attente d'un malheur. Devant moi, les batteries de Montretout, couvertes de fumée, comme le cratère d'un volcan, ébranlaient l'espace de leurs détonations. J'entendais siffler les obus et je les voyais arriver et éclater sur les remparts. Les insurgés répondaient à

peine, mais j'apercevais de distance en distance les noires colonnes de l'incendie. Je crus Paris à son dernier jour.

Je me rappelai alors le chapitre de l'*Apocalypse* où le Prophète annonce la destruction de Babylone. Paris, tel que l'a fait l'Empire, tel que nous l'avons vu pendant l'Exposition universelle de 1867, n'était-ce pas cette femme vêtue de pourpre et d'écarlate, toute parée d'or, de pierres précieuses et de perles, et présentant à toutes les nations de la terre la coupe pleine de ses impuretés et de ses abominations? Le soleil éblouissant qui éclairait la scène me semblait cet ange descendant du ciel, dans la grandeur de sa puissance et l'éclat de sa gloire, pour crier de toute sa force :

« Elle est tombée la grande Babylone, elle est tombée! Elle est devenue la demeure des démons, la retraite des esprits immondes et le repaire des oiseaux impurs qu'il faut haïr; car elle a fait boire à tous les peuples le vin empoisonné de sa prostitution.

« Tous les rois de la terre se sont corrompus avec elle, et tous les marchands se sont nourris de l'excès de ses plaisirs. Ses péchés sont montés jusqu'au ciel et Dieu s'est souvenu de ses iniquités.

« Mesurez à son orgueil et à ses joies ses tourments et ses douleurs; car elle disait en elle-même :

Je suis assise comme une reine ; je ne serai jamais veuve et je ne connaîtrai pas le deuil.

« Et voici qu'en un jour fondent sur elle les plaies, la mort, le deuil et la famine. Le feu la consumera ; car il est fort, le Dieu qui sera son juge.

« Et les rois de la terre qui se sont corrompus avec elle et qui ont vécu de ses délices, pleureront et gémiront lorsqu'ils verront la fumée de son incendie<sup>1</sup>. »

Moi, je regrettais ce qu'il y avait de bon et de beau dans Paris, les églises où j'avais prié, les bibliothèques où j'avais étudié, les chefs-d'œuvre des musées que j'avais aimés. Je reconnaissais que la grande ville méritait le sort de Sodome, mais il me semblait qu'elle renfermait encore assez de justes pour obtenir miséricorde. Dieu se laissa, en effet, apaiser par le sang des otages mêlé à celui du Christ. Le pétrole purifia les palais souillés par une politique et des fêtes coupables, et l'incendie respecta les églises comme des asiles ouverts au repentir.

Mais quand je revins à mes études, je ne pus me défendre d'un profond découragement. Paris reprenait, sur ses ruines, son luxe et ses plaisirs, écoutant toujours la voix de ceux qui avaient causé ses malheurs. Le peuple repoussait le règne de Dieu, et ses chefs refusaient de l'admettre dans les

1. Apoc., XVIII, 2, 8.

conseils. La presse continuait ses blasphèmes; les arts et l'industrie travaillaient comme par le passé, à satisfaire tous les caprices de l'orgueil et des passions. Que faire contre ces égarements et cet abrutissement des sens? Quelle doctrine formuler au milieu de ces théories triomphantes? D'ailleurs, plus j'étudiais, plus je voyais que j'ignorais de choses. Pour réaliser l'ouvrage que j'avais projeté, j'aurais voulu demander à la théologie ses grandes lumières. J'aurais voulu connaître les religions et les littératures de tous les peuples, voir leurs monuments sous le ciel qui les éclaire, retourner en Italie, visiter la Grèce et l'Égypte, ou du moins explorer longuement les richesses de nos musées. La vie des plus vieux patriarches n'y suffirait pas, et la mienne approche de son terme. Aussi, j'ai laissé là tous mes rêves, et je suis venu demander à l'hospitalité bénédictine la paix de mes derniers jours et l'espérance d'une bonne mort.

2. — Vous savez combien je me plais à Solesmes, à l'ombre de ce simple cloître, sur ces belles terrasses qui dominant la fraîche vallée de la Sarthe. Je ne regrette ni les bords de la Loire, ni les grandes villes que j'ai habitées. Ce que j'ai si longtemps cherché dans les œuvres de l'homme, je le trouve avec surabondance dans les œuvres de Dieu. Oui, l'art

## I. AVANT-PROPOS

de Dieu, l'art type, l'art modèle, m'offre ici toutes ses magnificences. Le beau naturel et le beau surnaturel réjouissent sans cesse mon esprit et mon cœur. J'aime le soleil, ce grand artiste, ce musicien, ce peintre par excellence. Quels concerts il me donne, soir et matin, dans les nuages, derrière les arbres de l'horizon ! Quels beaux Claude Lorrain il me présente à toutes les heures du jour ! Quels charmants tableaux il m'offre, quand je me promène sur les hauteurs, ou dans ces chemins creux, tout tapissés de mousse, de fleurs et de belles branches d'églantiers ; tableaux vivants et variés qui ont leurs mois et leurs saisons, et que les oiseaux animent de toutes les joies de leur existence. Et tout ce beau naturel n'est que l'encadrement du beau véritable, du beau surnaturel où Dieu lui-même se manifeste, où le Christ se plaît à peindre son image dans la sainteté de la vie religieuse.

L'abbaye de Saint-Pierre de Solesmes est une de ces maisons de Dieu solidement bâties sur le roc inébranlable de la vraie doctrine ; elle est, comme Jérusalem, une vision de la paix, et les pierres vivantes que l'architecte y emploie sont polies comme des diamants pour la place qui leur est destinée. C'est bien là que l'on adore Dieu dans son saint temple. Le feu du ciel y descend consumer le sacrifice des cœurs ; les psaumes de David y résonnent

sans cesse, et les prières s'y élèvent comme des nuages d'encens. C'est là que la liturgie déploie toutes ses pompes. La liturgie est l'art chrétien par excellence; car rien n'est plus vrai, rien n'est plus beau et meilleur que cette fête perpétuelle, ce drame triomphant où l'Église de la terre s'unit à l'Église du ciel pour célébrer la gloire du Christ, de la Vierge et des Saints. Qui peut le faire plus dignement que ces religieux exercés par la règle à toutes les vertus? La beauté de leurs âmes apparaît sur leurs visages, et la mélodie du chant grégorien exprime bien l'union de leurs cœurs. Qu'il est bon, qu'il est doux à ces frères d'habiter ensemble!

C'est là que j'ai dressé ma tente, et, dans ce beau qui m'environne, il me semble entrevoir l'aurore de ce beau absolu que j'attends. J'aspire à la vie véritable; quelques années, quelques jours peut-être m'en séparent. Derrière une colline, un rocher, un accident, m'apparaîtra tout à coup l'éternité, et alors je verrai l'invisible que me cachent maintenant les choses visibles, comme le voile qui couvre le visage d'une personne aimée.

Je n'oublie pas cependant mon passé, et quelquefois, des hauteurs de ma vie nouvelle, je regarde, dans le lointain de mes souvenirs, les œuvres d'art que j'admirais autrefois. Tout se simplifie, tout s'harmonise. Je ne me passionne plus pour une

forme, pour une époque; mais je distingue mieux, sur ce qui me charmait, ce rayon de beauté qu'y dépose le soleil de la Vérité. Je ne renie pas l'art antique, parce que j'y vois briller les dernières lueurs de la religion primitive. Mais l'art chrétien a toutes mes préférences, parce qu'il possède seul ce qui peut ravir à la fois mon intelligence et mon cœur. Le Christ est son inspiration, sa lumière, et s'il vivait dans l'âme des artistes, leurs œuvres refléteraient encore la beauté de Dieu même.

Hélas! Madame, cet art divin a disparu de notre société. Quand renaîtra-t-il parmi nous? Quand reflleurira-t-il sur le sol sacré de la doctrine et de la tradition? L'Église en conserve l'impérissable semence dans la liturgie, et vous la cultivez dans le jardin fermé de l'Époux. Ah! glorifiez Dieu par vos chants; mais élevez aussi vers lui vos prières pour obtenir à la France des artistes chrétiens.

---

## II

### ENSEIGNEMENT DE L'ART

1. La science de l'art. Erreurs et préjugés. — 2. L'enseignement de l'Église. — 3. Enseignement de l'art à notre époque. Formation d'ateliers chrétiens.

Madame,

1. — Vous avez la bonté de regretter ma détermination et de la combattre. Vous pensez que la solitude offre de précieux avantages et que j'y trouverais les conditions les plus favorables à la réalisation de mon projet. La paix qui m'entoure est préférable à l'agitation du monde; mes appréciations seraient plus calmes et mes jugements plus libres qu'au milieu des discussions passionnées de la presse. J'aurais à ma disposition les trésors d'une bibliothèque choisie et les conseils d'une science vraiment chrétienne. La liturgie, toujours vivante sous mes yeux, serait ma lumière et mon inspiration.

Je ne nie pas ces avantages; mais je crois que la

solitude a aussi ses inconvénients. Écrire sur l'art à notre époque, c'est combattre, et il faut suivre l'ennemi dans tous ses mouvements. L'erreur est un Protée qui change continuellement de doctrine et de langage. Ne pas connaître l'œuvre et l'article du jour, c'est s'exposer à arriver trop tard. Ce qui s'est dit la veille est souvent oublié le lendemain. Et je suis si heureux de vivre loin des revues et des expositions !

Je me retranche toujours, d'ailleurs, dans mon insuffisance. L'ouvrage qu'il faudrait écrire demande des connaissances qui me manquent et que je ne suis plus en âge d'acquérir. Lorsqu'on veut défendre la vérité, il faut se tenir au niveau de la science, et il m'est difficile de profiter des découvertes si rapides de l'archéologie. Je sens plus que jamais de quel secours me serait la théologie pour formuler les vrais principes de l'art chrétien. Le beau, comme le vrai, a sa source en Dieu, qu'il apprend à connaître et à glorifier. La théologie est la reine des arts et des sciences ; c'est elle qui en démontre l'origine et le but. Puis-je maintenant me livrer à des études qui réclament de longues années ? Si je voulais m'élever à ces sphères supérieures, il me semble que je serais ébloui de leurs clartés, qui me feraient oublier les images de la terre et les œuvres des hommes.

Notre temps, d'ailleurs, est-il capable d'écouter les enseignements de la théologie sur l'art chrétien ? Nous sommes tellement aveuglés par les fausses doctrines, qu'il faut nous ménager la vérité comme on mesure la nourriture aux malades. Que de préjugés à combattre, même parmi les catholiques les plus sincères ! Faute de connaissances spéciales, ils ne savent pas distinguer dans les œuvres d'art le beau naturel et le beau surnaturel. Ils acceptent, sans pouvoir les contrôler, les jugements tout faits sur les grands peintres de la Renaissance, ne se doutant pas qu'ils adhèrent ainsi à des principes qui sont ceux du protestantisme et de la Révolution, et qui conduisent nécessairement au sensualisme et à la décadence. Il faudrait écrire bien des volumes pour leur montrer la vérité, pour leur faire comprendre l'histoire. J'aurais voulu y travailler dans la mesure de mes forces. Je crois qu'il est trop tard, mais je serai toujours heureux, Madame, de m'entretenir avec vous sur ce sujet qui vous intéresse et de répondre aux questions que vous voudrez bien m'adresser.

Vous me demandez, Madame, quels conseils vous pouvez donner à un jeune artiste de votre famille, qui désire glorifier Dieu par ses œuvres. Il a le bonheur de connaître et de pratiquer la reli-

gion, mais il voudrait étudier les livres les plus capables de l'éclairer dans sa voie, et de le rattacher aux vraies traditions de l'art chrétien.

Ce que je viens de vous dire, Madame, doit vous faire comprendre la difficulté de ma réponse. Il existe sur l'art chrétien des livres remarquables, mais je ne saurais en indiquer qui puissent complètement servir de guides. Les choses excellentes qu'ils contiennent sont souvent mélangées d'erreurs, contre lesquelles on a peine à se défendre, tant est grande l'estime qu'inspire l'auteur; mais la science religieuse, la sainteté même, ne suffisent pas pour bien juger une œuvre d'art et en décider l'orthodoxie au point de vue chrétien. L'art est une langue qu'il faut apprendre pour bien en comprendre les textes; et faute de savoir les lire, on tombe dans de véritables hérésies, en admirant les choses les plus contraires aux vrais principes.

Les artistes eux-mêmes ne savent pas éviter ces contradictions et mettre d'accord leur talent et leur croyance. Ils subissent, comme les autres hommes, l'influence du milieu social où ils se trouvent. L'enseignement qu'ils reçoivent fausse leur goût et les rend incapables d'exprimer leurs pensées religieuses. Ils sont chrétiens dans leurs cœurs et païens dans leurs œuvres. Je pourrais citer des

exemples contemporains; mais il me suffira de nommer Michel-Ange. De tous les artistes de la Renaissance, ce fut le plus chrétien et le plus chaste. Cet admirateur de Dante et de Savonarole appréciait l'art du moyen âge. Il avait des tendresses pour *Santa Maria Novella* et des louanges pour les peintures de Fra Angelico. Mais son talent s'était formé dans les jardins des Médicis. Il avait reçu l'enseignement des idolâtres de l'antique; et quoiqu'il n'ait pas prostitué son génie dans les débauches mythologiques de l'école florentine, il traita les sujets chrétiens d'une manière qui eût révolté les païens même, sans tenir compte des convenances religieuses et des plus simples règles de la décence.

Dieu a voulu que nous recevions tout de nos semblables, et il les a pris pour intermédiaires de ses dons les plus parfaits. Sa vérité et sa grâce nous sont transmises par les hommes, afin que nous leur soyons plus unis dans son amour. Il est une loi de sa providence qui m'a toujours singulièrement touché, c'est la longue faiblesse de notre enfance. Les animaux ont pour leurs petits des soins admirables, mais dès qu'ils ont assuré leur existence ils ne les connaissent plus. Les oiseaux n'apprennent pas à voler, à chanter, à faire leurs nids, tandis que nos mères, après nous avoir pro-

digué le lait de leur sein et la fatigue de leurs veilles, consacrent encore bien des années de dévouement à former notre corps et notre intelligence, à nous apprendre nos premiers mots et nos premiers pas. Elles sont le doux lien qui nous attache au passé, et c'est par elles que nous devenons capables d'en recevoir l'enseignement. L'homme n'est rien sans cet enseignement, sans cette richesse sociale qu'il peut augmenter, mais dont il ne saurait se passer.

2. — L'artiste aussi a besoin d'un enseignement. L'art ne s'invente pas, et en le réduisant même à la simple imitation des objets visibles, il faut encore un maître pour voir et interpréter la nature. Le modèle ne change pas, et cependant, selon les écoles, les copies sont différentes. Mais l'enseignement est bien plus nécessaire lorsqu'il s'agit de l'art véritable, de l'art religieux ; car ce ne sont pas seulement des procédés, des moyens d'imitation à employer, ce sont des dogmes, des symboles à manifester, et l'œuvre de l'artiste doit être l'expression des croyances de tous. La religion en fixe les types, l'idéal ; et chez tous les peuples nous voyons le grand art sortir du sanctuaire.

Comment l'artiste chrétien n'aurait-il pas besoin d'un enseignement ? Comment serait-il abandonné à

des rêveries individuelles, lui qui doit exprimer la vérité révélée et cette doctrine catholique que les siècles et les peuples ne voient jamais changer? L'Église a enseigné l'art avec une incroyable tendresse; elle l'a recueilli, purifié, instruit, sanctifié dans la paix des catacombes. Elle a dirigé ses essais et formulé ses symboles. Elle lui a donné une vie nouvelle et l'a fait participer à ses prérogatives divines, à l'unité, à l'universalité, à la perpétuité de ses dogmes. Et quand, après les persécutions, vint le jour du triomphe, elle lui a confié les magnificences de son culte et la beauté de ses temples. Le fils reconnaissant fut alors la gloire de sa mère.

L'école de l'art au moyen âge était à l'ombre des cloîtres et des cathédrales. L'atelier chrétien avait une organisation, une activité dont nous avons peine à nous faire maintenant une idée. L'artiste y trouvait les conditions les plus favorables au développement de son intelligence et de son talent. La religion y était vivante, et pour la servir, l'architecture, la sculpture et la peinture unissaient leurs efforts. Il y avait une hiérarchie, une paternité, qui rendaient les leçons douces et profitables. Tous travaillaient avec amour à l'œuvre commune. L'art était alors un moyen de faire son salut, et les artistes se préoccupaient plus de mériter le ciel après leur mort que d'obtenir les louanges d'une lointaine

58615

postérité. A peine trouve-t-on quelques noms d'artistes sur tant d'admirables monuments!

Jamais l'enseignement de l'art ne fut plus parfait qu'au moyen âge. La Renaissance a détruit cet enseignement. Les artistes quittèrent alors l'Église pour se mettre à la solde des princes et satisfaire leurs caprices et leurs passions. Ils choisirent les maîtres qui pouvaient leur apprendre à faire fortune promptement. Plus d'unité, plus de croyances. L'indépendance de l'homme dans les œuvres d'art était déclarée, et la religion ne devait plus y exercer de contrôle.

3. — L'enseignement de l'art à notre époque suit encore les mêmes doctrines. L'école laïque, matérialiste et athée que la Révolution rêve pour achever de perdre la France, existe depuis longtemps dans les ateliers de nos peintres et de nos sculpteurs. Les vrais principes du beau n'y sont pas proclamés. On vient seulement y étudier le nu, l'anatomie, les poses d'une chair vivante et souvent déformée par le vice.

Hélas! quelles tristes révélations j'aurais à faire sur cette vie d'atelier, sur ces leçons données à ce pauvre jeune homme qui s'est cru la vocation de l'art! Que devient son âme pendant ces quelques années d'apprentissage? Où sont les germes de

vertu que le baptême et la tendresse de sa mère avaient déposés dans son cœur? Ses croyances s'effacent; ses mœurs se perdent au milieu des propos obscènes et des débauches grossières. Nulle pensée élevée, nulle doctrine religieuse : il n'est en rapport avec son siècle que pour en contracter la corruption, qu'il augmentera un jour.

L'État, qui se croit un droit souverain sur l'éducation, a bien organisé un enseignement officiel de l'art : il a son école, ses concours, ses médailles, ses récompenses, qui maintiennent les artistes sous sa dépendance et les obligent à suivre sa direction, s'ils veulent avoir part à ses commandes. Mais si cet enseignement public soutient l'art à un certain niveau classique et l'empêche de tomber dans les extravagances d'un réalisme grossier, il faut reconnaître qu'il n'est pas supérieur à l'enseignement privé pour tout ce qui regarde le développement intellectuel et religieux. Les professeurs qui, à tour de rôle, viennent corriger les figures faites d'après le modèle, n'ont aucun rapport avec les élèves et laissent à d'autres le soin de leur apprendre l'esthétique et l'histoire. Ces leçons si importantes sont confiées à des littérateurs qui parlent de ce qu'ils ignorent et donnent souvent pour base à la science du beau le matérialisme le plus brutal.

L'enseignement de l'art pour les artistes et pour

le public est dans ces feuilletons où des écrivains sans compétence jugent les expositions, distribuent le blâme ou la louange, et font des réputations selon les sympathies politiques du journal qui les emploie. L'art semble être un sujet banal sur lequel tout le monde peut écrire, une vile matière, livrée à la plume de tous les débutants. Quelques lieux communs, quelques préjugés séculaires remplacent toute science, tout principe. Les connaissances pratiques les plus élémentaires sont inutiles, dès qu'on possède passablement le vocabulaire des ateliers. Les artistes aiment peu sans doute ces critiques d'art, mais ils en subissent l'influence ; car c'est par les feuilletons que s'obtiennent la faveur du public et les commandes.

L'enseignement de l'art est libre cependant et n'a pas à lutter contre le monopole universitaire. Pourquoi les catholiques ne fonderaient-ils pas une École des beaux-arts, où la jeunesse, protégée dans sa foi et dans ses mœurs, recevrait les vrais principes de l'art chrétien ? Il suffirait de quelques professeurs dévoués qui uniraient leurs efforts pour constituer un enseignement bien supérieur à celui qu'on reçoit dans les ateliers. L'artiste y retrouverait cette paternité d'autrefois, cette éducation simultanée de l'esprit et du cœur, cette union de toutes les branches de l'art qui en assure le progrès et la perfec-

tion. Mais il faudrait pour cela, dans les professeurs, une abnégation, un renoncement dont les plus chrétiens ne sont pas toujours capables. Les nécessités de la vie, les exigences de la famille suffisent d'ailleurs à entraver leur bonne volonté.

Aussi, je ne le cache pas, au risque de passer pour clérical, c'est par l'action providentielle d'un Ordre religieux que j'espère la renaissance de l'art chrétien. L'art chrétien a une mission sublime à remplir, puisqu'il est appelé à manifester le vrai par le beau, et à glorifier Dieu dans l'Église et dans les saints. N'est-il pas permis de lui souhaiter pour le faire les vertus du sacerdoce et de l'apostolat ? Qui serait plus capable de former des artistes que ceux qu'aurait déjà formés la vie religieuse ? Les vœux de chasteté, d'obéissance et de pauvreté ne seraient-ils pas les conditions les plus favorables pour contempler le beau dans sa splendeur et pour le rendre avec amour et fidélité, sans préoccupation de fortune et de gloire ? Les ordres religieux ont donné à l'art ses chefs-d'œuvre les plus purs ; pourquoi ne contribueraient-ils pas encore à sa rénovation, qui ne peut se faire que par le Christ : *instaurare omnia in Christo*<sup>1</sup> !

Il m'a été donné de voir à Gand ce qu'ont fait de simples Frères des écoles chrétiennes. Tous les soirs, les ouvriers de la ville viennent recevoir, à l'école

1. Ephes. 1, 10.

Saint-Luc, des leçons de dessin, de sculpture et d'architecture. Leurs progrès sont si rapides, qu'après avoir suivi ces cours pendant quelques années ils sont recherchés par tous les patrons de la Belgique pour diriger leurs ateliers. Ces résultats si étonnants sont dus à l'excellente méthode inaugurée par un éminent artiste chrétien, le baron Béthune d'Ydewalle. Elle consiste à donner, avant tout, à l'élève l'idée que doit exprimer la forme, et à lui faire suivre dans cette expression la marche progressive de l'art. Au lieu de lui imposer des modèles antiques que son esprit et sa main ne sauraient reproduire et comprendre, le maître lui offre d'abord les types simples et purs qui ont précédé la Renaissance, et il lui explique les pensées qui en ont été l'inspiration. C'est ainsi qu'il rend à l'ouvrier cette intelligence, ce sentiment que nous ont fait perdre la division du travail et le progrès des machines, ce goût artistique dont le moindre débris du moyen âge porte l'empreinte.

Ce qui se fait à Gand pour les arts industriels avait commencé à se faire en Allemagne pour l'art religieux. Des artistes s'étaient réunis à l'ombre d'un cloître bénédictin et y avaient formé une école de plain-chant célèbre et un atelier de peinture qui avait déjà produit des œuvres remarquables. L'abbaye de Saint-Martin de Beuron devait agrandir

l'œuvre du baron Béthune, qui lui offrit son fils comme on le faisait autrefois. Des moines allaient pratiquer et enseigner l'art dans son ensemble et lui rendre ses traditions chrétiennes. L'école d'Overbeck renaissait plus durable et plus puissante ; mais la guerre infernale déclarée à l'Église n'a pas épargné ce sanctuaire. Le vent de la persécution a dispersé les artistes de Beuron dans le Tyrol, en Belgique, et jusqu'en Angleterre. Puissent-ils devenir une semence féconde portée au loin par la Providence ; puissent-ils créer, dans leurs nouveaux monastères, des ateliers où l'art chrétien sera enseigné avec cette sûreté de doctrine, cette piété, ce dévouement, cette persévérance dont les ordres religieux donnent au monde l'exemple.

Je m'aperçois, Madame, que je m'oublie dans mes critiques et mes rêves. Je n'ai pas encore répondu à votre demande, et votre artiste attend toujours des conseils. Je me contenterai de vous dire, aujourd'hui, qu'il doit compléter par des études particulières sur l'art chrétien les lacunes de son enseignement. Il a le bonheur d'avoir conservé la foi, mais la pratique et la méditation des saintes Écritures seraient insuffisantes, s'il ne se rattachait à la tradition par la connaissance du symbolisme et de l'archéologie. Il doit interroger les siècles anciens et profiter des leçons de l'histoire ; mais il ne pourra les com-

prendre, et s'expliquer les progrès et les décadences de l'art, qu'aux clartés d'une esthétique vraiment chrétienne. Ce sont les principes du beau qui lui feront revêtir la vérité de toute sa splendeur, afin de produire le plus de bien possible dans l'âme de ses semblables. Tel doit être son but, son idéal, s'il prend l'art de Dieu pour modèle.

---

### III

#### LE SYMBOLISME

1. Nécessité du symbolisme. — 2. Le symbolisme d'après saint Paul. L'invisible rendu visible par la création et l'incarnation. — 3. Le symbolisme liturgique, naturel et historique. — 4. Science et histoire du symbolisme. Saint Denys l'Aréopagite. La Clef de saint Mélicon. — 5. Le symbolisme formulé par l'Église et l'art chrétien.

Madame,

I. — Ne vous étonnez pas de la place importante que je donne au symbolisme dans l'enseignement de l'art chrétien. Le symbolisme, comme la création, est l'expression visible des choses invisibles; c'est le langage de Dieu et de l'Église que l'art doit employer. Aussi ce n'est pas une lettre, mais un volume qu'il faudrait écrire pour en indiquer la nécessité, la nature, la variété, les richesses et l'histoire; pour en montrer la source dans le Verbe, et les merveilleuses beautés dans l'univers, les saintes Écritures, la liturgie et les monuments de tous les siècles.

Dieu seul se connaît par lui-même, par la génération éternelle de son Fils, sa parfaite image. Il se voit dans sa propre lumière, tandis qu'il éclaire, par des moyens différents, les êtres qu'il veut élever à sa connaissance. Les anges reçoivent directement, dans leur essence, les rayons intelligibles de la vérité, sans mélange corporel et sensible. L'homme, au contraire, dans les conditions présentes de sa nature, ne reçoit la vérité qu'au moyen des symboles et du langage. Dieu certainement peut illuminer son intelligence sans cet intermédiaire. Il peut l'aveugler de ses clartés sur le chemin de Damas, et lui révéler ce que l'œil n'a jamais vu, ce que l'oreille n'a jamais entendu; mais cette lumière n'est qu'une faveur passagère de sa bonté souveraine, et les âmes bien-aimées qui en ont joui, comme sainte Catherine de Sienne, refusent de dire ces secrets divins, parce que, pour les exprimer, les paroles les plus élevées leur semblent une profanation, un mensonge.

L'univers a été créé pour nous manifester les perfections divines, et c'est le Verbe qui nous fait comprendre tous ces signes extérieurs dont il est le principe et le modèle; car « Tout a été fait par le Verbe, et le Verbe est la vraie lumière qui éclaire tout homme venant dans le monde. » Ce qu'il a fait pour Adam, le Verbe le fait pour chacun de nous. Lorsque notre premier père s'éveilla au milieu des

merveilles de la création, il lui fallait un maître pour les comprendre. Ses yeux recevaient les images que leur apportait la lumière, mais son intelligence avait besoin d'une autre lumière intérieure pour lui en donner le sens. Le langage éclaira l'image et unit son intelligence au Verbe, dont il est la traduction humaine et le plus parfait symbole.

Nous nous connaissons par le langage comme Dieu se connaît par son Verbe. Le langage est la vie de l'âme, et sans le langage, l'âme serait dans les ténèbres. Mais nous ne posséderions pas le langage sans le symbole matériel, sans le signe sensible qui brille à nos yeux ou retentit à nos oreilles. Ainsi le symbole, pour être compris par notre âme, reçoit une triple lumière. La lumière du soleil éclaire l'image ; la lumière intellectuelle éclaire le langage, et la lumière du Verbe nous en donne le sens surnaturel. L'image, le langage et le Verbe sont les principes de notre vie animale, raisonnable et divine.

L'image et le langage établissent, il me semble, la différence qui existe entre l'homme et l'animal. L'animal a, comme l'homme, une mémoire, une intelligence, une volonté ; mais il n'a que l'image pour les exercer ; c'est par son moyen qu'il obéit aux lois de la nature. Il reçoit en naissant des images instinctives, comme nous recevons des idées innées ; et ces images l'éclairent selon ses besoins. Elles lui in-

diquent la nourriture qu'il faut prendre, les dangers qu'il faut fuir, et les tendresses qu'il doit avoir pour ses enfants; mais il subit ces impressions sans les comprendre, sans les raisonner; il n'a pas la responsabilité et la perfectibilité de ses actes, parce qu'il n'a pas le langage.

Sans le langage aussi, l'homme ne serait pas libre, malgré la perfection de ses organes, parce que c'est le langage qui fait de l'image un symbole. Le langage symbolise, généralise l'image et fait germer les formes idéales que la lumière divine a déposées en nous. Les idées sont en puissance dans ce fond mystérieux de notre intelligence et de notre volonté; mais pour les mettre en acte, pour nous les faire connaître, il faut l'intervention des sens. Les sens ne donnent pas l'idée, mais ils aident à son développement, comme la terre fait sortir la plante de sa graine avec le secours de la rosée et du soleil. Pour l'idée, l'image est la rosée et le langage est le soleil.

2. — La raison et la définition du symbolisme est dans ce texte de saint Paul : *Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi, per ea quæ facta sunt, intellecta conspiciuntur, sempiterna quoque ejus virtus et divinitas*. Les perfections invisibles de Dieu, depuis la création du monde, sont intelligibles par les

choses qui ont été faites ; elles sont visibles ainsi que son éternelle puissance et sa divinité <sup>1</sup>.

L'invisible est le réel véritable, le reste n'est qu'une figure qui passe ; mais cette figure est un symbole. Dieu s'est exprimé, s'est manifesté par des formes sensibles. Toutes les créatures sont des mots de son Verbe ; et la science qui les étudie ne les comprend pas, tant qu'elle n'y voit pas la pensée du créateur. Elle peut distinguer la forme des lettres de cette écriture, en épeler les syllabes, en prononcer les sons, mais elle en ignore la signification, si elle n'en connaît pas le sens divin. Ainsi l'effet devient le symbole de la cause ; le créé montre l'incrédé ; le fini, l'infini ; le temps, l'éternité. Dans la limite des êtres, l'intelligence aperçoit l'Être sans limites, l'Être premier, l'Être nécessaire, dont rien ne peut borner la vie, la sagesse, la puissance.

Le Verbe, sa parfaite image, nous a parlé par le double symbolisme de la Création et de l'Incarnation. Il a imprimé dans tous les êtres quelque chose de la ressemblance divine. Chaque créature est un symbole de l'Unité et de la Trinité suprême ; elle est, elle a une forme, elle a une fin. Elle représente selon sa nature le vrai, le beau et le bien absolus. L'espace qui contient la création est une image de l'Être infini, car il offre, dans une même étendue, trois grandeurs

1. Rom. 1, 20.

égales, distinctes et inséparables : hauteur, largeur et profondeur, qui ne peuvent exister l'une sans l'autre.

Tous les jours de la création virent naître de nouveaux symboles. Le Verbe fit d'abord la lumière, sa plus fidèle image. Il s'est appelé lui-même la Lumière : *Ego sum lux mundi*. Car c'est lui qui répand dans le monde la chaleur et la vie; et ceux qui ne sont pas avec lui, sont dans les ténèbres. Le firmament du second jour sépare les eaux inférieures des eaux supérieures, comme le Verbe, qui est le ciel de la grâce, sépare la vie naturelle de la surnaturelle. La terre et la mer deviennent fécondes pour lui préparer des symboles. De la terre sortira l'eau qui désaltère le monde, la fontaine qui jaillit jusqu'à la vie éternelle. Le blé donnera le Pain des anges, et la vigne le Vin qui fait germer les vierges. Le soleil sera le symbole du Verbe, comme il est le symbole de la lumière. Le Christ sera aussi le centre du monde, l'astre vivifiant qui répand sur tous les êtres son éclat et sa chaleur; et l'Église le remplacera comme la lune, lorsqu'il aura quitté notre horizon. Les eaux se glorifieront du divin poisson qui les sanctifiera; les airs se réjouiront du vol de l'aigle et de la colombe. Le doux agneau, enfin, lui prêtera son image dans le sacrifice du juste Abel, dans l'immolation pascalle et jusque sur le trône de

la Jérusalem céleste ; mais son symbole préféré sera l'homme, parce que Dieu a répandu sur sa face un souffle de vie, et que l'homme est une âme vivante.

Nous ne connaissons la vie de Dieu que par la nôtre, et nous attribuons à l'Acte pur toutes les formes de nos actes. Dieu lui-même se sert de notre langage, et les saintes Écritures sont pleines de symboles empruntés à l'homme. Dieu a des yeux pour nous voir, des oreilles pour nous entendre, une bouche pour nous parler, un bras pour nous défendre, un cœur pour nous aimer. Il a placé sa tente dans le soleil, et la terre est l'escabeau de ses pieds. Les cieus se réjouissent, et la terre tressaille devant sa face. Sa voix retentit sur les eaux et dans la tempête. Ses lèvres distillent le miel et sourient comme les fleurs. Un seul de ses regards ravit ceux qui l'aiment.

Par l'Incarnation, tous ces symboles sont devenus des réalités. Dieu a pris un corps semblable au nôtre. Le Verbe s'est fait chair ; et, comme le dit saint Jean : « L'homme a pu voir de ses yeux et toucher de ses mains cette Parole de vie qui était au commencement <sup>1</sup>. »

Le Verbe incarné est le symbole parfait de Dieu, puisque le Christ a pu dire : « Celui qui me voit, voit

1. Saint Jean, *Épît.*, 1, 1.

mon Père; mon Père et moi ne faisons qu'un<sup>1</sup>. »

Le Verbe incarné est la raison et la fin de la création. Il en est le centre, la perfection, et de même qu'il est le sens de toutes les créatures, il est l'explication de tous les événements de l'histoire.

Sa vie divine le fait préexister dès l'origine du monde. Il se choisit des symboles dans l'humanité, comme il s'en est donné dans la nature. Ce symbolisme historique commence au premier homme, qui a été fait surtout à sa ressemblance; car il est le principe de vie de toutes les générations. Et cette ressemblance se continue dans toutes les grandes figures de l'Ancien Testament. Abel, Noé, Abraham, Isaac, Jacob, Moïse, Josué, David, Salomon, représentent Celui que les prophètes annoncent et que les nations attendent. Et lorsqu'il est né, qu'il est mort, qu'il est ressuscité, qu'il a disparu dans la gloire, l'Église, son épouse, lui enfante sans cesse de nouveaux symboles; car le Christ est venu pour nous faire à son image. Les saints sont d'autres Christs, les copies du Verbe, l'éternel et parfait symbole.

Toute la vie de Notre-Seigneur, depuis la crèche de Bethléem jusqu'à la croix du Calvaire, nous montre l'Invisible, la grandeur, la sainteté, la justice, la bonté de Dieu. Les Mages viendront l'adorer dans les langes de son berceau et lui offrir l'encens,

1. Saint Jean, *Évang.*, x, 30.

l'or et la myrrhe, pour reconnaître sa divinité, sa royauté, dans la faiblesse de son humanité. Son nom sera Jésus, *Sauveur*, et il s'appellera lui-même la Lumière, la Voie, la Vérité, la Vie, le pain du ciel, le grain de blé qui doit mourir pour produire au centuple, la vigne qui porte les rameaux et les fruits. Ses actions et ses miracles sont des exemples et des symboles ; il se fait connaître par des paraboles ; il est le bon Samaritain qui guérit nos âmes, le semeur qui sème la vérité, le maître qui fait travailler à sa vigne, le roi qui invite aux noces, le père de l'enfant prodigue, le bon pasteur qui donne sa vie pour ses brebis ; et quand vient le jour d'immoler le véritable agneau pascal, il apparaît au prétoire comme le symbole de l'expiation avec sa couronne d'épines, son roseau, son manteau de pourpre et sa chair sanglante : *Ecce homo*. C'est le symbole de l'homme frappé par la justice divine, Isaac immolé par son père. Il ne meurt qu'après avoir vu du haut de la croix qu'il avait accompli toutes les prophéties et réalisé tous les symboles de l'Ancien Testament : *Consummatum est*.

Notre-Seigneur, avant de quitter le monde, avait laissé à l'Église le symbole qui perpétue sa présence et qui cache, sous les apparences eucharistiques, l'Homme-Dieu tout entier. Le sacrifice de la Messe doit renouveler jusqu'à la fin des siècles le sacrifice

du Calvaire. L'Hostie sainte est le principe du symbolisme chrétien, le centre et la source de la liturgie sacrée.

3. — La liturgie est la forme la plus élevée, la plus parfaite du symbolisme, puisqu'elle est la règle du culte que nous devons rendre à Dieu, notre créateur. Dieu en est nécessairement l'inspirateur et le souverain maître. Son Verbe nous a révélé les symboles qui devaient le mieux exprimer notre adoration, notre amour et notre reconnaissance. L'homme ne saurait prier sans le secours divin, et la prière ne saurait être individuelle; elle doit être publique et sociale. La liturgie nous réunit devant Dieu, comme des enfants devant leur père. Elle nous donne le même *credo*, les mêmes symboles, afin que nous nous aimions comme des frères, n'ayant qu'une prière, un cœur et une âme.

La liturgie date du premier jour de la création. Avant l'homme, les anges de la hiérarchie céleste rendaient à Dieu le culte qu'il leur avait prescrit, selon leur rang et leurs fonctions. Les astres du matin le louaient ensemble; le soleil et la lune admiraient déjà sa beauté. Dieu institua dans le Paradis terrestre la liturgie de l'innocence. Adam fut consacré prêtre de la nature entière, et le Verbe mit sur ses lèvres la prière la plus agréable à son auteur. II.

semble qu'il avait des heures liturgiques, des heures où Dieu le visitait et faisait entendre sa voix : *Cum audissent vocem Domini Dei deambulantibus in paradiso, ad auram post meridiem* <sup>1</sup>.

Avec le sacrifice d'un cœur pur, Adam offrait les plus belles fleurs et les fruits les plus délicieux. Son sanctuaire devait être ce centre mystérieux du Paradis terrestre, d'où sortait le fleuve qui se partageait en quatre, comme la vérité dans les Évangiles, et où s'élevait l'arbre de vie et l'arbre de la science du bien et du mal, ces deux grands symboles de l'Incarnation et de la Rédemption; l'Arbre de vie sorti du sein virginal de Marie, pour nous offrir à tous le Pain de l'Eucharistie; l'arbre de la science du bien et du mal, l'arbre de la Croix, de l'obéissance réparée, qui nous montre dans la mort d'un Dieu toute sa sainteté comme toute sa justice.

Après la liturgie de l'innocence vint la liturgie de l'expiation. Sans aucun doute Adam, exilé du Paradis terrestre, reçut les rites de la pénitence. Dieu lui enseigna le grand symbole du Rédempteur promis, l'immolation d'une victime innocente qui satisfait pour le coupable. L'homme n'eût jamais inventé ce sacrifice sanglant qu'on retrouve dans toutes les religions, avec d'autres traces d'une liturgie primitive, comme le jeûne, la cendre, les purifications, le feu

1. *Genèse*, III, 8.

et l'encens. Au sortir de l'arche, l'autel d'Abel reparaît couronné de l'arc-en-ciel; Abraham le multiplie et Melchisédech, le prêtre du Seigneur, y offre le pain et le vin symboliques. Jacob verse l'huile sur la pierre qu'il consacre. Moïse, enfin, écrit sous la dictée de Dieu même cette liturgie figurative où le culte est réglé dans les moindres détails. Notre-Seigneur lui-même voudra bien se soumettre à ces obligations légales; car il n'est pas venu détruire la loi, mais l'accomplir, en inaugurant la grande, la véritable liturgie dont il est le prêtre éternel, puisque c'est par lui seul que la terre et les cieux louent efficacement et dignement la Majesté divine. Son offrande depuis la crèche jusqu'au Calvaire sauve le monde; elle continue dans les splendeurs de Jérusalem, où l'Agneau, dans la gloire de son sacrifice, *stantem tanquam occisum*<sup>1</sup>, reçoit les hommages des vingt-quatre vieillards qui portent des harpes et des coupes d'or, pleines des parfums et de la prière des saints.

Le symbolisme liturgique de l'Église résume le symbolisme naturel et historique dont s'est revêtu Notre-Seigneur dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Si le symbolisme est la langue que se parlent Dieu et l'homme, la liturgie en est la littérature. Comment oser comparer la littérature profane à

1. Apoc., v, 6.

cette littérature sacrée que nous offrent le *Missel*, le *Bréviaire*, le *Pontifical* et le *Rituel*? Quel contraste entre ces livres et les poèmes de Virgile et d'Homère, dont les fables ingénieuses, les images brillantes et les vers harmonieux charment l'esprit et séduisent l'oreille, mais sans atteindre l'âme pour l'éclairer et la rendre meilleure; tandis que cette grande épopée du Christ, ces drames sublimes de sa vie, de sa mort, de sa gloire, ces chants magnifiques, ces prières solennelles nous élèvent au-dessus de la terre et nous mettent en rapport avec Dieu même. Le symbolisme de la Bible et de l'Évangile y répand tous ses trésors. Le Verbe en illumine tous les mots, toutes les choses. Il spiritualise la nature entière; il l'attire à lui, la divinise même, en prononçant sur le pain et le vin, qui le représentent, cette parole plus puissante, plus admirable que celle de la création : *Ceci est mon corps, ceci est mon sang*.

Mais j'ai honte, Madame, de vous parler liturgie, à vous qui vivez dans cette sphère lumineuse, dans cette région surnaturelle où vous chantez, chaque jour, la prière publique de l'Église, les yeux fixés au ciel, pour suivre le mouvement régulier des fêtes, autour du centre unique et immuable qui vous attire et vous appelle à la béatitude suprême. Vous avez assisté à ces solennités liturgiques vraiment dignes

de la Jérusalem céleste. Vous avez vu consacrer votre église, le lieu où réside pour vous la Majesté divine, la Bonté infinie. Vous avez été l'objet de ces cérémonies saintes qui unissent les vierges à l'Époux.

Vous rappellerai-je cet épithalame sacré qui enivre les âmes :

« Vierges prudentes, préparez vos lampes; voici l'Époux qui vient; allez au-devant de lui.

« Venez, mes filles, écoutez-moi, je vous apprendrai la crainte du Seigneur.

« Et maintenant, nous vous suivrons de tout notre cœur! Nous vous craignons, et nous chercherons à voir votre visage. Seigneur, ne nous refusez pas, et faites-nous selon la douceur et la multitude de votre miséricorde.

« J'ai méprisé le royaume du monde et toutes les parures du siècle par amour du Seigneur Jésus. C'est lui que j'aime, que j'ai aimé, en qui j'espère : à lui tout mon amour! »

Vous avez reçu le voile, l'anneau, la couronne de lis et de roses; et vous avez chanté : « Il a posé son signe sur mon visage, pour que je n'aie pas d'autre ami que lui.

« Je suis fiancée à Celui que les anges servent, à Celui dont le soleil et la lune admirent la beauté. Mon Seigneur Jésus m'a donné son anneau et m'a

couronnée comme épouse. Il m'a dit : Viens, épouse du Christ, reçois la couronne que le Seigneur te prépare pour l'éternité.

« Le Seigneur m'a revêtue d'un vêtement tissu d'or, et il m'a ornée de colliers magnifiques. Oui, ce que j'ai désiré, je le vois déjà; ce que j'ai espéré, je le possède. Je suis unie dans le ciel à Celui que sur la terre j'ai aimé de toute mon âme.

« J'ai pris le miel et le lait de sa bouche, et son sang a orné mes joues<sup>1</sup>. »

O poésie, symbolisme sublime, perles précieuses, dont le monde n'est pas digne de comprendre la beauté!

4. — Le symbolisme est une forme de la théologie, puisqu'il nous fait connaître Dieu et ses perfections. Il constitue par conséquent une science qui a ses principes, ses développements et son histoire. On peut dire que saint Denys l'Aréopagite en est le grand docteur.

Je sais, Madame, la dévotion que vous avez pour ce Père de l'Église, et combien votre âme se plaît dans les éblouissantes clartés de sa doctrine. Saint Denys est Platon converti et baptisé par saint Paul, et le disciple est vraiment digne du maître. Tous ses écrits tendent à rendre intelligibles les choses invi-

1. *Pont. rom.*, Consécration des vierges.

sibles par les choses visibles, à faire connaître le Dieu inconnu qui donne à tous l'être, le mouvement et la vie, le Dieu qu'il faut chercher comme à tâtons dans la multiplicité des symboles. Il expose la raison, la nature, la nécessité du symbolisme pour l'intelligence de l'homme, et il nous montre le rayon divin, la force lumineuse qui unit tous les degrés de la hiérarchie céleste et ecclésiastique pour purifier, éclairer, perfectionner tous les êtres, et les élever librement vers Dieu qui est la pureté, la lumière et la perfection absolues.

Dans son admirable livre des *Noms divins*, il nous explique comment le regard de la créature ne peut, en cette vie, pénétrer les splendeurs éternelles, et ne contemple la Divinité qu'à travers les noms et les signes empruntés au monde intelligible ou sensible. Ces noms et ces signes s'appliquent à l'essence ou aux attributs de cette Unité en trois Personnes qui est la cause de tout ce qui est, mais qui n'est rien de ce qui est, et qui excède toute parole, tout savoir, tout entendement, toute substance. Aussi c'est par la cessation de toute opération intellectuelle que des âmes privilégiées entrent en union intime avec l'ineffable lumière, et parviennent à cette obscurité divine, à cette science expérimentale, affective et infuse que saint Denys nous explique dans sa *Théologie mystique*.

Comment ne pas regretter la perte de la *Théologie symbolique*, qu'il écrivit pour Timothée, et qu'il analyse dans sa neuvième lettre à Tite. Cette lettre est un petit traité du symbolisme. Il en expose les principes, et donne le sens des figures que la sainte Écriture emploie en parlant de Dieu : « Symboles palpables des choses dérobées à nos yeux, symboles multiples et divisés des choses simples et indivisibles, symboles à formes et à figures diverses des choses qui n'ont ni formes ni figures, tels enfin que, si on en peut contempler la beauté interne et cachée, on trouvera que tout y est mystérieux, divin et rempli d'immenses lumières théologiques. Car il ne faut pas s'imaginer que tous ces signes n'aient été créés que pour eux-mêmes; ils sont, au contraire, destinés à déguiser la science mystérieuse que tous ne peuvent avoir; les choses sacrées échappent aux intelligences profanes. Le voile n'est levé que pour les vrais amis de la sainteté, qui sont bien loin d'interpréter d'une façon puérile les pieux symboles, et qui, par la pureté d'esprit et la puissance de leur faculté contemplative, sont aptes à pénétrer le vrai dans sa simplicité et sa surnaturelle profondeur. »

Saint Denys donne un exemple de ce sens symbolique des Écritures, en expliquant ce qu'elles disent de la Sagesse éternelle, source de toute création. Cette Sagesse s'est bâti une maison dans l'univers

visible; elle a immolé des victimes, versé le vin et préparé sa table, et elle a dit : Venez, mangez mon pain et buvez le vin que je vous ai versé. Cette Sagesse, au-dessus de toute sagesse, présente à ses convives une coupe mystérieuse d'où s'échappe le fleuve de ses bienfaits. Cette coupe, par sa rondeur et son large évasement, est le symbole de la Providence, qui embrasse indistinctement toutes les créatures dans sa sollicitude, et qui n'a ni commencement ni fin; mais, bien qu'elle s'étende à tous, elle demeure en elle-même, garde une identité permanente et se maintient dans une immobilité parfaite, comme la coupe qui conserve invariablement la même forme.

Les aliments solides, offerts par la Sagesse, figurent la perfection spirituelle de l'immuable constance dans le bien, tandis que les breuvages symbolisent le fleuve de la doctrine, qui se répand avec abondance et amour sur toutes choses, et qui élève ceux qu'elle nourrit, au moyen du multiple et du variable, à la simple et immuable connaissance de Dieu. Aussi les enseignements spirituels de Dieu sont comparés à la rosée, à l'eau, au lait, au vin et au miel. L'eau représente leur fécondité; le lait, leur énergie à donner l'accroissement; le vin, leur aptitude à rendre la vigueur; le miel enfin, leur propriété; voilà ce que la divine Sagesse distribue à ses servi-

teurs, le fleuve inépuisable des délices qu'elle leur prépare.

Il faut comprendre de la même manière les festins des élus dans le royaume des cieux, car il est dit : « Le roi passera ; il les fera asseoir et les servira <sup>1</sup>. » Ceci désigne la fraternelle concorde des bienheureux dans la participation aux mêmes grâces, et l'assemblée des justes enrichis de tous les dons parfaits. Quand on dit qu'ils s'asseyeront, on veut figurer la fin de leurs travaux multipliés, leur vie calme et tranquille, leur divin état dans la lumière et la région des vivants, leur félicité sainte, la pure et abondante possession de tous les trésors célestes, qui les plongent dans un océan d'allégresse ; et c'est Jésus qui les réjouit, les fait asseoir et les sert, qui leur donne cet éternel repos et leur distribue les flots de ce bonheur si complet.

Saint Denys l'Aréopagite pourrait être appelé le Docteur angélique, car c'est par lui surtout que nous connaissons la nature, les noms et les fonctions des anges. Dans le quinzième chapitre de sa *Hiérarchie céleste*, après avoir expliqué la forme lumineuse qu'on leur donne, pour exprimer une certaine conformité qu'ils ont avec la Divinité, saint Denys nous apprend pourquoi on les représente aussi sous une forme humaine, la plus noble du monde visible. Si

1. Saint Luc, XII, 37.

on leur prête nos sens, c'est que la vue indique leur profonde intelligence des secrets éternels et leur paisible intuition des lumières divines. L'odorat symbolise la faculté de savourer la bonne odeur des choses surnaturelles, et de fuir tout ce qui n'exhale pas ce sublime parfum ; l'ouïe, le privilège de l'inspiration ; le goût, la jouissance des nourritures spirituelles et des ineffables délices ; le tact, le discernement parfait de ce qui convient et de ce qui peut nuire.

Le saint docteur passe ensuite à l'analyse symbolique de toutes les parties du corps qu'on donne aux anges ; il explique les paupières, les sourcils, les dents, les épaules, les bras, les mains, le cœur, les reins, les pieds, les ailes, les vêtements, la robe sacerdotale, la ceinture, les baguettes, les lances, les haches, les instruments de géométrie et des arts, avec lesquels on les représente ; il leur trouve des symboles dans la nature entière, dont ils gouvernent les éléments et les êtres pour accomplir les ordres divins ; ils en prennent toutes les formes dans la sainte Écriture. L'air, les vents, les nuées, les métaux, les pierres, les couleurs, les animaux, le lion, le bœuf, l'aigle, le cheval, les fleuves, les chars, les roues, expriment leur action puissante et providentielle. Rien n'est oublié par saint Denys, et l'étude du symbo-

lisme est poussée, dès l'origine, jusqu'à ses dernières limites.

5. — Saint Denys l'Aréopagite a posé les principes du symbolisme chrétien. Saint Mélicton de Sardes a complété son œuvre; il en a donné la vraie méthode. Tout le symbolisme est dans le langage qui fixe le signe des choses et en modifie le sens et la valeur. Les saintes Écritures contiennent la vérité révélée, et cette vérité est exprimée par des images, des symboles; c'est donc là qu'il faut chercher, à la lumière du Christ, le symbolisme doctrinal, et c'est ce qu'a fait saint Mélicton, dans sa *Clavis*. Cette Clef nous ouvre le sens des symboles et des textes des saintes Écritures.

Mgr Freppel rend hommage à ce Père de l'Église grecque, digne continuateur de saint Denys l'Aréopagite: « Mélicton de Sardes, dit-il, est, sans contredit, l'une des plus grandes figures qui apparaissent dans l'histoire de l'éloquence chrétienne au n<sup>e</sup> siècle. S'il appartient au cycle des apologistes par sa requête à Marc-Aurèle en faveur des chrétiens, il se rattache à la lignée des Pères apostoliques par le caractère général de sa vie. Il y a chez lui cette plénitude de sève chrétienne qui circule dans les écrits des Ignace et des Polycarpe. On dirait un dernier souffle de cette inspiration

divine qui, après avoir soulevé la poitrine des premiers hérauts de l'Évangile, allait faire place à une action plus générale et moins directe de l'Esprit saint sur l'Église. Le langage de Mélicon conserve un reste de ce style hiératique propre à saint Ignace et à saint Clément, style qui, comme celui de saint Paul, tient de la prophétie et de l'hymne, et qui ne s'est plus retrouvé après eux dans la littérature chrétienne<sup>1</sup>. »

Un des plus grands services que Son Éminence le cardinal Pitra ait rendus à la science est d'avoir retrouvé et publié la *Clef* de saint Mélicon. Grâce à son érudition, ce petit opuscule de treize chapitres est devenu, par ses commentaires et ses appendices, un ouvrage considérable<sup>2</sup> qui est au symbolisme chrétien ce que la Somme de saint Thomas est à la théologie, le livre par excellence, le livre indispensable pour comprendre le langage figuré des saintes Écritures.

Le plan de la *Clef* de saint Mélicon est très simple; il embrasse cependant le symbolisme tout entier. C'est une de ces encyclopédies que l'Église inspire comme un reflet de son unité, de son universalité; elle rappelle le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, ce miroir fidèle de la na-

1. Mgr Freppel, t. III, p. 364.

2. Deux volumes in-4°, t. II et III du *Spicilegium Solesmense*.

ture, de la doctrine et de l'histoire. Toutes les choses créées entrent dans ce cadre et se présentent à l'esprit, pour donner l'intelligence des saintes Écritures, comme tous les êtres qui peuplaient le monde s'offraient aux regards d'Adam pour qu'il en comprît les propriétés et qu'il leur donnât un nom.

Le premier chapitre est consacré à Dieu, *De Deo*. C'est pour exprimer Dieu, la Cause première, l'Être infini, que le symbolisme est le plus nécessaire. Toutes les créatures sont des manifestations de ses perfections; mais pour le mystère impénétrable de sa nature, de sa vie, de ses actes, de ses rapports extérieurs, nous ne pouvons en concevoir quelque idée que par notre propre existence. Dieu a fait l'homme à son image, mais, pour se révéler dans les saintes Écritures, il se fait à l'image de l'homme; il emprunte son langage, ses traits, ses habitudes, ses passions. Saint Mélicon explique cet anthropomorphisme divin, ce que signifie la tête de Dieu, ses cheveux, ses yeux, ses paupières, sa bouche, son bras, sa main, ses pieds; comment il descend, il monte, il passe, il s'arrête; comment il sommeille, il se souvient, il ignore, il se repent; quels sont ses mouvements, ses joies, ses colères, sa puissance, sa sagesse, son trône.

Le second chapitre, *De Filio Dei secundum carnem*, explique l'incarnation de son Fils, le plus beau des enfants des hommes; ce que les prophètes annonçaient, ce que l'Épouse des Cantiques admirait en lui, sa présence, son corps, son visage, son regard, ses lèvres, son cou, ses membres, ses doigts, sa tunique, sa chaussure, ses ornements.

Dans les chapitres suivants, tous les êtres viennent servir et louer leur Dieu créateur et sauveur<sup>1</sup>. Et d'abord les cieux racontent sa gloire, les anges et les astres, le soleil, la lune, les étoiles, l'air et tous les phénomènes qui s'y manifestent, la foudre, la grêle, la neige, la rosée, toutes les formes du temps, le jour, la nuit, les mois, les années, les saisons.

Vient ensuite le monde avec toutes ses parties (iv), la terre, les montagnes, les rochers, le désert, la mer, les fleuves, les fontaines, le feu, la fumée, la cendre. Puis l'homme, roi de ce monde, le microcosme avec les éléments qui le composent (v), son âme, son corps, ses membres, ses os, son cœur, ses mouvements, choses bonnes ou mauvaises selon l'usage de sa liberté.

1. Ch. III. *De supernis creaturis*. — IV. *De mundo et partibus ejus*. — V. *De variis hominum appellationibus*. — VI. *De metallis et aliis rebus quæ ex eis fiunt*. — VII. *De lignis et floribus*. — VIII. *De avibus*. — IX. *De bestiis et cæteris animantibus*.

Il en est de même des métaux et des objets qui en sont fabriqués (vi) : l'or, l'argent, le fer, le plomb, la monnaie, les armes, le bouclier, l'épée, le casque, la cuirasse, le marteau, la charrue, tout ce qui sert à la paix, à la guerre, à la victoire, les pierres solides qui forment les remparts, et les pierres précieuses qui ornent les diadèmes.

Après les choses insensibles, viennent les êtres qui ont la vie (vii) : les arbres, les fleurs et les parfums qu'elles produisent, l'herbe des champs, le lys, la rose, le froment, la vigne et leur culture, les épines et les ronces qu'il faut détruire. Puis les oiseaux (viii), leurs nids, leurs œufs, l'aigle, le passereau, la colombe, la poule et ses petits, l'abeille et son miel ; les animaux (ix) qui servent à l'homme et ceux qui peuvent lui nuire, le cheval, le bœuf, le chien, la brebis, l'agneau, le lait, le beurre, le fromage, le lion, le loup, le tigre, les reptiles, le serpent, le scorpion et les autres symboles du démon.

Enfin l'humanité apparaît dans les rapports de la famille et de la vie sociale<sup>1</sup> ; l'humanité, homme et femme, père et mère, vierge, épouse et veuve, frère et sœur, amis et voisins, à tous les âges de la vie ; l'humanité avec ses joies, ses

1. Ch. x. *De hominibus*. — xi. *De civitate*.

fêtes, ses instruments de musique, ses ornements, ses étoffes et ses vanités. L'humanité bâtit des villes, des tours, des murailles; elle a des maisons, des temples embellis par les arts et meublés par l'industrie; elle a des prêtres et des rois, des princes, des riches et des pauvres, des vertus et des vices, des juges, des sages et des fous, des malades et des médecins, des vivants, des morts et des tombeaux. Et toutes ces choses dans les saintes Écritures sont des symboles qui servent à enseigner la vérité et à confondre l'erreur.

Les deux derniers chapitres de la *Clavis* sont consacrés au symbolisme des nombres et des noms hébreux<sup>1</sup> : les nombres, symboles mystérieux, qu'emploie dans ses œuvres l'Unité suprême; les noms que prononce le Verbe créateur et que traduit le langage des hommes, signes intellectuels et prophétiques des lieux, des nations, des patriarches, des rois, des prophètes, des apôtres dans l'Ancien et le Nouveau Testament.

Tel est le cadre de saint Mélicon, qui embrasse Dieu, la création et l'humanité tout entière. Plus de mille mots y sont expliqués, dans les sens différents que leur donnent les saintes Écritures; car le même symbole peut avoir plusieurs significations, figurer le bien ou le mal, Dieu ou le

1. Ch. XII. *De numeris*. — XIII. *De nominibus*.

démon. Ce trésor offert à la science chrétienne a été augmenté, multiplié par l'illustre cardinal Pitra. Chaque mot de la *Clavis* est accompagné d'un commentaire tiré des anciens auteurs, qui en confirme l'explication ou en propose de nouvelles.

Chaque chapitre est enrichi d'un appendice où sont indiqués tous les ouvrages qui parlent des mêmes symboles, les traités spéciaux des auteurs païens, juifs, orientaux, chrétiens, anciens et contemporains.

La Clef de saint Mélicton, ainsi publiée, est le manuel le plus complet du symbolisme chrétien, le dictionnaire indispensable de ceux qui étudient les textes sacrés. Le cadre permet de grands développements, et l'abondance des matières réclame une table étendue qui en serait le complément et qui donnerait par ordre alphabétique tous les mots des symboles et leurs significations, avec l'indication des chapitres et des paragraphes de la *Clavis*, des commentaires, des appendices et des textes des saintes Écritures.

Les Pères de l'Église ont continué l'étude de saint Mélicton sur le symbolisme; et ils ont tiré de cette mine inépuisable d'admirables enseignements. Sous chaque mot, sous chaque image, ils ont découvert un sens symbolique surnaturel, qui

éclaire l'intelligence et la volonté. Dans sa *Catena aurea*, saint Thomas d'Aquin nous montre ce travail de tous les siècles appliqué aux Évangiles, en réunissant les explications données avant lui, comme des anneaux précieux qui nous attachent à la vérité. Si nous lisons, par exemple, la parabole des vierges folles et des vierges prudentes, saint Grégoire nous apprendra que ces deux sortes de vierges sont nos cinq sens, qu'on emploie au bien ou au mal. Origène nous dira qu'elles prennent leurs lampes, c'est-à-dire leurs organes, pour sortir du monde et aller au-devant du Sauveur. L'huile est la doctrine évangélique, ou, selon saint Hilaire, le trésor d'une bonne conscience. Selon saint Jérôme, les lampes pleines d'huile sont celles qu'on tient élevées vers le ciel, c'est-à-dire les sens qu'on applique à la contemplation, tandis que les lampes vides sont celles qu'on renverse vers la terre, en s'adonnant aux plaisirs sensuels. Les noces, selon saint Hilaire, expriment l'union béatifique; l'huile qu'on veut acheter trop tard est, selon saint Jean Chrysostome, la miséricorde qu'on réclame vainement après la mort. La porte, enfin, qui se ferme pour ne plus s'ouvrir, est, selon saint Augustin, le jugement dernier, qui fixe pour jamais la récompense ou le châtement.

Pendant tout le moyen âge, le symbolisme se développe et devient populaire : symbolisme naturel et historique, symbolisme des nombres, symbolisme des noms, symbolisme des formes et des couleurs, symbolisme des animaux, des oiseaux, des fleurs et des pierres. Non seulement des traités spéciaux, comme le *Rational* de Guillaume Durand, s'écrivent, mais la main des artistes les traduit sur les murs des cathédrales et les marges des manuscrits. Quoi de plus étonnant que ces grandes *Bibles moralisées*, où chaque verset a, pour commentaires, des miniatures charmantes qui exposent le sens historique, tropologique et anagogique, unissant ainsi le passé, le présent et l'avenir, ce qu'il faut croire, ce qu'il faut espérer et ce qu'il faut faire <sup>1</sup> ?

C'est dans l'étude des saints Pères et des monuments du moyen âge, que l'art retrouvera la doctrine qui lui est nécessaire. Le symbolisme est la théologie de l'art. Chaque religion lui donne les symboles dont il doit revêtir ses dogmes; et l'histoire nous montre que ces symboles ont une grande influence sur les développements et la perfection de l'art. Le panthéisme indien peuple ses temples de divinités

1. Au moyen âge, on résumait ainsi le symbolisme des saintes Écritures :

*Littera facta docet ; quid credas, allegoria ;  
Quid speres, anagoge ; quid agas, tropologia.*

voluptueuses et sanguinaires qu'il entoure d'animaux et de fleurs. La Chine et le Japon inventent des idoles difformes et des monstres bizarres, tandis que l'Égypte cache ses doctrines sous des emblèmes multipliés qui ne manquent pas de pureté et de grandeur; mais la Grèce est la mieux inspirée, en empruntant aux formes humaines les symboles de ses croyances.

La religion chrétienne, nous l'avons vu, emploie, pour exprimer la vérité, la nature tout entière; mais il y a une grande différence entre son symbolisme et le symbolisme païen. Les religions anciennes cachaient leurs doctrines sous des symboles, afin de se réserver le privilège de la science et le profit des initiations; le peuple ne connaissait que les images et les superstitions de l'idolâtrie. La religion véritable, au contraire, emploie les symboles pour révéler les dogmes aux petits comme aux sages; il y a entre ces deux symbolismes la distance qui sépare l'égoïsme de la charité. L'Église, par le symbolisme, évangélise surtout les pauvres, et c'est cette mission qu'elle a donnée aux artistes, en leur confiant la construction et l'embellissement de ses temples. L'architecture, la sculpture, la peinture ont ainsi propagé ses enseignements et écrit ces pages que les plus ignorants savaient lire. Les plus habiles travaillent maintenant à déchiffrer les verrières et les bas-

reliefs de nos cathédrales. Le symbolisme est une langue morte dont il faut retrouver la signification et reconstituer le dictionnaire.

L'archéologie doit rendre cette langue aux artistes. Le symbolisme n'est pas à inventer, et les rêveries individuelles ne sauraient le remplacer; il faut le recevoir de la tradition et l'étudier non seulement dans les saintes Écritures, dans la Liturgie et les Pères de l'Église, mais encore dans les monuments, où il est admirablement formulé.

Voilà, Madame, une longue lettre sur le symbolisme; j'ai cependant à peine effleuré le sujet. Si vous voulez le permettre, nous parlerons un peu maintenant de l'archéologie, et nous chercherons comment cette science, toute moderne, doit être utile aux artistes et peut servir à la gloire de Dieu.

---



## IV

### L'ARCHÉOLOGIE

1. L'archéologie, science chrétienne. — 2. Son utilité pour les artistes. Imitation et tradition. Autorité et liberté dans l'art. — 3. Ses développements à notre époque. — 4. La théologie et les archéologues.

Madame,

1. — Si j'avais un beau discours à faire sur l'archéologie, je prendrais pour exorde la Vision d'Ézéchiël, et je comparerais l'archéologue au Prophète conduit par la main de Dieu au milieu de ce champ couvert d'ossements blanchis, et rendant à ces morts la forme, le mouvement et la vie. La comparaison serait juste; la scène même semblerait être agrandie; car c'est la terre entière que l'archéologue parcourt; ce sont les restes de tous les peuples, de tous les siècles, qu'il ressuscite. Et je pourrais ajouter que c'est aussi pour obéir à Dieu qu'il prophétise et qu'il dit à l'esprit de souffler sur ces restes, pour qu'ils revivent : *Et prophetavi sicut præceperat*

*mihî : et ingressus est in ea spiritus, et vixerunt* <sup>1</sup>.

L'archéologie peut être considérée comme une science moderne, tant ses développements et ses progrès sont prodigieux à notre époque. Autrefois il y avait des antiquaires, mais il n'y avait pas d'archéologues ; on recueillait les objets d'art, les débris du passé, sans chercher à leur donner une date certaine, sans en étudier la signification, la valeur historique. Les peuples ne s'inquiétaient pas des peuples qui les avaient précédés, et ne contrôlaient pas par les monuments les traditions confuses de leurs origines. Lorsque les Romains pillèrent la Grèce, les statues, les vases, les tableaux qu'ils en rapportèrent servirent à orner leur triomphe, leurs temples et leurs demeures. Les barbares qui renversèrent l'Empire amoncelèrent des ruines sur lesquelles le moyen âge fit naître un art et des chefs-d'œuvre nouveaux. La Renaissance commença des fouilles sérieuses ; mais sa passion pour l'antiquité païenne était plutôt artistique que scientifique. On déblayait, on mesurait les édifices anciens pour les imiter. Les statues retrouvées et restaurées ornaient les palais des princes ; les médailles, les camées enrichissaient leurs collections ; mais tous ces objets d'art n'étaient pas étudiés et classés d'après les principes d'une science véritable.

1. Ézécl., xxxvii, 10.

La découverte de Pompéi et d'Herculanum inaugura enfin l'archéologie moderne. L'apparition de ces villes ensevelies sous les cendres du Vésuve apprit comment on pouvait ressusciter un peuple par ses monuments et reconstituer ses croyances, ses mœurs, ses usages et jusqu'aux moindres détails de sa vie publique et privée. Ces temples, ces tribunaux, ces théâtres, ces maisons, ces boutiques, ces tombeaux, ces peintures, ces enseignes, cette cité entière que ses habitants viennent de quitter, vous mettent en présence d'une civilisation d'autant plus curieuse qu'elle semble unir Rome et la Grèce. Pour moi, quelques heures passées à Pompéi m'ont fait mieux comprendre la société antique que des années d'étude dans les bibliothèques et les musées.

2. — Les savants exploitèrent cette mine incomparable et en expliquèrent les monuments par l'histoire et les textes anciens. La France, l'Angleterre et l'Allemagne rivalisèrent avec l'Italie. L'archéologie agrandit ses conquêtes; l'Étrurie ouvrit ses tombeaux et la Grèce ses trésors. Winckelmann essaya une histoire de l'art; mais il manquait du sens esthétique, et d'ailleurs ses matériaux étaient incomplets. L'Orient, berceau de la lumière et du genre humain, restait inconnu, et les sphinx de l'Égypte en gardaient encore les mystères.

Chose étonnante, le cataclysme de la Révolution française donna une grande activité à la science archéologique. Dans cette destruction violente du passé, les vaincus trouvèrent des partisans qui les défendirent contre la barbarie. La société s'attachait aux choses anciennes comme aux débris d'un vaisseau naufragé. Les épaves de la civilisation furent recueillies dans les archives et les musées. L'école de David, passionnée pour l'art antique, dirigea les savants dans leurs recherches; les chefs-d'œuvre furent les dépouilles opimes de nos victoires. L'Égypte conquise laissa pénétrer enfin ses secrets. Il y eut entre tous les peuples une émulation prodigieuse. La Grèce fut étudiée, l'Asie Mineure et l'Assyrie furent explorées; Ninive détruite reparut. Les hiéroglyphes et les caractères cunéiformes expliqués, les langues anciennes reconstituées n'arrêtèrent plus la science, et l'archéologie peut maintenant écrire l'histoire complète de l'art. Des ruines de la tour de Babel retrouvée, elle peut suivre la migration de tous les peuples à la trace de leurs monuments.

Pendant que les uns s'avancent vers l'extrême Orient et envahissent successivement la Perse, les Indes, le Cambodge, la Chine et le Japon, les autres, appelés à de plus hautes destinées, se fixent sur tous les rivages de la Méditerranée pour y établir

le centre de la civilisation et de l'histoire. C'est là que s'élèvent ces villes fameuses, Thèbes, Memphis, Jérusalem, Tyr, Carthage, Troie, Athènes, Rome enfin, qui doit conquérir les nations par ses armes pour les éclairer ensuite par sa doctrine. Elles sortent maintenant de leurs ruines pour nous répondre, et leurs édifices, leurs temples, leurs statues, leurs armes, leurs vases, leurs monnaies nous permettent d'étudier leurs origines, leurs rapports, leur influence et leurs grandeurs, plus sûrement que dans le récit des historiens et les fables des poètes.

Je n'ai pas la prétention, Madame, de vous faire visiter tout ce monde archéologique ; mais, sans sortir de la clôture, vous pouvez bien chanter le *Laudate Dominum omnes gentes*, car il y a dans ce développement de la science une confirmation de la miséricorde divine et une manifestation nouvelle de l'éternelle Vérité. Tous les peuples sont appelés en témoignage, et cette démonstration historique sera une glorification de l'Église, une dernière preuve de l'Évangile ; il semble que l'archéologie prépare la procédure du jugement final et en réunit les pièces justificatives. Pour moi, je vous l'avoue, j'admire ces travaux immenses, cette exploration de toute la terre, ces savants qui exposent leur vie dans des contrées lointaines, qui passent des années à fouiller des ruines, à déchiffrer un texte, à expli-

quer un mot ; et cela pour acquérir quelque réputation, pour dire plus que ceux qui les ont précédés, comme ils seront bientôt surpassés par leurs successeurs. Ils obéissent à leur insu au plan de la Providence. Ils croient travailler pour eux et ils travaillent pour Dieu, à qui appartient toute science. Je les comparerais volontiers à ces ouvriers qui construisent un vaisseau ; ils en rassemblent les pièces, en établissent les planchers, en dressent les parois ; ils semblent se bâtir une demeure. Mais quand leur tâche est faite, ils disparaissent, et le vaisseau, à un signal donné, s'ébranle pour suivre la pente préparée, et prendre possession de la mer qu'il doit parcourir au profit de son maître.

L'archéologie est lancée, et, malgré les efforts de l'incrédulité moderne, quels services n'a-t-elle pas déjà rendus à la vérité ! Quels beaux commentaires n'a-t-elle pas faits aux récits de Moïse ! La géologie, cette archéologie de la création, a retrouvé les fondations du globe et ses constructions successives. Les fossiles en ont donné les dates, et ont servi de médailles au déluge. L'étude des monuments, des langues, des inscriptions et des papyrus a démontré la véracité de la Genèse, l'unité des races, la révélation d'une religion primitive, la promesse d'un rédempteur qui est le Christ, l'alpha et l'oméga, le principe et la fin de toutes choses.

Nous pouvons lire maintenant l'acte authentique de sa royauté sur toutes les nations qui lui ont été données en héritage.

L'archéologie est une science nécessairement chrétienne. L'Église en est la reine et la maîtresse, parce qu'elle est ancienne comme le monde et qu'elle possède la vérité qui ne change jamais. A elle d'expliquer ce qui passe, et de proclamer sur les ruines l'accomplissement des prophéties et la perpétuité de ses dogmes. Le temps et les hommes peuvent détruire ses temples; elle saura toujours les reconstruire et enseigner à l'art, pour les orner, le symbolisme de son culte et la tradition de ses saintes images.

L'étude des antiquités chrétiennes a devancé l'étude des antiquités païennes. Elle a été toujours vivante dans l'Église; et non seulement la science monastique a fait connaître les trésors conservés dans les cloîtres, mais la découverte des Catacombes a précédé celle de Pompéi et d'Herculanum. Le monde eut, dans ces galeries souterraines, une vision des premiers temps du christianisme et de ses glorieux combats. Depuis lors, quels progrès et quelle distance entre Bosio et le commandeur de Rossi! Le moyen âge eut aussi son tour, et les préjugés de la Renaissance, qui avaient égaré les meilleurs esprits du xvii<sup>e</sup> siècle, ont laissé briller,

en se dissipant, l'époque la plus féconde du génie de l'homme. .

Quel enseignement l'art chrétien peut-il recevoir de l'archéologie? Elle doit, sous la direction de l'Église, lui rendre son symbolisme, son iconographie, son esthétique, son histoire, et lui montrer dans le passé les causes véritables de ses grandeurs et de ses décadences.

L'archéologie a, parmi les artistes, des partisans et des adversaires exagérés. Leur antagonisme vient de l'idée incomplète qu'ils ont de l'art, et de la confusion qu'ils font entre l'imitation et la tradition.

L'essence de l'art n'est pas l'imitation, pas plus l'imitation d'une époque que l'imitation de la nature. Borner l'art à l'imitation, c'est l'abaisser, en faire un jeu, un passe-temps; c'est se donner une certaine parenté avec les singes. Si l'art était l'imitation, la photographie en serait la perfection. L'artiste ne reproduira jamais la réalité comme le fait la lumière du soleil. Et d'ailleurs, ne vaut-il pas mieux voir l'objet que son image, admirer une fleur et en respirer le parfum que d'en jouir seulement en peinture?

L'art est l'expression d'une idée par une forme sensible empruntée à la nature. L'imitation n'est pas son but, mais son moyen, et c'est l'idée qui en détermine le choix, la convenance, l'appropriation.

Mais les adversaires de l'archéologie se trompent, lorsqu'ils refusent aux artistes le droit de rechercher dans le passé les formes qui ont le mieux exprimé l'idée qu'ils ont à rendre. Ce n'est pas là imiter, c'est consulter et suivre la tradition. Celui qui copie les défauts et les singularités d'une époque exagère le rôle de l'archéologie, mais celui qui la proscriit affaiblit l'art et en arrête les développements. L'art est l'expression d'une idée, mais d'une idée sociale; et cette expression est perfectible et réclame le concours de tous. Vouloir l'inventer seul serait prétendre recommencer les sciences, sans profiter des connaissances acquises, et se condamner par là même à l'isolement et à la médiocrité.

L'art, comme la société, a deux forces dont l'union constitue sa vitalité. Ces forces sont l'autorité et la liberté. La tradition représente l'autorité, et la grande hérésie de la Renaissance est de s'en être séparée. Elle a voulu se rendre indépendante des types antérieurs et proclamer la liberté absolue de l'inspiration individuelle. Cette fausse liberté conduit nécessairement à la décadence, comme le libre examen conduit à la ruine de toute doctrine et de toute religion. La Renaissance prétendait atteindre la perfection des Grecs, et elle s'en éloignait en abjurant cet art traditionnel qui avait

assuré au moyen âge de si merveilleux progrès.

L'art chrétien et l'art antique ont suivi la règle, la voie véritable pour arriver au beau. Il n'y a pas de grand art sans art traditionnel. Il faut que l'art reçoive, de la religion et de la patrie, l'idée qu'il doit exprimer. Il définit et formule d'abord cette idée par des lignes simples et caractéristiques; et lorsque ce symbole, ce signe primitif de l'idée a été compris et adopté par le peuple, tous sont appelés à le perfectionner, à lui donner sa beauté typique. C'est ainsi que les statues hiératiques de la Grèce sont devenues peu à peu les chefs-d'œuvre de Phidias, et les images naïves des manuscrits, les peintures de Giotto, d'Orcagna, de Fra Angelico de Fiesole et de Benozzo Gozzoli.

Il ne faut pas croire surtout que cette autorité des types traditionnels arrête les progrès de l'art et enchaîne la liberté. Elle lui assure au contraire un fonds commun, une terre féconde que cultivent librement le talent et la médiocrité. Les artistes ont ainsi des ancêtres dont ils augmentent la gloire par leur génie, ou dont ils honorent le souvenir par leur fidélité.

3. — Le malheur de l'art à notre époque est de n'avoir plus de traditions. Nous avons déserté la route droite et large du passé pour suivre le hasard

des sentiers individuels. Tout artiste veut innover et croirait se déshonorer en adoptant un type ancien, en renouvelant la composition d'un vieux maître. N'a-t-on pas reproché à Flandrin de s'être inspiré d'une peinture du moyen âge dans sa fresque de l'*Entrée triomphale de Notre-Seigneur à Jérusalem*? C'est assurément la plus belle chose qu'il ait faite à Saint-Germain-des-Prés, et je ne vois pas la figure, le mouvement dont on pourrait lui contester la propriété. Le beau est à tout le monde comme la vérité, et dès que quelqu'un l'a manifesté, tous peuvent en profiter à leur manière, sans nuire à ceux qui les ont devancés. Ésope a fait des fables en quelques mots; Phèdre les a revêtues d'une élégante latinité, et notre La Fontaine leur a donné le charme d'un esprit et d'une grâce inimitables. A chacun son mérite et sa gloire.

La plus belle mission de l'archéologie est de rendre à l'art chrétien sa tradition, c'est-à-dire de lui montrer les types sacrés des premiers siècles et leurs développements au moyen âge, dans les écoles grecque et latine, afin que les artistes puissent en suivre les progrès jusqu'à la Renaissance et les continuer, en leur donnant toute la perfection possible. Mais à notre époque l'archéologie est-elle capable d'un tel enseignement?

L'archéologie chrétienne en France a une singu-

lière origine. Elle est née de la littérature romantique, et c'est *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo qui l'a mise en faveur. Ce triste livre, qu'on ne lit plus maintenant, passionna le public pour les voûtes sombres, les porches, les vitraux, les colonnes, les chapiteaux et les gargouilles de nos cathédrales. L'auteur parut, un instant, le révélateur et le sauveur de l'art chrétien. Le comte de Montalembert lui demandait la permission de mettre sous sa protection les éloquents pages qu'il écrivait contre le vandalisme. Didron dédiait à son *illustre ami* le précieux manuscrit d'iconographie chrétienne qu'il rapportait du mont Athos. Le gothique fut très à la mode sous la Restauration ; gothique de fantaisie qui, heureusement, s'exerça plus sur les bijoux et les pendules que sur les monuments.

Cependant, peu à peu les études devinrent plus sérieuses. Les *Annales archéologiques* les activèrent ; les congrès scientifiques fondés par M. de Caumont les répandirent en province, et de nombreuses sociétés savantes, sans renouveler les travaux de la congrégation de Saint-Maur, favorisèrent les recherches locales, et sauvèrent de la destruction beaucoup d'objets d'art et de monuments. Les collections particulières et les musées s'enrichirent ; toutes les parties de la science furent explorées. L'architecture, la sculpture, la peinture sur verre, les manuscrits, l'icono-

graphie, la numismatique eurent des publications spéciales. Des traités élémentaires furent écrits, et on entreprit même des classifications générales. Il faut le dire pourtant, la science n'est pas encore complète; elle a fait plus d'analyse que de synthèse.

Pour être utile à l'art chrétien, l'archéologie ne doit pas se borner à inventorier des monuments et à les cataloguer comme des curiosités chinoises. Elle doit en déterminer l'origine, en expliquer le sens, le mérite et l'histoire. Il faut, pour le faire, avoir, outre la lumière de la science, le sens esthétique et chrétien. Vouloir interpréter les œuvres d'art sans connaître les doctrines qui les ont inspirées, c'est se livrer aux rêves de son imagination et prêter aux artistes des idées qu'ils n'avaient pas. L'art traditionnel du moyen âge a pour éléments des croyances religieuses que l'archéologie ne peut ignorer, et qu'elle doit étudier dans les Pères de l'Église, dont les enseignements étaient traduits par la peinture et la sculpture sur les murs de nos cathédrales. Le catéchisme ne suffit pas; la théologie est indispensable parce qu'elle était alors très puissante et très populaire. C'est ce qui manque à beaucoup de nos archéologues.

Didron, qui a rendu de grands services à la science, a prouvé plus d'une fois combien ces connaissances spéciales sont nécessaires. Dans son *Histoire de Dieu*, qui laisse beaucoup à désirer pour le fond et la forme,

il fait précéder ce qu'il dit sur la sainte Trinité et sur le démon d'une dissertation sur *les nimbes, les auréoles et la gloire*, où il est en contradiction complète avec la doctrine de saint Thomas. Selon l'archéologue, le nimbe est l'ornement de la tête, l'auréole celui du corps, et la gloire la réunion du nimbe et de l'auréole, tandis que, selon saint Thomas, la gloire, *aurea*, exprime la béatitude, l'état de ceux qui entrent dans la gloire, leur union avec Dieu, la lumière de Dieu même; l'auréole, *aureola*, qui vient d'*aurea* et non de *aura*, représente la joie particulière du mérite individuel, du moyen employé pour parvenir à la gloire<sup>1</sup>. La gloire et l'auréole se manifestent extérieurement dans les saints de l'Église triomphante; et d'après ce symbolisme, la gloire enveloppe le corps, et l'auréole est l'ornement de la tête, la couronne particulière des saints. L'auréole crucifère de Notre-Seigneur Jésus-Christ est l'éclat de son humanité victorieuse par la Croix.

Saint Thomas dit que toutes les auréoles devraient être variées comme les mérites des saints, et que les auréoles des vierges, des martyrs et des docteurs sont très différentes; mais en nous détaillant leur

1. « Aurea est præmium essentielle, ipsa beatitudo, gaudium quo quis de conjunctione ad Deum gaudet; aureola est gaudium quoddam de operibus quæ excellentis cujusdam victoriæ rationem habent. » (*Somme*, Suppl. III<sup>e</sup> part., q. 96.)

beauté il ne donne à aucune la préférence, parce que la supériorité est dans le degré du triomphe et non dans sa nature. Le Docteur angélique ne parle pas du nimbe, et si on veut se servir de ce mot, il faut sans doute l'employer, d'après le sens latin, pour désigner l'auréole, l'ornement de la tête.

4. — La théologie doit ainsi contrôler l'archéologie et guider l'artiste dans son étude de la tradition. L'iconographie chrétienne est perfectible, et un sujet peut avoir été plus heureusement, plus fidèlement représenté à une époque qu'à une autre. Mais surtout on doit éviter d'interpréter les monuments anciens avec nos idées modernes.

Nos livres d'archéologie contiennent beaucoup de ces explications où l'imagination prétend suppléer la théologie et les textes anciens; les erreurs abondent surtout lorsque l'auteur est resté étranger aux pratiques religieuses. L'esprit ne suffit pas pour comprendre la religion; il s'égaré facilement si le cœur ne lui vient pas en aide. C'est dans le cœur que la grâce répand sa lumière, comme c'est dans le cœur aussi que le mal cause l'incrédulité, la négation de Dieu même. Comment, sans aimer, avoir l'intelligence des œuvres faites par amour? L'art chrétien est un acte d'adoration et d'amour. Un archéologue français avait été invité par le célèbre Pugin à assiste

à la consécration d'une église en Angleterre, et comme il regardait en curieux ces cérémonies si belles, sans rendre aucun hommage au Dieu qui en était l'objet, le grand architecte ne put s'empêcher de lui dire : Comment pouvez-vous comprendre l'art du moyen âge, sans connaître et sans aimer Notre-Seigneur Jésus-Christ ?

Cette connaissance et cet amour manquent à bien des archéologues ; aussi leurs ouvrages ont-ils besoin d'un sérieux contrôle ; il faut profiter de la science et des documents précieux qu'ils contiennent ; mais il faut les purifier des erreurs involontaires qui s'y rencontrent, en les critiquant d'après la saine doctrine et les principes de l'esthétique chrétienne. Cette tâche appartient surtout aux universités catholiques et aux membres du clergé. Ceux qui enseignent le vrai ne peuvent le séparer du beau ; ils doivent rendre aux artistes la tradition de l'art, et à l'Église sa direction ; ils doivent combattre courageusement les préjugés séculaires de la Renaissance, et ne plus mettre leur foi en contradiction avec leurs appréciations historiques, en voyant la perfection de l'art chrétien dans ce qui a été sa décadence et sa ruine.

---

## V

### L'ESTHÉTIQUE DE DIEU

1. Définition du beau par saint Denys l'Aréopagite. — 2. Identité du beau et du bon, de la lumière et de l'amour. — 3. Le beau, ressemblance divine. Unité des êtres. — 4. Le beau sensible, intellectuel et moral. Le beau surnaturel incarné en Jésus-Christ.

Madame,

1. — L'esthétique est un mot nouveau qui exprime une chose bien ancienne. Les hommes ont toujours aimé le beau, et les esprits les plus élevés ont cherché à en formuler la science. C'est dans cette étude peut-être que la philosophie s'est le moins égarée; le beau l'a guidée comme un rayon céleste vers la Cause première, et tous les philosophes ont reconnu les rapports nécessaires qui existent entre le vrai, le beau et le bien. Ce n'est pas dans leurs ouvrages cependant que je prendrai les éléments de notre causerie artistique. Ne vaut-il pas mieux interroger la Révélation et savoir ce que Dieu a dit de lui-même? L'esthétique véritable est dans l'Évangile, et la théologie.

nous l'enseignera. Laissons donc de côté les théories plus ou moins heureuses qui se sont succédé depuis Platon jusqu'à nos jours, et soyons les écoliers dociles de l'Église.

Comme les eaux les plus pures et les plus abondantes sont près de la source, permettez-moi, Madame, de remonter encore à saint Denys l'Aréopagite, et de vous rappeler quelques pages que, sans aucun doute, vous avez souvent admirées. Dans son *Traité des noms divins*, le grand docteur parle du beau, et ses quelques lignes nous en apprennent plus que bien des livres. Elles résument la sagesse antique, en l'éclairant des lumières de la foi. Aussi beaucoup d'auteurs les ont répétées, et saint Thomas d'Aquin les a développées dans un commentaire qui a été découvert et publié à Naples, il y a quelques années<sup>1</sup>. On peut y trouver, sous la forme scolastique, les vrais principes de l'esthétique chrétienne.

Saint Denys a voulu traduire dans le langage humain ce nom unique et mystérieux de Dieu, que nous fera connaître la vision béatifique. Il a nommé l'Être parfait par ces perfections que distingue notre entendement, mais qui sont inséparables dans la simplicité de l'essence divine. Le beau est un de ces noms, et on ne peut le comprendre qu'en le nom-

1. *Del Bello. Questione inedita di san Tommaso d'Aquino.* Napoli, 1869.

mant aussi le bon, la lumière et l'amour. Ces noms s'expliquent mutuellement pour désigner une même chose.

La définition du beau nous est donnée par la signification de son nom grec *καλός*, *qui appelle*. Le beau est ce qui plaît, ce qui attire tout à lui, ce qui unit tout en tout : *Sicut omnia ad seipsum vocans, sicut tota in totis congregans*. Cette définition convient également au bon, à la lumière, à l'amour ; mais elle paraît surtout s'appliquer au beau. Car le beau produit un effet, possède une force qui surprend, qui s'impose à l'intelligence et à la volonté, avant toute réflexion et tout jugement. C'est un aimant qui appelle et captive notre attention, pour nous révéler les perfections de l'Être nécessaire et nous en communiquer la vérité et la bonté. Quel est le principe de cette force, de cet aimant ?

Il faut distinguer le beau et la beauté, comme on distingue l'effet de sa cause. Le beau et la beauté ne doivent pas être séparés dans la Cause première qui embrasse tout dans son unité ; mais dans les êtres créés, le beau et la beauté sont distincts comme chose qui reçoit et chose qui est reçue. Nous appelons beau ce qui participe à la beauté, et beauté, cette empreinte de la cause qui fait beau tout ce qui est beau<sup>1</sup>.

1. « Pulchrum quidem esse dicimus quod participet pulchritu-

Ainsi le beau a son principe dans l'infini, dans le beau absolu, qui est appelé beauté, parce qu'il donne la beauté à tous les êtres, selon leur nature particulière, parce qu'il cause l'harmonie et la clarté de tout ce qui existe, et qu'il envoie à toutes choses l'image de sa lumière, en les revêtant des rayons dont il est le foyer.

« Dieu est appelé Beau parce qu'il est à la fois le beau parfait, le beau suprême, toujours existant de la même manière, ne pouvant être fait ou détruit, augmenté ou diminué, beau dans une partie et laid dans une autre, beau seulement quelquefois, selon le temps, le lieu ou les personnes; mais beau toujours, source de tout ce qui est beau, et tirant une beauté infinie de lui-même.

« De ce beau suprême vient le beau de tous les êtres; et de ce beau leur viennent aussi la concorde, l'affection et les rapports qui les unissent ensemble. »

Saint Denys semble employer ici les expressions mêmes de Platon, qui a entrevu « cette beauté éternelle, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement », lorsqu'il en explique, dans le *Banquet*, la souveraine indépendance, l'expansion dans tout l'uni-

dinem; pulchritudinem autem, participationem pulchra facientis tota pulchra causæ. » (*De Div. nom.*, IV, § 7.)

vers, et qu'il indique le moyen de la contempler, en s'élevant par degrés jusqu'à elle, à travers tous les êtres. Alors le disciple de Socrate, l'ami de Phidias a des accents vraiment chrétiens. « Ah ! s'écrie-t-il, ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éternelle ! Quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le beau sans mélange, dans sa pureté et sa simplicité, non plus revêtu de chairs et de couleurs humaines et de tous ces vains ornements condamnés à périr, à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la beauté divine <sup>1</sup> ! »

Le disciple et l'ami de saint Paul nous explique, mieux que le philosophe, la nature du beau, en nous montrant qu'il est identique au bon. « Le beau divin, dit-il, est le principe de tout ce qui est beau, comme cause efficiente et motrice qui contient tout, par l'amour même de la beauté. Il est la fin de tout comme cause finale (car tout a été fait à cause du beau) ; il est l'exemplaire de tout parce que c'est d'après lui que chaque chose a été déterminée. Aussi le beau est identique au bon, puisque toute chose désire le bon et le beau, selon sa cause, et il n'y a rien qui existe qui ne participe au beau et au bon. Le bon, ce beau infini, est spécialement la cause gé-

1. Œuvres de Platon, traduct. de V. Cousin.

nérale de toutes les choses belles et bonnes. C'est de lui que viennent les essences substantielles de tous les êtres, leur mission, leur distinction, leurs diversités... leurs modes d'existence, leurs successions inépuisables, le repos et le mouvement des esprits, des âmes et des corps; car le repos et le mouvement pour tous, est ce qui est au-dessus de tout repos, de tout mouvement, ce qui donne à chaque chose sa place selon sa raison même, et lui imprime le mouvement selon la volonté divine. »

2. — Le bon est le grand synonyme du beau; c'est le nom de Dieu par excellence. Notre-Seigneur s'en montre jaloux dans l'Évangile et veut le réserver à lui seul. Le peuple est d'accord avec les théologiens, lorsqu'il invoque son Créateur et qu'il l'appelle de préférence *le bon Dieu*, car la bonté est l'attribut qui lui révèle le plus son existence. « Les théologiens, dit saint Denys l'Aréopagite, reconnaissent par-dessus tout la bonté dans la divinité adorable, quand ils affirment, je crois, que la bonté est l'essence même de Dieu, et que, par cela même qu'il est bon substantiellement et par nature, il répand sa bonté sur tous les êtres. Car, comme le soleil matériel, sans qu'il le comprenne et le veuille, mais par le seul fait de son existence, éclaire toutes les choses susceptibles de recevoir sa lumière, de

même le Bon, qui dépasse aussi éminemment le soleil qu'un original, par cela seul qu'il est, dépasse la pâle copie qu'on en tire, le Bon répand sur tous les êtres, autant qu'ils en sont capables, la douce influence de ses rayons.

« C'est par là que sont produites les natures, les puissances et perfections intelligibles et intelligentes. C'est par là qu'elles subsistent et possèdent une vie éternelle, inaltérable, qu'elles sont affranchies de la corruption de la mort et de la matière, qu'elles échappent à l'instabilité, à la décadence, aux perpétuels changements. Ces substances angéliques s'affermissent dans l'existence et dans la félicité par le désir qu'elles ont de cette bonté suprême. En s'appliquant à l'imiter autant que possible, elles contractent sa ressemblance; et, d'après l'ordre divin, elles communiquent aux rangs inférieurs les heureux effets dont elles furent comblées les premières... C'est cette bonté qui a donné aux esprits célestes d'être bons; bonté mystérieuse dont ils sont l'expression vivante, puisqu'elle les a créés anges, c'est-à-dire messagers du silence divin et lumineux flambeaux, placés au vestibule du temple où se cache la Divinité<sup>1</sup>. »

Après avoir montré la bonté de Dieu dans la hié-

1. Œuvres de saint Denys l'Aréopagite, traduction de M. l'abbé Darboy. Paris.

rarchie des anges, saint Denys nous la fait admirer encore dans tout l'univers, dans l'homme, dans les animaux, les plantes, et jusque dans les substances inertes qui n'ont ni âme ni vie. En contemplant le silencieux mouvement des sphères immenses qui roulent dans l'espace, il salue les grands luminaires qui règlent les jours et les nuits, les mois et les années, et il voit dans le soleil un autre nom de Dieu, identique par conséquent à celui de bon et de beau.

« La lumière du soleil, dit-il, vient du bon, et elle est la figure de la bonté. Et la bonté peut se nommer lumière, l'archétype pouvant être désigné par son image. Car, comme la bonté du Dieu infini pénètre tous les êtres depuis les plus élevés et les premiers jusqu'aux derniers et aux plus humbles, et qu'elle les surpasse tous, sans que les plus sublimes puissent atteindre son excellence ni les plus vils échapper à ses étreintes, son image visible, son écho lointain, le soleil, fanal immense, inextinguible, resplendit dans tous les corps que peut envahir la lumière, et enveloppe le monde visible, la terre et les cieux, de la gloire de ses purs rayons. Et si quelques objets n'en sont nullement pénétrés, ce n'est pas qu'il ne puisse les atteindre, ou qu'il les frappe trop faiblement, c'est que ces objets eux-mêmes ne présentent que des éléments grossiers peu propres à recevoir sa lumière. Aussi semble-t-elle passer

outre et répandre sa richesse dans les corps mieux disposés; mais rien de ce qui se voit n'échappe à l'action universelle de ce vaste foyer.

« Le soleil concourt même à la production des êtres organisés; il les amène à la vie, les alimente, leur donne l'accroissement et la perfection, les purifie et les renouvelle... De même que la bonté attire à elle, comme source divine et cause féconde d'unité, la foule des êtres pour les conserver, les maintenir, les protéger, de même que tout se tourne vers elle, les purs esprits et les âmes avec l'intelligence; les animaux, par la sensibilité; les plantes, par ce mouvement végétatif qui ressemble à un désir de vivre; les choses sans vie et douées de la simple existence, par leur aptitude à la participation de l'être; ainsi, et au degré où elle représente la bonté, la lumière attire tout ce qui est, tout ce qui voit, tout ce qui est capable d'éclat et de chaleur, enfin tout ce qu'elle enveloppe de ses rayons. Le soleil rassemble et maintient l'unité des êtres disséminés dans l'univers, et toutes choses sensibles aspirent vers lui, soit pour jouir de sa vision, soit pour recevoir de lui le mouvement, la lumière, la chaleur, pour être conservées par son vivifiant éclat. Ce que je dis toutefois, non pas selon l'opinion des anciens qui regardaient le soleil comme le Dieu, le créateur et la souveraine providence du monde physique, mais parce que,

depuis la production du monde, les créatures ont rendu visible et intelligible ce qu'il y avait d'invisible en Dieu, même son éternelle puissance et sa divinité.

« On peut donc donner le nom de lumière au souverain Bien. La bonté est appelée lumière spirituelle, parce qu'elle remplit de sa splendeur intelligible tout esprit céleste, parce qu'elle chasse l'ignorance des âmes et leur dispense à toutes la lumière sacrée, purifie leur entendement des ténèbres de l'ignorance, réveille et dessille leur œil intérieur, appesanti et fermé par l'obscurité; elle leur envoie d'abord un éclat modéré; puis quand elles l'ont savouré, qu'elles en sont éprises, elle le répand avec plus d'abondance, et enfin le verse à flots pressés quand elles l'ont beaucoup aimé.

« Ainsi le Bon, supérieur à toute lumière, est nommé lumière intelligible, parce qu'il est une source féconde et un large débordement de clarté qui comble de sa plénitude tous les esprits. Éblouissant principe de toute splendeur, il résume en lui et possède, éminemment et avec antériorité, toute puissance d'illumination; il rassemble et tient étroitement unies les intelligences pures et les âmes raisonnables; car, comme l'ignorance et l'erreur causent la division, ainsi la lumière spirituelle, en apparaissant, rappelle et ramène en un tout compact

les choses qu'elle atteint, les perfectionne, les tourne vers l'Être réel, corrige leurs vaines opinions, ramène leur vue multiple, ou plutôt leurs imaginations capricieuses, en une connaissance unique, pure et simple, et les remplit d'une lumière qui est unité et qui produit l'unité. »

Saint Denys donne encore à Dieu un nom qui résume et complète tout ce qu'il a dit sur le beau, le bon et la lumière. Il l'appelle *amour*. En effet, Dieu est charité, *Deus charitas est*. « Les théologiens, dit-il, par les mots de dilection et d'amour indiquent une vertu qui rassemble, unit et maintient toute chose en une merveilleuse harmonie, qui existe éternellement dans la beauté infinie, et de là s'épanche dans tout ce qui est bon et beau. C'est elle qui resserre les êtres égaux dans la douceur des communications réciproques, dispose les supérieurs à des soins providentiels envers leurs subalternes, et excite ceux-ci à se tourner vers ceux-là pour en recevoir la force et la stabilité.

« L'amour divin ravit hors d'eux-mêmes ceux qui en sont saisis, tellement qu'ils ne sont plus à eux, mais bien à l'objet aimé. Saint Paul, enivré du saint amour, s'écrie : Je vis, ou plutôt, ce n'est pas moi, c'est Jésus-Christ qui vit en moi<sup>1</sup>. La beauté et la bonté éternelle, cause suprême de tout, dans l'excès

1. Gal. II, 10.

de sa douce tendresse, sort d'elle-même par l'action de son universelle providence et daigne se laisser vaincre aux charmes de la bonté, de la dilection et de l'amour, tellement que du haut de son excellence et du fond de son secret elle s'abaisse vers les créatures, tout à la fois hors d'elle-même et en elle-même, dans ce merveilleux mouvement. Aussi dit-on Dieu jaloux, parce qu'il est plein d'amour pour tous les êtres, et qu'il excite en eux la dévorante ardeur des saints et amoureux désirs... En un mot, l'amour et son objet ne sont autre chose que le beau et le bon, et ils ne se produisent que par le bon et le beau.

« Que veulent dire les théologiens qui nomment Dieu tantôt amour et dilection, tantôt aimable et bien-aimé ? La première locution désigne la charité dont Dieu est la cause, le principe fécond, le père; par la seconde, il est désigné lui-même. Comme amour, il s'incline vers la créature; en tant qu'aimable, il attire à lui, ou bien il se pose en face de lui-même comme objet de ses propres aspirations. On le nomme aimable et bien-aimé parce qu'il est bon et beau; on le nomme amour et dilection, en raison de la vertu qu'il a d'élever et d'entraîner les êtres vers lui, seule beauté et bonté essentielle, et d'être à lui-même sa manifestation, un suave écoulement de l'ineffable unité, une expansion douce,

sans mélange impur, spontanée, armée d'une activité propre, préexistante dans la bonté d'où elle déborde sur tous les êtres, pour les retrouver ensuite à sa source. Ainsi est-il évident que le saint amour ne reconnaît ni commencement ni fin ; c'est comme un cercle éternel dont la bonté est à la fois le plan, le centre, le rayon vecteur et la circonférence, cercle que décrit dans son invariable révolution la bonté qui agit, sans sortir d'elle-même, en revenant au point qu'elle n'a pas quitté. Aussi notre illustre maître Hiérothée a dit dans ses *Hymnes d'amour* : « Par l'amour quel qu'il soit, divin, angélique, national, animal, instinctif, nous entendons cette puissance qui établit et maintient l'harmonie parmi les êtres, qui incline les plus élevés vers ceux qui le sont moins, dispose les égaux à une fraternelle alliance et prépare les inférieurs à l'action providentielle des supérieurs. Au delà de tout amour brille et domine la cause incompréhensible et infiniment supérieure de tout amour, vers laquelle aspire unanimement l'amour de tous les êtres, en raison de leur propre nature. »

Ces citations nous révèlent, mieux que tous les écrits des philosophes, les principes de l'esthétique divine, la vraie théorie du beau.

Saint Denys, en effet, définit le beau par l'attrait mystérieux qu'il inspire. Il en montre la source par

la distinction qu'il fait du beau et de la beauté. Il en explique la nature, la raison, la vie, en prouvant qu'il est identique au bon, à la lumière, à l'amour. Le beau qui vient de Dieu, le beau absolu, la beauté première est le bon, parce qu'il est le signe, l'effet de la bonté divine, le bien de l'intelligence et de la volonté.

Le beau est la lumière parce qu'il est le rayonnement de la lumière intelligible et la manifestation de l'être, c'est-à-dire de la vérité.

Le beau est l'amour parce qu'il en est la cause, le moyen, le but, parce qu'il attire, qu'il éclaire, qu'il unit. L'amour est la vie du beau, du bon et de la lumière. Il rend le bon fécond et la lumière visible par le beau, et sa perfection est de produire la ressemblance, c'est-à-dire l'art de rendre tous les êtres beaux, bons et lumineux comme Dieu, pour que Dieu puisse les aimer et en être aimé.

3. — Le beau est une ressemblance divine, et par conséquent son type, sa forme essentielle est l'Unité première, infinie, que rien ne peut multiplier ou diviser, l'Unité qui vit dans la Trinité de ses Personnes et qui se manifeste dans la variété de tous les êtres. Dieu est l'unité, le point lumineux que Dante a célébré, ce point d'où dépend le ciel et toute la nature :

Da quel punto  
Dipende il cielo e tutta la natura;

ce centre qui réunit en une simple lumière les idées typiques de la création, et vers lequel convergent toutes les sphères des êtres, se purifiant, s'illuminant et s'unissant par le rayon divin qui les traverse et qui va jusqu'aux limites du néant pour y répandre l'existence.

Dieu donne à chaque être son unité, et cette unité a sa cause dans sa ressemblance avec la pensée divine et dans son rapport avec l'unité parfaite. Sa beauté est dans la mesure de cette ressemblance, de ce rapport ; et dès qu'un être se sépare de Dieu, il perd nécessairement sa beauté, sa forme et sa vie.

Dieu est l'unité de tous les êtres, parce que son unité en est le type, le principe et la fin. Le beau est l'unité visible qui attire, qui ravit l'intelligence ; il est le bien suprême de la volonté, la perfection de la science et de l'amour.

L'unité est le beau de tous les êtres parce qu'elle en est la forme, la loi souveraine. L'unité de substance constitue l'être, sa vérité, son intégrité ; l'unité de forme lui donne la justesse des proportions et l'harmonie des ornements ; l'unité de convenance lui assure les moyens de parvenir à sa fin ; et cette triple unité devient la lumière et la joie de notre intelligence, qui se plaît en l'unité comme en sa ressemblance ; tout ce qui l'en éloigne nous fatigue, et notre esprit n'est en repos que quand il s'est assi-

milé, par une idée simple, les choses. Tous ses efforts tendent à ramener à l'unité tous les phénomènes, les qualités, les rapports des êtres. L'unité est le terme, la perfection de la science ; la science est vraie, complète, parfaite, lorsqu'elle a rattaché toutes ses parties à une loi générale, comme tous les points d'une circonférence à son centre. L'unité est la forme nécessaire de l'être, comme la forme métaphysique et mathématique de tout l'univers.

L'unité est aussi le bonheur de la volonté. La volonté se plaît et se repose dans l'unité ; tant qu'elle ne la possède pas, elle souffre, elle est divisée, tourmentée ; c'est l'unité qu'elle poursuit de tous ses désirs, dans toutes les circonstances et dans tous les rapports de la vie. Ce qu'elle demande, ce sont les biens qu'elle procure : le calme des passions, la santé de l'âme et du corps, la présence de ceux qu'on aime, la joie de la famille, la paix de la patrie, l'ordre et l'harmonie de toutes choses. Ce qu'elle redoute, c'est ce qui en prive, c'est ce qui sépare : la haine, la violence, la guerre, l'absence, la mort. Elle n'est vraiment heureuse que lorsqu'elle est unie elle-même à son principe et à sa fin, à Dieu, l'unité première, l'unité de toutes les unités.

Dieu aime aussi et poursuit l'unité par l'intelligence et la volonté. Il l'aime en lui et il la veut dans tous les êtres par sa ressemblance. C'est pour cela

qu'il se manifeste à nous par le beau, qui est la splendeur du vrai et du bon.

Dieu a créé trois sphères du beau, où, comme dans la hiérarchie céleste, les supérieures s'unissent aux inférieures pour les purifier, les illuminer, les perfectionner et les rendre capables de recevoir la beauté divine. Le beau sensible, le beau intellectuel, le beau moral sont trois degrés qui nous conduisent à Dieu, en nous montrant sa puissance, sa sagesse, son amour, et en nous rapprochant de plus en plus de sa ressemblance.

4. — Le beau sensible est celui que nous connaissons par l'intermédiaire des sens. Il est l'enveloppe, le symbole du beau intellectuel et du beau moral ; il porte l'empreinte de Dieu et lui ressemble par son unité et sa trinité. Il est un par sa substance, et triple par son principe, sa forme et sa fin. Tout être visible, depuis le grain de sable jusqu'au soleil qui l'éclaire, est une image de l'intelligence de Dieu, un effet, un acte de sa bonté. C'est ainsi que le beau sensible est le premier degré pour nous élever à Dieu et développer en nous le beau intellectuel et le beau moral.

Le beau intellectuel est une ressemblance avec les idées divines. Les êtres simples se ressemblent par la connaissance. L'intelligent devient l'intelligible dans la mesure qu'il le reçoit. La lumière ressemble

à la lumière, et le même mot exprime sa source, son rayon et son reflet. L'intelligence qui voit le vrai, le beau et le bon en Dieu, contracte sa ressemblance, et cette ressemblance se complète par l'amour.

Le beau moral est la ressemblance avec la volonté divine. C'est le beau supérieur, le terme, la raison, la perfection du beau naturel. Le beau moral est l'amour de tout ce que l'intelligence a vu dans le beau sensible et le beau intellectuel ; et il y a dans cet amour quelque chose de libre, de personnel, qui ressemble et répond à l'amour de Dieu, qui se rapproche de lui et provoque une union plus forte, une plus grande ressemblance. L'amour infini se laisse attirer et vaincre par ce beau moral qui est l'image de sa bonté ; et pour augmenter aussi son union, sa ressemblance, Dieu communique à l'être une beauté supérieure aux lois de sa nature, une beauté qui l'élève, le transfigure et le divinise.

Cette beauté surnaturelle est la beauté de Dieu même, qui sera la gloire et la béatitude de tous les êtres dans l'éternité. Ce beau surnaturel s'est incarné en Notre-Seigneur Jésus-Christ ; non seulement le Verbe est le Fils et l'image vivante du Père, mais encore, en prenant notre nature, le Verbe a divinisé en sa personne le beau sensible, le beau intellectuel et le beau moral. Sa beauté visible et corporelle était digne de son intelligence et de sa volonté. Son intelli-

gence, éclairée par la vision béatifique, reflétait les idées divines, et sa volonté se conformait tellement à la volonté de son Père que la ressemblance et l'unité étaient parfaites dans leur même amour.

Jésus-Christ est le beau suprême, le principe, la source du beau surnaturel dans le monde. C'est lui qui le communique à tous les êtres, et qui nous le dispense par sa grâce et ses sacrements. Jésus-Christ est le grand maître de l'esthétique divine, la doctrine et le modèle du beau, puisqu'il s'est fait semblable à nous pour nous rendre semblables à Dieu en nous unissant à Lui. C'est dans cette union que se trouve la beauté, et cette union a été le but suprême de la Création, de l'Incarnation et de la Rédemption. Comme conclusion de sa vie, comme prix de sa Passion, Notre-Seigneur Jésus-Christ, à sa dernière heure, n'a demandé qu'une chose : c'est que nous soyons un avec lui, comme il est un avec son Père. « Que tous ensemble ne soient qu'un, comme vous, mon Père, êtes en moi, et moi en vous. Je suis en eux et vous en moi, afin qu'ils soient consommés dans l'unité<sup>1</sup>. » Cette unité avec Dieu, c'est sa ressemblance, c'est la beauté.

Oui, Madame, vous le savez, vous le comprenez, vous le sentez mieux que moi. Le beau, c'est Dieu, le beau en lui-même, le beau dans les créatures, le

1. S. Jean, xvii, 21, 23.

beau qui est la bonté, la lumière et l'amour. Heureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront toujours Dieu dans le beau ! Qu'ai-je dit du beau ? J'ai parlé, j'ai balbutié pour vous obéir. Ne vaut-il pas mieux me taire et vous écouter ?

---

## VI

### L'ESTHÉTIQUE DE L'HOMME

1. Ressemblance et dissemblance avec l'esthétique de Dieu. Le beau perfectible dans l'homme. — 2. Le mal et le laid avant l'homme. La tentation. Les trois concupiscences opposées aux trois beautés de l'homme. — 3. Le beau sensible, occasion de chute. Lutte du bien et du mal, du beau et du laid. — 4. Victoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ, maître et modèle de l'art chrétien.

Madame,

1. — L'esthétique de l'homme doit être semblable à l'esthétique de Dieu. Elle doit rechercher le beau absolu et l'unir au vrai et au bon dans la lumière de l'intelligence et l'amour de la volonté. Mais en Dieu le beau est parfait, infini, éternel. Dieu ressemble toujours à lui-même, tandis que l'homme ressemble à Dieu à des degrés différents. Le beau est perfectible en lui par sa liberté. Il peut l'augmenter par son désir et sa fidélité ; il peut le diminuer et l'obscurcir, en s'éloignant de son principe et de sa fin. L'esthétique de l'homme varie selon les rapports

qu'il établit entre le vrai, le beau et le bon. Il peut séparer le beau moral du beau intellectuel ; il peut s'arrêter au beau sensible et en abuser même, jusqu'à le dénaturer et le rendre mauvais.

Un des moyens de connaître Dieu est de dire ce qu'il n'est pas ; le fini, la négation, le néant nous font comprendre son être et ses perfections. De même le beau nous est expliqué par ce qu'il n'est pas, par ce qui lui est contraire. Le laid est au beau ce que le mal est au bien, l'ombre à la lumière : une privation, une absence, une négation. L'esthétique de l'homme par sa faiblesse et ses égarements nous fera mieux comprendre l'esthétique véritable, celle que Dieu a réalisée dans toutes ses œuvres.

Dieu s'arrêta aux diverses périodes de la création pour juger ce qu'il avait fait, pour voir si tout était conforme à son Verbe. Il se rendit témoignage en reconnaissant que tout était bon : *Et vidit Deus quod esset bonum*. Le texte sacré ne dit pas que tout était beau, mais que tout était bon, parce que le beau n'est que le moyen du bon. Le beau est encore plus la perfection du bon que la splendeur du vrai ; le beau affirme le vrai, mais il prouve surtout le bon. Dieu, par la création, voulait manifester son amour ; et comme le bienfait l'exprime mieux que la parole, il a tout fait beau, pour tout faire bon, parce que le

beau était ce qui pouvait le plus ravir l'intelligence de l'homme et conquérir sa volonté.

Dieu a résumé et surpassé toutes ses œuvres en créant l'homme. Aussi l'Écriture sainte semble indiquer une grande satisfaction divine : *Viditque Deus cuncta quæ fecerat : et erant valde bona*<sup>1</sup>. Tout devenait bon et très bon par l'homme; car tout avait été fait pour l'homme, qui était fait pour Dieu. L'homme était le centre de toutes les créatures. Non seulement il en était le chef-d'œuvre, non seulement il en réunissait toutes les merveilles, mais encore il en était l'âme, qui devait comprendre les idées divines et en admirer les beautés. Le beau n'existait que pour lui. Les autres êtres en étaient les instruments et les témoins, sans en jouir. Lui seul pouvait contempler le beau sensible pour développer en lui le beau intellectuel et devenir le beau moral de l'univers, en louant et en aimant le Créateur pour toutes les créatures. L'homme est la fin, la raison du beau sensible, le miroir du beau intellectuel, le ministre, le prêtre du beau moral dans le monde. Dieu lui confia le paradis terrestre et toute la nature pour y garder et cultiver le beau.

Le beau qui brillait en lui de tout son éclat était illuminé par la grâce, qui est le beau surnaturel. Son

1. *Genèse*, 1, 31.

corps, revêtu des charmes de l'innocence, était digne de son âme. La science parfaite de son intelligence lui faisait comprendre l'idéal de chaque créature et donner à toutes le nom qui leur convenait. Sa volonté droite et pure le dirigeait en toute chose vers sa fin, et l'attachait à son Créateur de toutes les forces de sa liberté.

La liberté de l'homme est une de ses ressemblances divines. Sans liberté, il n'y a pas de beauté, de bonté morale. Dieu veut être aimé librement; mais sa liberté est parfaite, et avant de fixer la nôtre dans le bien, il la soumet à l'épreuve, afin de nous donner comme un moyen de mériter le bonheur infini qu'il nous destine. Sa bonté envers nous ne lui fait pas oublier sa justice envers lui-même. Sa dignité réclame de notre part un acte de dépendance; car nous ne recevons notre liberté que pour la soumettre à son autorité souveraine.

Parmi les arbres dont la vue était belle et les fruits délicieux, Dieu avait placé, à côté de l'arbre de vie, l'arbre de la science du bien et du mal, et il avait défendu à l'homme d'y toucher. Rien ne manquait à l'homme assurément, et cette défense, au lieu d'être une peine, était un véritable bienfait, puisqu'elle devenait pour Adam un moyen de prouver à Dieu son amour par une si facile privation. Cet arbre consacré par la parole divine était aussi un arbre de

vie ; car il procurait à l'homme non seulement l'immortalité, mais encore la béatitude qui devait récompenser sa fidélité. C'était l'arbre de l'obéissance, de l'adoration, du beau moral ; et l'homme, sous son ombrage, devait élever ses yeux au ciel et offrir à Dieu l'hommage de son amour.

2. — L'homme eût sans doute triomphé de l'épreuve et persévéré dans sa beauté originelle sans l'intervention d'une puissance ennemie. Il ne fut pas le principe du mal ; il fut tenté par un être d'une nature supérieure à la sienne, et c'est ce qui attira sur sa faute le secours de la miséricorde divine. Le mal existait déjà ; il était né de la liberté d'un ange. Celui qui s'appelait Lucifer, parce qu'il reflétait le plus la lumière du Créateur, celui qui était le chef-d'œuvre du ciel, comme Adam était le chef-d'œuvre de la terre, avait été soumis à l'épreuve. Dieu lui avait montré, dans le plan de la création, l'union de son Verbe à la nature humaine, et il avait demandé pour son Fils incarné un acte de dépendance et d'adoration ; mais Lucifer, ébloui de sa beauté intellectuelle, refusa une soumission que le Verbe acceptait pour lui-même. Sa volonté le détacha de l'unité divine, et il perdit sa beauté morale en se séparant de son centre ; comme la terre, si elle n'obéissait plus à l'attraction du soleil,

s'égarerait dans l'espace, et perdrait toutes ses beautés, en devenant obscure et glacée.

Le bel astre du matin, qui portait en lui le sceau de la ressemblance divine, qui rayonnait la sagesse et la beauté parfaites, avait dit qu'il ne servirait pas, qu'il élèverait son trône au-dessus des astres et qu'il serait semblable au Très-Haut. Et le voilà devenu, dans son isolement, une horrible contrefaçon de Dieu, dont les dissemblances de l'homme et du singe ne sauraient donner l'idée. Il devient le principe du mal comme Dieu est le principe du bien; et comme le bien vit en Dieu par l'amour, le mal vivra en lui par la haine. Il sera l'ennemi de Dieu, le père du mensonge pour combattre la vérité, l'artiste du laid pour détruire le beau. Le beau étant une ressemblance divine, il poursuivra la beauté dans tous les êtres qu'il voudra rendre semblables à lui. Car il en est jaloux, il les déteste; il s'efforcera de leur faire partager sa ruine pour qu'ils n'arrivent pas à cette félicité qu'il a perdue. Mais cet ennemi de Dieu sera éternellement vaincu. Dieu, en le bannissant de la sphère de son amour, ne l'a pas affranchi de sa toute-puissance, et s'il lui a laissé quelques débris de son ancienne grandeur, c'est pour accroître son châtement.

Satan peut être le ministre de l'épreuve, mais il ne peut rien sans le consentement de l'homme;

et quand il parvient par la ruse et le mensonge à corrompre sa liberté, ce succès ne saurait atteindre l'esthétique divine, car la faute attire la miséricorde ou la justice. Dieu montre sa bonté en pardonnant et sa sainteté en punissant. Ainsi le mal, loin d'altérer sa beauté, la rend plus éclatante, comme le néant montre l'être, comme les ténèbres glorifient la lumière.

L'ange déchu avait une haine particulière contre l'homme que Dieu avait fait à son image et à sa ressemblance; car le Verbe en s'incarnant devait diviniser la nature humaine et parfaire ainsi la création. C'était cette élévation d'une nature inférieure à la sienne qui avait révolté l'orgueil de Lucifer et occasionné sa chute. Pour satisfaire sa haine et sa vengeance, le génie du mal résolut donc de perdre l'homme, et son plan fut habilement conçu.

Il fallait séparer l'homme de Dieu, éloigner l'image du modèle, obscurcir le miroir qui en reproduit la ressemblance. Il fallait isoler le beau du vrai et du bon, en détourner l'attrait vers les choses inférieures et entraîner la volonté de la créature dans la révolte contre le Créateur.

Le serpent s'adresse d'abord à Ève comme à la partie la plus faible d'Adam, et il l'attaque par une question insidieuse qui éveille ses sens et sa curio-

sité. « Pourquoi, dit-il, Dieu vous a-t-il interdit ce fruit si beau à voir et si bon à manger? » Et sur sa réponse, il nie, par le mensonge, la vérité et la bonté de Dieu. « Non assurément, vous ne mourrez pas, et Dieu sait bien qu'au jour où vous mangerez ce fruit, vos yeux seront ouverts et vous serez comme des dieux, sachant le bien et le mal. »

Il y a dans ces quelques mots tout le venin des trois concupiscences qui doivent corrompre les trois beautés de l'homme : le beau sensible, le beau intellectuel et le beau moral. Dieu est un maître menteur et jaloux, qui leur impose une injuste défense, puisqu'il sait qu'en se procurant cette jouissance ils verront ce qu'ils ignorent et deviendront semblables à lui. Le blasphémateur sème ainsi dans le cœur de la femme la concupiscence de la chair, la concupiscence des yeux et l'orgueil de la vie. La concupiscence de la chair détourne l'âme de sa fin et la pousse à des excès qui troublent l'ordre et le beau sensible. La concupiscence des yeux obscurcit le beau intellectuel par la connaissance du mal, et l'orgueil de la vie détruit le beau moral en séparant la volonté de l'unité divine et du beau surnaturel. La tentation commence et finit par le beau sensible. Ève écoute le serpent qui lui montre le fruit agréable à voir et à manger. Elle le regarde, le prend et le mange.

3. — Satan avait séduit la faiblesse d'Ève, mais il avait compté sur sa beauté pour triompher d'Adam. Ève devint en effet sa complice. Le texte sacré dit qu'elle présenta le fruit à son mari qui en mangea. Il semble que ce fut son seul raisonnement. Adam aimait et admirait sa compagne, la chair de sa chair, l'os de ses os. Sa beauté le détourna du vrai et du bien; il sacrifia l'amour de Dieu à l'amour conjugal et la chute de l'homme fut consommée. L'effet en fut désastreux. Le monde avait perdu sa beauté, puisqu'il avait perdu son unité.

La ressemblance divine de l'homme était profondément altérée. La grâce, le beau surnaturel qui purifie, illumine et perfectionne les autres, n'attirait plus l'âme en haut, et la concupiscence se servait du beau sensible pour l'abaisser vers la matière et la sensation. Les yeux d'Adam et d'Ève s'étaient ouverts au mal; et ils se voyaient nus, c'est-à-dire dépouillés de leur innocence et de leur beauté morale. Leur corps n'offre plus la paix de l'ordre, mais le trouble de la passion. Leur volonté séparée de sa fin se replie sur elle-même et devient l'esclave du moi. De leurs sens s'élèvent, comme des vapeurs grossières, les désirs qui obscurcissent l'intelligence et affaiblissent la liberté. Leur existence est menacée; car Dieu a tout fait avec nom-

bre, poids et mesure, et dès qu'on viole les lois d'une chose, on en compromet la durée, comme en surchargeant les murs d'un édifice on en cause la ruine.

La faute d'Adam entraînait cette fatale conséquence. Dieu est la source de la vie, et dès que le péché en interrompt le cours, l'âme contracte la mort et la communique au corps, dont elle est la forme. Le châtement d'Adam fut donc la mort avec tous ses accessoires, la lutte, la souffrance, la maladie et l'angoisse. L'homme, enfanté dans la douleur, disputera son pain aux ronces et aux épines d'une terre maudite. La sueur et les larmes sillonneront les traits de son visage, la fatigue appauvrira son corps et en détruira la beauté, avant même qu'il disparaisse dans la corruption du tombeau.

La miséricorde de Dieu avait cependant mis dans le châtement de l'homme un ineffable mélange de justice et d'amour. L'expiation contenait un principe de beauté morale qui pouvait réparer le mal et rétablir la beauté perdue. L'acceptation de la peine rendait possible le rachat des jouissances coupables. Les larmes de la souffrance devenaient les larmes du repentir. L'intelligence reconnaissait plus facilement la grandeur de l'offense, et la volonté pouvait obtenir le pardon qui lui était offert ; car la

promesse d'un Rédempteur avait laissé sur le front de l'homme un rayon d'espérance.

La lutte du bien et du mal, commencée dans le paradis terrestre, continua dans l'humanité. Le beau en fut toujours le motif et la récompense. Il fallait reconquérir la ressemblance divine, et l'ennemi, pour l'effacer de plus en plus dans l'homme, se servit des mêmes moyens. Il employa les trois concupiscences et abusa du beau sensible pour détruire le beau moral.

Sa seconde victoire semble avoir été surtout obtenue par la concupiscence de la chair. Les fils de Dieu virent que les filles des hommes étaient belles : *Videntes filii Dei filias hominum quod essent pulchræ*<sup>1</sup>. Leur beauté sans doute n'était pas celle qui vient de l'âme, et s'ils les prirent pour épouses, c'est qu'ils obéirent seulement à l'entraînement des sens. De leur union naquirent les géants de l'orgueil et de la violence; toute chair corrompit sa voie; l'iniquité couvrit la terre, et il fallut les eaux du déluge pour la purifier.

Au sortir de l'arche, Noé offrit le sacrifice du beau moral et Dieu y répondit par l'arc-en-ciel, qui était la grâce de la lumière et l'image du beau surnaturel. Mais le tentateur agissait toujours; il attirait par la concupiscence des yeux la malédic-

1. Genèse, vi, 2.

tion sur Cham et sur sa race; et il faisait bâtir la tour de Babel par l'orgueil de la vie. On peut étudier l'histoire du beau dans la dispersion des peuples et voir les hommes se déformer en s'éloignant de la Vérité révélée. Ne voyons-nous pas encore de nos jours ce qu'ont fait des sauvages l'ignorance et la superstition?

L'art des nations civilisées ne pouvait retrouver la ressemblance divine. L'homme égaré se faisait des dieux à son image, et l'idolâtrie le courbait devant les plus grossiers symboles. Les Grecs mirent dans leurs chefs-d'œuvre quelques traits de la puissance et de la beauté du Créateur, mais ils n'exprimèrent jamais sa bonté, qui est sa beauté morale, sa beauté par excellence. Le peuple choisi possédait seul les vrais principes de l'esthétique, parce qu'il était dépositaire du vrai et du bien révélés; mais Dieu lui avait interdit les représentations de la figure humaine, parce qu'il se réservait de la refaire à son image et ressemblance.

L'œuvre était digne de sa toute-puissance. Comment le bien suprême devait-il triompher du mal et rendre la beauté à une créature plus rebelle que le néant à sa volonté? Le Verbe, qui d'un mot avait créé le monde, s'unit personnellement à la nature humaine, et le beau surnaturel incarné attira, purifia, illumina et rendit parfaits comme lui le beau

sensible, le beau intellectuel et le beau moral.

Le nouvel Adam, type, modèle de l'homme, rétablit, dès le premier instant de sa vie, la merveille de l'esthétique divine. Le beau sensible avait été altéré par la faute originelle, et la femme en avait été la cause principale. Le Verbe voulut le réparer par la femme qui devait briser la tête du serpent, et il prit dans le sein de la Vierge immaculée ce très beau corps qui ravit les anges et les hommes. La vision béatifique donna aussitôt à son âme toute la beauté intellectuelle possible, en inondant toutes ses facultés des splendeurs de la Sagesse infinie. Sa beauté morale fut également parfaite, puisque le Fils, qui possède toute la science et tout l'amour du Père, s'unissait à notre nature pour lui obéir et le glorifier, en réparant nos offenses et en nous sauvant.

Il venait combattre les trois concupiscences et il en triompha par sa vie et sa doctrine; car il fit ce qu'il devait enseigner : *Cœpit facere et docere*. Il a déclaré lui-même qu'il est la Voie, la Vérité, la Vie : la Voie, puisqu'il est sorti du sein de son Père pour retourner à lui, afin que nous puissions retourner à notre principe. Nous devons le suivre dans les sentiers de l'expiation, et celui qui marche après lui ne marche pas dans les ténèbres; car il est la Vérité, la lumière qui éclaire tout homme venant dans ce

monde et illumine ceux qui sont assis à l'ombre de la mort. Il leur apprend l'esthétique divine, puisqu'il leur enseigne les rapports nécessaires du vrai, du beau et du bien. Il vient révéler, créer des beautés, des béatitudes nouvelles inconnues jusqu'alors, même au ciel : Bienheureux ceux qui souffrent; bienheureux ceux qui pleurent; bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice.

4. — La vie du Christ est la source et le modèle de ces béatitudes. Il a pris la forme d'un esclave pour faire la volonté de son Père. Ses jours s'écoulaient dans l'humilité, les privations, la souffrance; il a revêtu toutes nos douleurs pour les guérir. Sa vie devient notre vie, car il se donne lui-même en nourriture, afin d'être la chair de notre chair et de nous unir tous dans cette même chair. Mais ce n'est pas assez, il se surpasse dans sa Passion, et il élève la beauté morale jusqu'à l'infini. Par un prodige de son amour, il transfigure et divinise les souffrances, les opprobres, les angoisses et la mort; il se couvre de plaies; il se rend semblable à un lépreux, à un ver de terre, et il est attaché à la croix pour manifester la beauté de Dieu même et la communiquer à l'homme. Le Beau ainsi crucifié devient le beau parfait qui attire tout à lui.

Vous rappellerai-je les chants du Samedi Saint où

l'Église, dans son ivresse, invite le ciel et la terre à se réjouir de la victoire de son Roi, où elle ose appeler *heureuse* la faute d'Adam, qui lui a valu un tel rédempteur. Cet excès de charité divine, cette mort, cet obscurcissement de la Beauté suprême, cette nuit du tombeau surpasse l'éclat du jour. La sainteté détruit le crime, efface la faute, rend l'innocence aux coupables et la joie aux affligés. Elle dissipe la haine, prépare la concorde et soumet à Dieu tous les empires.

Des plaies glorieuses et du cœur sacré du Sauveur s'épanche sur la terre la Grâce, principe de toute beauté, la grâce qui rend au beau sensible son innocence et sa pureté, la grâce qui préserve de toute erreur le beau intellectuel et l'augmente des splendeurs de la foi, la grâce qui vivifie le beau moral et l'enflamme d'amour. La Grâce est le commencement de la Gloire, la fontaine jaillissant jusqu'à la vie éternelle, le parfum qui descend de la tête d'Aaron sur tous ses vêtements. Elle découle du Christ, notre chef, pour diviniser tous ses membres. Par elle, nous devenons tous ses frères. L'enfant, le pauvre, le malade, le prisonnier sont d'autres Christs qu'il faut aimer et secourir, si nous voulons être les bénis du Père et partager son royaume. La Grâce rétablit la divine ressemblance et nous fait vivre de la vie du Christ; nous voulons ce qu'il veut, nous

aimons tout ce qu'il aime, la douleur même et la mort; nous ne sommes qu'un avec lui. Et cette unité, cette beauté du Christ s'étend à la famille et à la société, purifiant, illuminant et perfectionnant par la charité toutes les relations des hommes, l'autorité du père et du maître, l'obéissance du fils et du serviteur; car, pour tous, le Christ est la Voie, la Vérité, la Vie.

L'Église est la mère qui nous enfante au Christ et à la Grâce par sa doctrine infallible et par ses sacrements. Elle rend à l'homme l'esthétique perdue par la faute originelle, et lui enseigne le vrai, le beau et le bien parfaits pour qu'il en soit l'artiste dans le monde. L'art chrétien, l'art du Christ, doit garder et cultiver le beau dans le jardin de l'Église. Il doit résister au tentateur et combattre les trois concupiscences, au lieu de les exciter. Il ne doit pas obscurcir l'intelligence et vicier la volonté de l'homme, en le poussant à de grossières jouissances. Il ne doit pas lui offrir ce qui est agréable à voir et bon à manger pour lui faire oublier et offenser son Créateur; mais il doit manifester et glorifier Dieu, en faisant toutes ses œuvres à son image et à sa ressemblance. Il doit éclairer et sanctifier les âmes, en faisant connaître et aimer Celui qui est la beauté absolue.

Cette mission sublime, l'art chrétien l'a fidèlement

remplie depuis les Catacombes jusqu'à la Renaissance. Il a été docile aux enseignements de l'Église ; il en a traduit le symbolisme, bâti les temples et embelli la liturgie. Au xiv<sup>e</sup> siècle, les peintres de Sienne commençaient ainsi les statuts de leur corporation : « La grâce de Dieu nous appelle à manifester, aux hommes qui ne savent pas lire, les merveilles opérées par la vertu de la sainte foi. Cette foi nous fait adorer et croire par-dessus tout un Dieu éternel, un Dieu d'une puissance infinie, d'une sagesse immense, d'un amour et d'une clémence sans bornes, que nous voyons en toute chose, quelque petite qu'elle soit ; car rien ne peut avoir commencement ou fin sans la puissance, la science et la volonté de l'amour <sup>1</sup>. » — « Nous autres peintres, disait aussi Buffalmaco, nous n'avons d'autre but que de représenter les saints et les saintes, dans les églises et dans les tableaux, afin de rendre les hommes plus religieux et meilleurs, à la honte des démons <sup>2</sup>. »

Est-ce là le programme des artistes de nos jours ? et suivons-nous l'esthétique de l'Homme-Dieu, ou l'esthétique de la Renaissance ?

1. Cantu, *Hist. univers.*, t. XI, p. 593.

2. Vasari, *Vie de Buffalmaco*.

---

## VII

### L'ESTHÉTIQUE DE LA RENAISSANCE

1. La vraie et la fausse Renaissance. L'Église, paradis social. —
2. La société chrétienne tentée par la Renaissance, la Réforme et la Révolution. — 3. Progrès de l'art avant la Renaissance. Les Médicis. Savonarole. — 4. Hérésie de la Renaissance. Séparation du vrai, du beau et du bien. Paganisme de l'art. — 5. Esthétique de Lomazzo. Son traité de la peinture. La Renaissance en Europe.

Madame,

1. — Les admirateurs les plus passionnés de la Renaissance avoueront que son esthétique ne fut pas celle du moyen âge ; les catholiques par conséquent doivent en suspecter la valeur. Il ne peut exister qu'une esthétique chrétienne, puisqu'il n'y a qu'une vérité, qu'un Évangile ; et celui qui n'est pas avec le Christ est contre le Christ. Les chefs-d'œuvre de la Renaissance exercent une grande séduction sur nos jugements. On s'imagine dépouiller l'Église d'une de ses plus grandes gloires, en niant que les artistes de cette époque aient suivi ses saintes inspirations.

Il y a là une erreur déplorable, propre à arrêter tout retour vers l'art chrétien. La science historique a réhabilité le moyen âge, mais la justice ne sera complète que quand elle aura mieux jugé la Renaissance. Ce qu'on nomme le siècle de Léon X n'est pas comparable, sous bien des rapports, aux siècles de Charlemagne et de saint Louis ; il n'égale pas, au point de vue de l'art, les siècles de Périclès et d'Auguste.

Qu'est-ce que la Renaissance ? Son nom est un mensonge esthétique et une injure au christianisme. Que pouvait-il renaître de vrai, de beau et de bien après la naissance du Christ ? L'humanité renaissait avec le nouvel Adam, et la société régénérée n'avait qu'à développer, sous l'influence de l'Église, les principes de vie et de grandeur déposés dans son sein. L'Église ne manqua jamais à sa mission ; elle fut la lumière et le salut des peuples, au milieu des persécutions, des hérésies et de l'invasion des barbares. Elle recueillit les épaves de la civilisation et rendit à Rome l'empire du monde, en soumettant toutes les nations au Christ, et en formant cette unité admirable qui fut appelée la chrétienté. Les souverains pontifes en étaient les représentants et veillaient, du haut de la chaire de Pierre, au bonheur de tous les hommes. Ils enseignaient la vérité et la justice, en protégeant le droit des petits et des

grands; la civilisation et la liberté augmentaient avec leur puissance. Ce furent les papes qui préparèrent ce développement des sciences et des beaux-arts dont le xvi<sup>e</sup> siècle fut si fier. Nicolas V fit beaucoup plus que les Médicis pour cette brillante époque; et ce qu'on nomme la Renaissance n'en fut pas le principe, mais la ruine.

Qu'est-ce donc que la Renaissance ?

La Renaissance fut une grande victoire du tentateur, une révolte sociale contre Dieu et son Église, un triomphe des trois concupiscences sur la chrétienté. Satan continuait son œuvre, et s'efforçait toujours de détruire dans l'homme la ressemblance divine. Il s'était attaqué à Notre-Seigneur lui-même, dans le désert, et Notre-Seigneur avait permis la tentation, pour nous apprendre à la repousser. Quelques paroles du Verbe avaient suffi pour confondre le père du mensonge, et pour vaincre la concupiscence de la chair, la concupiscence des yeux et l'orgueil de la vie. Satan s'était retiré, mais il poursuivit les disciples du Maître, et il en triompha souvent. Ces succès, cependant, avaient été temporaires et limités. Il corrompit des individus, des princes; il fit des hérétiques et des persécuteurs, et souilla quelquefois le sanctuaire par la débauche ou la simonie; mais au xvi<sup>e</sup> siècle il osa davantage, et voulut bouleverser la chrétienté tout entière.

L'Église avait créé pour l'humanité une sorte de paradis social dont Rome était le centre. Le Christ était l'arbre de vie, et sa doctrine infallible, l'arbre de la science du bien et du mal, dont nul ne devait détacher les fruits. Les peuples pouvaient vivre là, heureux et immortels, dans la paix de la justice et la douceur de l'amour. Mais le serpent vint encore se glisser sous ces beaux ombrages et présenter à la raison humaine des questions et des espérances qui en causèrent la perte.

2. — Il y eut donc alors une triple chute sociale, une révolte générale contre Dieu, un mal qui a trois noms, la Renaissance, la Réforme et la Révolution. La Renaissance altéra le beau ; la Réforme nia le vrai ; la Révolution attaqua le bien, et toutes trois cherchèrent ainsi à effacer l'image de Dieu que le Christ avait empreinte sur la société.

On ne saurait trop affirmer l'unité de ces trois choses, leur filiation, leurs rapports intimes. La Renaissance, la Réforme et la Révolution composent une trinité infernale, et ne sont qu'un même acte d'indépendance de l'homme, un outrage à la souveraineté divine ; et si on étudie bien la Renaissance, on verra qu'elle a été le principe de la Réforme, dont la Révolution fut le couronnement et la perfection. La Renaissance a été une première séduction qui

entraîna les deux autres. Elle profana le beau sensible, en le détournant de son but. Le beau intellectuel fut alors obscurci et le beau moral disparut dans l'orgueil de l'esprit et l'ivresse des sens. Ce fut le spectacle de la Renaissance qui révolta Luther contre l'Église, dont il ne sut pas entendre les gémissements et reconnaître la sainteté ; il quitta Rome pour aller proclamer, en Allemagne, la doctrine du libre examen, dont les princes et les peuples profitèrent pour mettre en pratique la politique de l'intérêt formulée par Machiavel.

La société chrétienne subit alors les trois tentations que Notre-Seigneur avait vigoureusement repoussées. Le tentateur lui offrit, par la Renaissance, les chefs-d'œuvre de l'antiquité païenne, les fables de ses poètes, les statues, les pierres de ses monuments, pour qu'elle en fit sa nourriture, et elle oublia que l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu. Luther la transporta ensuite sur le sommet du temple et lui persuada de se jeter dans le vide de l'interprétation particulière, en lui promettant l'assistance divine ; mais les anges ne la portèrent pas dans leurs mains et son pied heurta contre la pierre. Alors Satan l'éleva sur la montagne de l'orgueil et lui offrit tous les royaumes du monde et leur gloire, si elle voulait le reconnaître pour maître et l'imiter

dans sa révolte. Beaucoup y consentirent et constituèrent la Révolution, en s'adorant eux-mêmes. La souveraineté du peuple est le grand dogme de la Révolution, la doctrine de Satan, la forme de son gouvernement, parce qu'elle produit fatalement l'anarchie, la discorde, la haine, parce qu'elle est la négation de toute autorité religieuse ou politique; parce qu'elle proclame la religion du moi et qu'elle fait de tous les hommes de petits faux dieux qui se détestent mutuellement et qui voudraient asservir et détruire les autres pour être seuls les maîtres.

La Renaissance est encore un mensonge, lorsqu'on y voit la résurrection de l'antiquité par la science et les beaux-arts. Le xvi<sup>e</sup> siècle a bien découvert quelques manuscrits, exhumé quelques monuments, mais le siècle qui l'avait précédé et qui était chrétien avait fait bien davantage pour le progrès de l'esprit humain et la gloire de l'Italie. Ces manuscrits, ces chefs-d'œuvre des civilisations anciennes, qui les avait d'ailleurs sauvés et conservés, si ce n'est l'Église? L'Église n'a-t-elle pas eu toujours le respect, l'amour et pour ainsi dire le culte de l'antiquité? Saint Paul en cite les poètes; saint Denys et saint Augustin, les philosophes. Saint Jérôme se reproche de trop aimer Cicéron; saint Thomas d'Aquin commente Platon et Aristote. Dante n'a-t-il pas pris Virgile pour guide dans le monde surna-

turel? Tous les écrits des saints Pères, les chants, les prières même de la liturgie sont ornés des souvenirs de la littérature ancienne. L'Église a bien voulu employer et purifier les symboles de la mythologie; elle a baptisé Orphée et Psyché dans les catacombes, et un de ses évêques, Philippe de Vitry, au xiv<sup>e</sup> siècle, bien avant la Renaissance, a fait plus de soixante mille vers pour expliquer chrétiennement les *Métamorphoses d'Ovide*.

Vous pouvez lire dans l'ouvrage de M. Rio de très justes appréciations de la Renaissance. L'auteur en expose l'origine et les éléments; il esquisse avec talent cette lutte du bien et du mal dans les arts à cette époque brillante de l'histoire, le conflit de la tradition et du naturalisme, l'amour légitime de l'antiquité classique et la folle passion de l'antiquité païenne, le beau rôle de la papauté qui s'efforce de diriger le progrès, l'influence désastreuse des Médicis et la ruine de l'art chrétien, causée par la mort de Savonarole et par l'élévation de Léon X au trône pontifical.

3. — La renaissance véritable de l'art, en Italie, date du xiv<sup>e</sup> siècle, et les grands artistes d'alors, Cimabue, Giotto, Simon Memmi, Orcagna, peuvent être comparés aux artistes les plus célèbres du xvi<sup>e</sup> siècle. Je crois même que, sous bien des rap-

ports, ils leur seraient préférés s'ils avaient pour juges les artistes d'Athènes ; car ils ont été plus fidèles que leurs successeurs aux grandes lois de l'esthétique, à cette simplicité de composition, à cette vérité d'expression, à ce calme, à cette justesse de mouvement qui distinguent surtout l'art antique. Ils ont été d'ailleurs les maîtres et les modèles de ceux qui furent la gloire de Florence. Brunelleschi ne fit rien de comparable à la Loge d'Orcagna. Ghiberti ne crut jamais avoir surpassé André de Pise, dans les portes du Baptistère, et Masaccio apprit plus des grands poèmes d'Assise et du *Campo santo* que de toutes les merveilles retrouvées dans les fouilles de Rome.

Ces trois artistes personnifient le progrès de l'architecture, de la sculpture et de la peinture au xv<sup>e</sup> siècle. Ils cherchent le beau par l'étude de l'antique, mais sans abandonner la tradition et sans demander le succès à l'émotion des sens. On aperçoit cependant déjà, dans leurs œuvres, une tendance à oublier le but chrétien de l'art pour la perfection de la forme. Fra Angelico, seul, se conserve pur de toute faiblesse et ne pense qu'à glorifier Dieu par le progrès de son talent. Mais le naturalisme se développe, et bientôt fra Filippo Lippi, sous le patronage des Médicis, inaugure cette seconde période du xv<sup>e</sup> siècle qui prépare toutes les profanations de la Renaissance.

Il y a d'abord antagonisme entre Rome et Florence. Les papes favorisent l'art chrétien et le défendent contre l'influence délétère des princes. Ils attirent près d'eux les artistes les plus fidèles à la tradition. Gentile da Fabriano est le peintre préféré de Martin V. Eugène IV appelle Fra Angelico, qui vit dans l'intimité de Nicolas V. Ce grand pape rêve pour la Ville éternelle tous les trésors de la science et toutes les merveilles de l'art. Sixte IV, à son exemple, enrichit la bibliothèque du Vatican et fait venir, pour décorer sa chapelle, les artistes qui avaient le mieux résisté au courant naturaliste. Pérugin, Pinturicchio, Andrea de Pise, Luca Signorelli exécutent sous la direction de Botticelli ces peintures vraiment chrétiennes, si différentes des compositions gigantesques de Michel-Ange.

Déjà cependant la mauvaise Renaissance s'était introduite dans Rome et les papes avaient été obligés de réprimer les extravagances de l'Académie romaine, dont les membres propageaient par leurs écrits et leurs mœurs ce que Dante appelle la puanteur du paganisme, *el puzzo del paganesmo*<sup>1</sup>. Les uns reniaient leurs noms de baptême et regrettaient le temps qu'ils avaient perdu à lire une fois la Bible; les autres doutaient de l'immortalité de l'âme et tournaient en dérision les choses saintes. Tous pré-

1. *Parad.*, ch. xx, 125.

féraient la civilisation antique au christianisme et s'efforçaient de la renouveler par leur luxe et leurs plaisirs. Paul II avait eu la faiblesse d'autoriser les folies du carnaval. Innocent VIII rechercha l'alliance des Médicis, et, pour plaire à Laurent le Magnifique, il nomma cardinal, à l'âge de treize ans, son fils Jean, qui devait s'appeler un jour Léon X.

Je ne saurais vous exprimer l'antipathie que me cause cette famille des Médicis, dont l'histoire est souillée, à chaque page, de quelque débauche et de quelque assassinat.

Ces banquiers usurpateurs et corrompueurs de Florence furent les dignes patrons de la Renaissance. Et dire qu'ils ont donné trois papes à l'Église et deux reines au trône de France ! Laurent le Magnifique est le héros de sa dynastie, et la personnification de cette influence qui entraîna les sciences et les arts loin de la tradition chrétienne. Sa politique adroite et ses prodigalités ruineuses le rendirent maître de Florence. Il s'attacha les grands et les petits par ses largesses, se fit le disciple des philosophes platoniciens, l'ami et le rival des poètes, le protecteur des artistes, et inaugura ce singulier mélange de religion et de paganisme qui ne profite jamais à la vérité. Il fondait des couvents et embellissait les églises, tout en favorisant la débauche et en peuplant de nudités ses jardins et ses palais; il composait des cantiques pieux

et des chansons à boire ; il enivrait Florence de fêtes et de plaisirs. La turbulente république se passionnait pour ce bel esclavage et s'abandonnait à tous les vices qui causent la décadence.

Dieu lui envoya son prophète pour la convertir. Savonarole reçut la mission de combattre la Renaissance, et la lutte qu'il entreprit pour en arrêter les excès me semble une des plus belles pages de l'histoire. Cet humble religieux, qui voulait se cacher sous l'habit de frère convers, fut un des plus grands esprits de son siècle. Théologien, poète, orateur, il avait l'intelligence et l'amour des sciences et des arts ; il en désirait le progrès dans une voie chrétienne, et, loin de proscrire l'étude de l'antiquité, il la recommandait, et n'en bannissait que ce qui pouvait corrompre les mœurs. Son esthétique était celle du Christ, et il la fit triompher pendant sept ans à Florence ; il passionna les artistes les plus célèbres et organisa ces fêtes aussi touchantes que sublimes, où le peuple se joignait aux enfants pour chanter l'Hosanna et proclamer la victoire de l'Évangile sur le paganisme.

Cette victoire conduisit Savonarole à la gloire du martyr. Les usuriers et les débauchés de Florence se vengèrent en le calomniant à Rome. Alexandre VI l'excommunia, et ses ennemis trouvèrent des juges assez corrompus pour le condamner à être pendu et

brûlé sur la place publique. Les papes ont révisé le procès gagné par les libertins de Florence; ils ont effacé l'excommunication d'Alexandre VI et ont déclaré suspect d'hérésie quiconque oserait en soupçonner Savonarole. Ils ont permis de l'honorer publiquement dans Rome, et ils ont canonisé des saints qui l'avaient invoqué et qui en avaient obtenu des miracles<sup>1</sup>. Jules II le fit peindre par Raphaël, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, au milieu des docteurs de l'Église. Et c'est ce saint religieux, proclamé *grand serviteur de Dieu* par Benoît XIV, que des écrivains catholiques s'obstinent à juger avec une incroyable légèreté, le traitant de tribun, de moine orgueilleux et révolté, mêlant ainsi leurs injures aux louanges des protestants pour l'outrager. Il y a dans la vie et dans les écrits de Savonarole des points obscurs qui seraient à discuter. Ses ennemis ont pu dénaturer les faits et altérer les textes. Mais sa réhabilitation par les souverains pontifes est positive; et lors même qu'on pourrait lui reprocher la violence de quelques expressions, il faudrait toujours reconnaître la pureté de sa doctrine et la sainteté de ses intentions<sup>2</sup>.

1. Sainte Catherine de Ricci et saint Philippe de Néri.

2. Comment expliquer la singulière conclusion de Villari, qui présente Savonarole comme « l'initiateur de la Renaissance, le Christophe Colomb de la civilisation moderne » ? (*Jérôme Savonarole et son temps*, t. II, p. 443.)

Savonarole mort, la Renaissance ne trouva plus d'obstacle. Le règne d'Alexandre VI lui livrait Rome, et le pontificat militaire de Jules II n'était pas capable de l'en chasser. Le Vatican était prêt à recevoir Léon X.

Audin a fait bien des efforts pour prouver que Léon X fut un grand pape et un grand homme : il n'a pas plus réussi que Raphaël qui, malgré son génie, n'a pas pu ennoblir et poétiser le portrait de son protecteur. Je vous avoue n'admirer que le talent du peintre, et n'éprouver aucune sympathie devant cette figure épaisse, rusée, froide et sensuelle ; il n'y a là rien qui soit digne de représenter un grand siècle. Il me semble que c'est un mauvais système de vouloir tout justifier dans les papes. L'Église ne saurait craindre la vérité. Notre-Seigneur n'a promis que l'infailibilité doctrinale à ses pontifes, et s'ils ne profitent pas des grâces qu'il leur donne pour parvenir à la sainteté, leurs vices deviennent, en quelque sorte, une preuve de l'assistance divine, puisque l'Église résiste seule aux causes qui perdent les princes et détruisent les empires. Les scandales du x<sup>e</sup> siècle ont démontré la divinité de l'Église, comme les vertus et le martyre des papes qu'on honore sur les autels.

Il y a, dans Léon X, le pape et le Médicis. Le pape s'exprime, dès le premier jour de son pontificat, par

les décrets du concile de Latran, et, chose remarquable, ces décrets semblent avoir été préparés dans les sermons de Savonarole; ils combattent les mêmes abus et demandent les mêmes réformes. Le pape déclare que le champ du Seigneur doit être remué de fond en comble pour porter de nouveaux fruits; que la théologie doit rester reine et maîtresse des sciences, et que l'éducation de la jeunesse ne doit pas se borner à lire Virgile, Théocrite, Ovide et Platon, mais qu'il faut aussi lui faire connaître Dieu, le Décalogue, l'Évangile et le Symbole; il porte des lois pleines de sagesse contre les livres obscènes que la presse multiplie; il recommande de n'élever au sacerdoce que des hommes d'un âge mûr et de mœurs exemplaires; et il rappelle aux cardinaux qu'ils doivent donner à tous l'exemple de la tempérance et de la simplicité. Il condamne les erreurs de Luther et défend, par toutes ses bulles, l'intégrité de la foi.

Mais Léon X est un Médicis et il apporte à Rome toutes les traditions de sa famille. Son couronnement se fait au milieu des pompes mythologiques de la Renaissance, et il amuse la cour romaine par les fêtes les plus profanes. Le Vatican devient une académie de philosophie platonicienne et de littérature légère, et un théâtre, où se jouent des pièces bouffonnes qui rappel-

lent les satires de Rabelais contre les moines. Léon X honore d'un privilège le *Roland furieux* d'Arioste, et caresse la plume vénale de Paul Jove qu'il compare à Tite-Live. Il commande à Machiavel le *Livre du Prince*, qui devient le code de sa politique ambitieuse et perfide. Il laisse Raphaël déshonorer son pinceau par les peintures lascives dont il orne, sous ses yeux, la salle de bain du cardinal Bibbiena, et il empêche Michel-Ange d'élever un monument à la gloire de Dante, pour le faire travailler aux tombeaux de son frère et de son neveu, Laurent et Julien de Médicis.

Les fêtes du Vatican furent troublées par bien des tristesses et des conspirations. L'existence du pape fut menacée. Le cardinal Petrucci, de la famille Borghèse, avoue son crime et est étranglé dans sa prison. Luther, témoin des scandales de Rome, retourne en Allemagne proclamer le *libre examen*, et inaugurer cette fausse Réforme qui détache de l'Église une partie de la chrétienté. C'est de là aussi que devait venir le châtement.

Sous Clément VII, un autre Médicis, des bandes de pillards allemands accourent assiéger et prendre Rome, où ils surpassent, pendant deux mois, tous les excès et toutes les profanations de Genséric, accomplissant ainsi à la lettre la prophétie de Savonarole.

« O Rome, » s'était écrié, quelques années auparavant, le martyr de la Renaissance, « ô Rome, prépare-toi; ton châtement sera terrible. Tu seras ceinte de fer; tu passeras par l'épée, par le feu et la flamme. Pauvres peuples, combien je vous vois accablés! Italie, tu es malade d'une grave maladie, malade *usque ad mortem*. Si tu veux guérir, renonce à ta nourriture habituelle, à ton orgueil, à ton ambition, à ta luxure, à ton avarice. C'est cette pâture qui t'a rendu malade et qui te mène à la mort. Mais l'Italie se moque et refuse le remède; elle dit que le médecin déraisonne. O incroyables qui ne voulez pas vous convertir! Le Seigneur vous dit : Puisque l'Italie est toute pleine d'hommes de sang, de courtisanes, d'entremetteurs et de scélérats, je conduirai sur elle le pire ennemi qui se puisse trouver. J'abattraï les princes et je ferai cesser l'orgueil de Rome; cet ennemi entrera dans ses sanctuaires et souillera ses églises. L'Italie elle-même en a fait des demeures de courtisanes; moi, j'en ferai la demeure des chevaux et des porcs; cela déplaira moins à Dieu que d'y laisser des courtisanes. »

Ce châtement ne convertit pas la Renaissance, et la décadence de l'art s'accrut toujours davantage. C'était la conséquence fatale de son esthétique anti-

chrétienne. Cette esthétique est clairement formulée par les œuvres et la vie des artistes du xvi<sup>e</sup> siècle. La beauté les avait séduits et la concupiscence avait corrompu leurs cœurs. *Species deceptit te, et concupiscentia subvertit cor tuum* <sup>1</sup>.

4. — La grande erreur esthétique de la Renaissance est d'avoir séparé le beau du vrai et du bien, et de l'avoir placé dans ce qui plaît aux sens. Les artistes n'ont plus cherché le beau en Dieu, qui en est le principe et la fin. Ils n'ont plus suivi l'enseignement de saint Denys l'Aréopagite, qui montre dans la Cause première l'identité du beau, du bon, de la lumière et de l'amour. Mais ils se sont passionnés pour le beau sensible, qu'ils ont isolé du beau moral, même dans les sujets religieux. Ils ont abandonné la vérité révélée, pour se livrer à leurs inspirations particulières; et ils ont ainsi affaibli, désorganisé l'art, en lui faisant perdre son unité, sa perpétuité, sa force, en l'exposant à tous les caprices du goût et de la mode. Ils l'ont détourné de son but, de sa mission sublime, qui est d'exprimer et d'enseigner l'amour du Créateur; et au lieu d'élever vers l'infini le cœur de l'homme, ils l'ont abaissé vers les jouissances de la terre.

1. Daniel, XIII, 56.

Le beau n'est plus pour eux la splendeur du vrai et du bon; ils négligent le programme offert par l'Église à leur foi et à leur amour, et ils abandonnent ces types consacrés par la tradition, qu'ils pouvaient perfectionner encore. Ils poursuivent uniquement le beau sensible, et comme ce beau a besoin aussi de vrai et de bon, ils cherchent ce vrai et ce bon dans les choses secondaires, dans l'imitation de la nature et dans la science des moyens. Ils s'arrêtent à la vérité matérielle de l'image, du symbole, sans s'inquiéter de l'idée divine qu'elle exprime; et dès lors chacun s'inspire, se passionne selon ses goûts et son génie. De là toutes ces écoles qui se forment sous l'influence d'un maître et qui se distinguent, non plus par le style et les grandes pensées, mais par des qualités extérieures, par le vrai et le beau du dessin, de la couleur, de la perspective et du clair-obscur.

Le bon, pour l'artiste de la Renaissance, est ce qui plaît aux yeux et aux sens, ce qui conduit à la gloire. Au lieu de servir l'Église et d'enseigner le peuple, il flatte les passions et se fait le courtisan des princes; il corrompt la société au lieu de l'élever, et il entraîne fatalement l'art à la décadence, en suivant la pente du naturalisme et du sensualisme.

Un des traits les plus caractéristiques de la Renais-

sance est la passion du nu, qu'elle pousse jusqu'à la folie. Non seulement elle renie les chastes traditions de l'art chrétien, mais elle ne tient aucun compte de la chute originelle; elle rejette le vêtement que Dieu fit lui-même à l'homme pour cacher sa faute et lui conserver, par la pudeur, un souvenir de son innocence. Le nu est la forme de la concupiscence; il en est maintenant le principe, le moyen, la fin, et il n'y a que les plus grossiers sauvages qui puissent encore l'accepter sans honte.

L'artiste de la Renaissance en fit son idéal et le glorifia dans ses œuvres, contrairement à toutes les lois des convenances et de la civilisation. Il n'en rougit pas comme Adam devant son Créateur, et ne craignit pas d'en offenser les regards de sa mère et de sa fille. Il en souilla même le sanctuaire, et la chapelle Sixtine est là pour montrer à quel excès fut poussée cette profanation, puisque le pinceau de Michel-Ange y représenta sans voile la sainte humanité du Sauveur, dans ce fameux *Jugement dernier*, où Charles Blanc lui-même ne peut voir qu'une *grande planche d'anatomie*<sup>1</sup>.

1. Une des productions les plus révoltantes de la Renaissance est un bas-relief qui se trouve à l'entrée de la cathédrale de Bordeaux et qui représente la descente de Notre-Seigneur aux limbes. J'avoue ne pas comprendre comment on garde dans une église ce mélange d'hommes et de femmes, qui serait à peine acceptable dans un musée.

Il n'est pas étonnant que la Renaissance préférât, comme inspiration, la mythologie au christianisme; les sujets qu'elle lui offrait se prêtaient mieux à ses goûts et à ses aptitudes. Mais ses imitations de l'art antique montrent à quel point la Renaissance fut une décadence. En représentant des dieux qui n'avaient plus d'adorateurs, elle n'emprunta au paganisme que des images sensuelles, sans avoir aucune des grandes idées qui avaient éclairé le génie de Phidias, et toute cette théologie surannée ne devait aboutir qu'à un réalisme grossier.

En résumé, la Renaissance a été aussi funeste au beau que la Réforme l'a été au vrai et la Révolution à la société. Elle a arrêté le progrès en faisant perdre à l'art sa tradition et son unité. Elle a corrompu les artistes et par eux la société. Où trouver au XVI<sup>e</sup> siècle ces corporations de peintres qui voulaient manifester leur foi et suivre le programme de Buf-falmaco, « en représentant Dieu et les saints pour rendre les hommes meilleurs »? On peut voir ce qu'étaient les artistes de cette époque, en lisant les mémoires de Benvenuto Cellini, qui nous raconte avec complaisance ses débauches et ses assassinats, et nous initie aux secrets honteux des ateliers et des commandes. Ne savons-nous pas d'ailleurs ce qui arriva au graveur Marc-Antoine? Ce disciple préféré de Raphaël s'était associé à Jules Romain pour illus-

trer *les Amours des dieux* de l'Arétin, et son œuvre était si obscène que la cour romaine, si indulgente alors, le condamna à mort comme coupable d'un crime social ; mais il obtint sa grâce en considération de son talent.

En présence de tels excès, comment admirer et justifier la Renaissance ? Il y a cependant une chose qui montre encore mieux combien elle altéra les vrais principes de l'esthétique et entraîna l'art dans une funeste décadence, c'est l'influence qu'elle exerça sur des artistes vraiment chrétiens. Les exemples abondent et je pourrais même les choisir parmi les disciples les plus ardents de Savonarole. Je me contenterai de citer un peintre, que M. Rio nous donne pour le vrai docteur de l'esthétique chrétienne.

5. — Il a fallu tout le talent de M. Rio pour extraire des ouvrages de Lomazzo, une théorie d'art quelconque. Je ne connais l'*Idée du temple de la Peinture* que par l'analyse qu'il en donne, mais j'ai pu étudier son *Traité de la peinture*, et malgré toute ma bonne volonté, je n'ai trouvé dans ce volumineux in-quarto que la preuve manifeste de cette confusion d'idées, de cette absence de doctrine, causées par la Renaissance dans les meilleurs esprits. On y rencontre bien, çà et là, quelques données théologiques, quelques pensées pieuses, quelques conseils

utiles, mais tout l'ensemble offre un singulier mélange d'erreur et de vérité, de christianisme et de mythologie, où les dieux et les héros de la Fable ont toujours la meilleure part<sup>1</sup>.

Lomazzo publia son livre sous le patronage de l'archevêque de Milan, saint Charles Borromée, et avec le privilège de Sa Sainteté Grégoire XIII et de Sa Majesté catholique, le roi d'Espagne. « C'est, dit-il, une œuvre de piété qu'il soumet humblement à l'examen des inquisiteurs, afin qu'ils en effacent tout ce qui pourrait être contre la doctrine de l'Église. » Il voit dans la peinture une mission, une sorte de fonction sacerdotale. L'artiste doit s'élever jusqu'à la source éternelle du beau, pour le réaliser dans ses œuvres, en développant toutes les facultés de son esprit et de son cœur par l'étude de la sainte Écriture dans la solitude et le silence. Non seulement Lomazzo est peintre et chrétien, mais il a voyagé dans toute l'Italie pour étudier par l'histoire les vrais principes de l'art et en formuler la doctrine. Son livre doit donc résumer les idées les plus acceptables de la Renaissance.

Sa préface pourrait être signée par un académicien du XIX<sup>e</sup> siècle qui professerait la liberté des cultes et

1. Lomazzo, né à Milan en 1538, mort en 1600, devint aveugle à trente-trois ans. Son *Traité de la peinture* a été publié en 1584, et l'*Idea del templo della Pittura*, en 1591.

tiendrait peu de compte de la Révélation. La raison, l'intelligence est, dit-il, le don le plus précieux du Créateur, puisqu'elle a pourvu à tous nos besoins, inventé l'agriculture, la mécanique, la navigation, la médecine, la science économique et politique. Et comme elle a reconnu par toutes les choses créées qu'il y a un auteur et gouverneur du monde qui est la fin dernière de l'homme, l'intelligence a excité notre volonté à l'aimer et à le désirer. Elle est devenue ainsi le principe de notre religion. L'intelligence, après avoir inventé toutes les sciences et tous les arts, a imaginé enfin la peinture pour aider la mémoire. C'était dans l'origine une sorte d'écriture, comme le prouvent les monuments de l'Égypte. Les Grecs et les Romains la perfectionnèrent, et les chrétiens s'en servirent dès les premiers siècles, puisqu'on attribue à saint Luc la Vierge qui se voit à Sainte-Marie-Majeure.

Après avoir proclamé l'utilité des saintes images et le plaisir que cause la peinture, Lomazzo déclare qu'il faut tant étudier pour peindre, que les riches seuls devraient l'entreprendre, sous peine de ressembler aux malheureux artistes, ses contemporains, « qui exercent cet art sans connaître aucune science, sans savoir, pour ainsi dire, ni lire ni écrire; qui n'ont d'autre inspiration que leur pauvreté, d'autre but que de gagner leur vie, et qui emplâtrèrent (*em-*

*plastrare*) des murs et barbouillent des tableaux toute la journée, à la honte de cet art sublime. » C'est pour rendre à cet art sa noblesse et sa dignité qu'il a entrepris son ouvrage<sup>1</sup>.

Le *Traité de la peinture* se divise en sept livres, où sont successivement exposées les règles des proportions, des mouvements, des couleurs, de la lumière, de la perspective, de la pratique de la peinture, et enfin des sujets qu'elle peut représenter. Les préceptes techniques et esthétiques de l'auteur sont entremêlés d'exemples empruntés surtout à la mythologie, qu'il paraît mieux connaître que la religion. En expliquant le mouvement des passions, il s'étend longuement sur les sept dieux qui gouvernent le monde, Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Vénus, Mercure et Diane, qui personnifient les sept planètes, les sept éléments et les sept passions.

Dans les passions qui viennent des sens et qui se rattachent à la volupté, il décrit toutes les manières d'embrasser. Il passe en revue Cléopâtre et Antoine, les filles de Loth et leur père, Tarquin et Lucrece, Joseph tenté, non par la femme de Putiphar, mais par la reine d'Égypte, la femme de Pharaon (*la moglie di Faraone*). Il dit comment on embrasse les vivants et les morts, les pieds du pape et les genoux de l'empe-

1. *Trattato dell' arte della Pittura, scoltura et architettura de Gio. Paolo Lomazzo*. Milan, 1584.

reur; comment s'embrassent les courtisanes et les débauchés; la manière dont les peintres peuvent exciter les sens, en découvrant quelques parties du corps et en en couvrant d'autres, pour mieux provoquer les désirs. Il pourrait en dire davantage, mais il pense qu'il vaut mieux s'arrêter pour ne pas tomber dans l'obscène et offenser les mœurs <sup>1</sup>.

Il recommande l'honnêteté, surtout dans les églises, où l'art doit exciter l'esprit du peuple à la dévotion. Il faut éviter à son avis, *per mio giudicio*, les histoires des saintes Écritures, qui ne peuvent être représentées sans quelque chose de lascif, *senza qualche parte di lascivia*, comme Suzanne au bain regardée par les trois vieillards, *da i tre vecchioni*, Loth enivré par ses filles, et la femme de Pharaon dans sa chambre, sur son lit, tenant en main le manteau de Joseph qui s'enfuit <sup>2</sup>. Ces recommandations étaient sans doute nécessaires, puisqu'il ajoute : qu'il faut être plus réservé dans les temples chrétiens que dans les temples païens, et que si on est obligé de peindre quelquefois des nudités, comme sainte Ca-

1. « Ho giudicato che sia meglio traslaciare, non potendo essere che in così fatto ragionamento, non venga a dirsi alcuna cosa obscena, e che possa contaminare i buoni costumi. » (L. II, ch. xiii, p. 149.)

2. « La moglie di Faraone, in atto lascivo, in una camera, sopra in letto, con parte delle membre ignude, con il mantello di Gioseffo in mano che fuge. » (P. 365.)

therine sur la roue, sainte Cécile dans l'huile bouillante, ou sainte Madeleine au désert, on doit user d'habileté, les montrer de profil, cacher par un moyen quelconque ce qui ne doit pas être vu, et habiller, par exemple, sainte Madeleine avec ses beaux cheveux. Il cite à ce sujet le *Saint Sébastien* de Fra Bartolomeo, qui fut envoyé à François I<sup>er</sup>, parce que les femmes et les jeunes filles en devenaient amoureuses à l'église.

En parlant de la représentation des sacrifices, Lomazzo cite ceux de l'ancienne loi et consacre deux lignes à celui de l'Église, qui est le véritable, puisqu'il offre notre Sauveur, vrai Dieu et vrai homme<sup>1</sup>; puis il emploie sept grandes pages à détailler les sacrifices païens.

Après avoir exposé, dans les six premiers livres, la théorie et la pratique de la peinture, il traite, dans le septième, des histoires que l'art peut représenter. Très petite part est faite aux sujets chrétiens. Seize pages suffisent pour expliquer les trois Personnes divines, la hiérarchie des anges, la gloire des bienheureux, le symbolisme des saintes Écritures, les beautés du *Cantique des cantiques*, et les magnificences des Psaumes et des Prophètes. Il se borne à quelques passages des saints Pères, à quelques

1. « Il quale è il vero sacrificio, poiche contiene il nostro Salvatore, vero huomo et vero Iddio. »

citations de Dante, renvoyant les artistes qui désirent en savoir davantage aux œuvres des artistes célèbres, au *Jugement dernier du divin Michel-Ange* surtout, et aux peintures de Raphaël et de Léonard de Vinci. Il a hâte d'exposer les richesses mythologiques de l'antiquité païenne, et il y consacre soixante-quatorze pages, où il nous fait passer en revue toutes les divinités de l'Olympe, de la terre et des enfers, les Nymphes, les Fleuves, les Naiades, les Muses, la Renommée, les Vents, les héros, les philosophes, les monstres, sans nous faire grâce des Parques et des Furies. Arrivé enfin au dernier chapitre, il remercie Dieu d'avoir terminé son ouvrage d'après le plan qu'il s'était proposé, et il espère que ceux qui le liront le loueront, sinon de son talent, du moins du désir qu'il a eu d'être utile et des efforts qu'il a faits pour y parvenir; ce sera sa meilleure récompense.

Lomazzo a reçu peut-être, de son vivant, cette récompense, mais j'avoue que j'ai peine à trouver dans ce fatras d'érudition pédante ce que M. Rio y a loué : « Une admirable esthétique, une exquise perception du beau. » Du reste, M. Rio reconnaît lui-même que, « malgré cette merveilleuse supériorité de jugement et de vue, Lomazzo paya, lui aussi, le tribut à son siècle, et que son regard, tout en embrassant un vaste et magnifique horizon, ne put

empêcher les idées alors dominantes de s'interposer, comme des vapeurs grossières, entre la lumière et lui <sup>1</sup>. »

En effet, Lomazzo n'est que l'écho de son siècle et n'a aucune intelligence de l'art chrétien ; il le prouve dans ses peintures comme dans ses écrits. Ses compositions sont aussi excentriques que ses jugements. Ses appréciations artistiques sont fausses. L'art du moyen âge lui est complètement inconnu, et il n'a pas même, pour la grande école de Giotto, cette admiration que Vasari n'a pu lui refuser. Il déclare que depuis Constantin jusqu'à Michel-Ange, tous les arts restèrent comme ensevelis dans un tombeau. Le plus grand peintre, pour lui, est le *divin Michel-Ange*, qu'il place au premier rang dans son *Temple de la Peinture*, où il met Polydore de Caravage avant Raphaël et Léonard de Vinci. Quelle autorité peut avoir un auteur après de tels jugements ?

L'esthétique de la Renaissance envahit toute l'Europe et eut malheureusement sur notre dix-septième siècle une fâcheuse influence. Boileau, du haut du Parnasse, déclara le christianisme incapable d'inspirer les poètes, qu'il condamne à l'imitation des Grecs et des Romains <sup>2</sup>. Racine, en lui obéissant, fut quelquefois moins religieux que ses modèles.

1. Rio, v. III, 346.

2. *Art poétique*, ch. III.

Fénelon, cet esprit si délicat, traita de barbare notre architecture nationale, et crut embellir la morale de l'Évangile en la mettant sur les lèvres de Minerve. Tous nos grands artistes s'employèrent à glorifier le Roi-Soleil dans les bosquets et les plafonds mythologiques de Versailles. Que n'eût pas fait, dans une voie plus chrétienne, le siècle qui, malgré la Renaissance, a produit *Polyeucte*, *Athalie*, Lesueur et Bossuet !

Cette lettre est bien longue, Madame, mais il faudrait en écrire beaucoup d'autres, si je voulais dire tout ce que je pense de la Renaissance. Je ne nie pas ses talents et ses chefs-d'œuvre, mais je dis que c'est une courtisane dont il faut craindre la beauté malsaine, et ne pas envier les parures et la scandaleuse fortune. La séduction est d'autant plus redoutable qu'elle est de noble race et qu'elle a reçu une éducation brillante et chrétienne ; mais elle s'est laissé corrompre par les libertins du xvi<sup>e</sup> siècle. Elle a renié son baptême et sa famille, pour s'abandonner à tous les caprices des princes. L'artiste n'a rien à gagner dans ses rapports avec elle, et le seul profit qu'il peut retirer de son histoire, c'est de constater la prompte décadence qui a été le châtement de son apostasie.

---

## VIII

### LES RAPHAÉLISTES

1. Le culte de Raphaël. Ses admirateurs d'après le comte de Maistre. — 2. Raphaël et la Renaissance. L'atelier du Pérugin. — 3. La cour d'Urbain. Études à Florence. Vers pour la Fornarina. Ses amis du Vatican.

Madame,

1. — Vous devez bien penser qu'à notre époque, l'esthétique de la Renaissance est en grand honneur. Nous en avons les formules les plus variées, depuis le spiritualisme le plus raffiné jusqu'au plus grossier réalisme. Nous sommes tombés du culte superstitieux de l'antique dans les folles théories du romantisme, et nous avons vu professer dans les feuilletons, et même à l'École des beaux-arts, la doctrine de l'art pour l'art, et celle de la glorification de la chair. Ces erreurs ne sont pas capables de séduire ceux qui désirent voir renaître l'art chrétien, et il est inutile de les combattre ; mais une erreur plus dan-

gereuse est celle qui consiste à condamner le paganisme de la Renaissance, et à proposer cependant ceux qui en ont suivi les principes comme les maîtres et les modèles de l'art religieux.

Cette contradiction flagrante vient d'anciens préjugés admis sans contrôle, et aussi du désir de donner à l'Église une gloire dont elle n'a pas besoin. Ce désaccord entre les faits et les doctrines, ce mélange de vérité et d'erreur en esthétique peut être comparé à cette funeste alliance qu'on a voulu établir en politique, entre le vrai et le faux, et que le Docteur infallible a condamné sous le nom de *catholicisme libéral*, comme l'hérésie la plus subtile, la plus à craindre des temps modernes. La raison humaine résiste à l'évidence de l'erreur, tandis que les apparences de la vérité peuvent facilement la séduire. Celui qui repousse l'athéisme se laissera prendre à la liberté religieuse et trouvera dans l'égalité des cultes la pente qui le fera tomber dans le doute et l'indifférence. Celui que le matérialisme de l'art révolte s'en rapprochera bientôt, s'il ne juge pas d'après les règles d'une esthétique vraiment chrétienne, si le talent et le succès lui tiennent lieu de doctrine, et s'il confond dans la même admiration Giotto, Orcagna, Fra Angelico, Raphaël, Michel-Ange, Rubens et Murillo.

Ces admirateurs des artistes de la Renaissance

sont, à leur insu, les *catholiques libéraux* de l'art chrétien, et comme ce titre pourrait leur déplaire, parce qu'ils sont, pour la plupart, très soumis à l'Église, je les appellerai *raphaélites*. Ce nom ne doit pas leur sembler une injure; Raphaël est certainement la plus pure, la plus belle, la plus séduisante personnification de la Renaissance, et on est bien excusable de voir dans ses chefs-d'œuvre comme un reflet de l'art divin. Il est impossible de leur choisir un plus noble patron.

J'ai connu à Rome le chef des raphaélites; il avait l'amour, la passion de Raphaël : il lui rendait une sorte de culte et il aurait volontiers, je crois, demandé sa canonisation. Mgr Bastide, d'aimable et sainte mémoire, a été regretté de tous ceux qui l'ont connu. C'était l'aumônier dévoué des soldats français, l'ami, le frère des zouaves pontificaux, le guide infatigable des étrangers dans Rome, mais par-dessus tout, l'explicateur enthousiaste des peintures du Vatican. Il professait Raphaël comme on professe Dante. Il en exposait toutes les beautés, tous les mérites. Il faisait l'analyse et la synthèse de ses compositions et démontrait la tendresse, la sainteté de son âme et la profondeur de sa science théologique. Pour moi, je l'avoue, j'admirais beaucoup plus la verve et l'imagination du commentateur que ses connaissances esthétiques et pratiques.

Mgr Bastide a fait école. Beaucoup de fervents catholiques répètent et répéteront longtemps encore ses fausses appréciations des peintures du Vatican. Je le soupçonne d'avoir inspiré à M. Louis Veillot un peu trop de dévotion pour les Vierges de Raphaël, et d'avoir dicté à l'abbé Darras l'éloge passionné qu'il a écrit dans son *Histoire de l'Église* : « Raphaël, dit-il, est le modèle à jamais inimitable, le peintre par excellence, sans rival, ni dans l'antiquité, ni probablement dans l'avenir... Pendant que la forme païenne dominait dans toutes les œuvres d'art, Raphaël comprenait que la peinture devait, avant tout, représenter la vie de l'âme, élément principal du christianisme. Chaque objet était, à ses yeux, un reflet de la Divinité. Jamais il ne fit la faute d'effacer, sous l'ornement, l'origine céleste que chaque objet créé portait en lui. Nul artiste n'a peint avec plus d'affection la Vierge immaculée. Il semble que Raphaël ait voulu consacrer son génie à la Mère de Dieu. Sous quelque forme qu'il ait présenté cette image bénie, il n'en est pas une devant laquelle il ne faille s'agenouiller. On parle de différentes manières de Raphaël ; selon nous, il n'en eut jamais qu'une seule. Ce qui semble un changement est un progrès : c'est le génie à son aurore, à son développement, à son apogée, mais c'est toujours le génie. La *Transfiguration* est le chef-d'œuvre de toutes les écoles, le

dernier terme de la puissance humaine en peinture, la limite qui, dans l'art, sépare l'homme de l'ange<sup>1</sup>. » On ne peut vraiment dire avec plus de conviction le contraire de la vérité.

Le disciple le plus fidèle et le plus déclaré de Mgr Bastide est le marquis de Ségur, qui, dans un livre intitulé : *Portraits et Souvenirs*, nous rend compte d'une visite au Vatican. Il loue son maître, « le merveilleux interprète de Rome en général et de Raphaël en particulier », et il nous résume quelques-unes de ces homélies poétiques qui lui ont fait connaître « l'alliance la plus parfaite de la religion catholique et de l'art ». Raphaël est, pour lui, l'artiste vraiment angélique, comme son nom ; car, par la perfection de la forme, il a entrevu et fixé, dans ces représentations matérielles, les beautés supérieures de l'âme baptisée et les divines réalités du monde surnaturel. *La Dispute du Saint-Sacrement* est son chef-d'œuvre. « Il me semble qu'ayant à peindre ces mystères ineffables qui relient la terre aux réalités célestes, Raphaël a été prendre au ciel ses couleurs, ses expressions et ses lignes. Comme l'épopée de Dante, cette épopée du Sanzio est l'œuvre du profond théologien. Ce sublime jeune homme avait respiré la foi avec l'air

1. *Histoire de l'Église*, t. IV, p. 33.

natal et s'était initié par l'amour aux mystères de la science divine. »

*Le Parnasse* est une vue du ciel. « L'art sous sa forme la plus générale et la plus haute, la poésie, est représentée par le *Parnasse*, mais un Parnasse digne de figurer dans le palais de la papauté. Apollon y préside, entouré des neuf Muses, chastes et pures, comme les vierges qui environnent le trône de l'Agneau. Lui-même, noble et beau comme l'Apollon du Belvédère, respire une sérénité que l'art païen ne connaissait pas, et semble transfiguré par le pinceau chrétien de l'ange d'Urbain. Autour de lui sont groupés, suivant les affinités de leur génie, dans des attitudes charmantes et superbes, les grands poètes, les génies les plus célèbres de l'antiquité et du monde contemporain. Ils écoutent chanter Apollon, comme les saints écoutent dans le ciel la parole éternelle du Verbe fait chair et ressuscité. La paix des bienheureux semble les envelopper; tout, sur ces montagnes des béatitudes, nage dans la lumière, et le *Parnasse* de Raphaël est une image divine du Paradis. »

Quant à la *Transfiguration*, « à sa vue, on est tenté, comme les apôtres Pierre, Jean et Jacques, de tomber à genoux en se voilant la face et de dire, comme saint Pierre, dans l'ivresse de

l'extase : « Il est bon de rester ici et d'y dresser  
« une tente. » Jamais pinceau humain ne rendit  
avec une égale puissance le mystère de la résur-  
rection et de la glorification des corps. Après cela,  
Raphaël n'avait plus qu'à mourir, pour aller con-  
templer, face à face et sans voile, Celui dont il avait  
tracé une si merveilleuse image. »

L'auteur n'a pas manqué de faire un pèleri-  
nage au tombeau de Raphaël. « Quand je me trou-  
vai, dit-il, devant la tombe du divin artiste, me  
souvenant de sa vie, de ses œuvres et de sa  
mort, je sentis mes yeux se mouiller de larmes,  
et je priai à genoux sur les restes du grand  
Raphaël, comme l'on prie devant les reliques d'un  
saint ou sur le tombeau d'un ami.

« On raconte que Jésus-Christ apparut à saint  
Thomas d'Aquin, après que l'Ange de l'école eut  
achevé sa *Somme théologique*, et lui dit : « *Bene*  
« *scripsisti de me, Thoma*; Thomas, tu as bien  
« écrit de moi. » J'ai la confiance que la Vierge  
Marie apparut de même à Raphaël expiré, et que  
quand l'âme de l'ange d'Urbin, purifiée par la  
pénitence et l'Eucharistie, lavée par les larmes et  
les bénédictions du souverain pontife, quitta son  
enveloppe mortelle, la Mère de Dieu vint au-de-  
vant de son peintre ordinaire et lui dit : « Tu as  
« bien mérité de moi, Raphaël, » et qu'elle

l'introduisit elle-même dans le royaume de son Fils. »

J'ai cité longuement pour ne pas paraître calomnier. Comment contredire une admiration si passionnée? Comment surtout expliquer ces éloges qui me semblent blesser les convenances? Dans son spirituel paradoxe sur le Beau, le comte de Maistre a écrit des choses très sensées qui aideront à comprendre la cause de cet enthousiasme dont Raphaël est l'objet. « Raphaël, dit-il, le prince des peintres, est de tous les peintres le moins apprécié et le moins sincèrement admiré. Ce concert unanime sur le compte de ce grand homme n'est qu'un acte d'obéissance extérieure, et dans le fond un mensonge formel. Je n'oublierai de ma vie qu'ayant témoigné, devant un connaisseur du premier ordre, une envie passionnée de connaître le fameux tableau de la *Transfiguration*, il me répondit en souriant : *Vous seriez bien surpris de n'éprouver rien de ce que vous attendez*. Ce qu'il m'avait prédit m'arriva à point nommé. On m'a dit : *Voilà le chef-d'œuvre de Raphaël*. Je l'ai cru. On m'a dit : *Il n'y a rien d'égal*. Je l'ai cru de même et je le croirai fermement jusqu'à la mort avec foi et humilité. Mais si on m'avait montré ce tableau sur le maître-autel d'un grand village d'Italie, et qu'on m'eût dit : *Savez-vous*

bien que tous les chefs de famille se sont cotisés pour faire venir de Rome ce tableau, qui est réellement d'un assez bon maître, j'aurais dit : En effet, c'est beau ; et j'aurais passé.

« Cette manière de juger est indubitablement celle de la grande majorité des hommes. Je puis vous citer sur ce point une autorité qui me paraît, sans contredit, une des choses les plus extraordinaires qu'on puisse lire.

« Qui n'a entendu parler du chevalier Reynolds ? Ce n'était pas un peintre de premier ordre ; cependant il était peintre et de plus *penseur*, comme il l'a prouvé dans les discours qu'il a prononcés à l'Académie de peinture dont il était président, et, si je ne me trompe, aussi fondateur.

« Il dit donc franchement que les tableaux de Raphaël ne firent d'abord aucune impression sur lui ; il ajoute que l'homme chargé de montrer ces chefs-d'œuvre aux curieux lui avait avoué que la plupart des voyageurs éprouvaient le même sentiment, et que souvent, après avoir parcouru les salles du Vatican, ils demandaient encore où étaient les tableaux de Raphaël. Le chevalier Reynolds observa de plus, pendant son séjour à Rome, que les élèves qui ont le moins de talent étaient précisément ceux qui admiraient le plus Raphaël, et il va jusqu'à dire *qu'il aurait mauvaise idée de*

*celui qui admirerait ce fameux peintre au premier abord.*

« Il va plus loin, et cette confession est étrange de la part d'un peintre, il dit qu'il eut la faiblesse de feindre l'admiration, comme les autres, et que, la grâce le gagnant peu à peu, il devint enfin sincère admirateur; il se *pipa*.

« D'où il conclut fort bien que la méthode la plus sûre pour juger les grands maîtres de l'art est de se figurer qu'on les trouve admirables, et qu'insensiblement on vient à le croire. Excellent homme! S'il vivait encore, j'irais à Londres exprès pour l'embrasser. Quand je songe au fonds de candeur, de franchise, de probité nécessaire pour un tel aveu, j'en suis réellement émerveillé.

« Mais, puisqu'un homme de cette force l'a fait, cet aveu, nous pouvons aisément juger de ces admirations vulgaires qu'on appelle le *sentiment général*. On admire sur parole et c'est une affaire de pure autorité. Très peu de gens veulent se dire que le premier de tous les devoirs est de dire la vérité <sup>1</sup>. »

Ce devoir, je voudrais le remplir en disant la vérité sur Raphaël. Si ses admirateurs passionnés demandent sa canonisation, je ne serai pas l'avocat du diable, mais je tâcherai de défendre l'art

1. *Lettres et opuscules*, t. II, p. 190.

chrétien contre la Renaissance, et de montrer que le grand peintre n'en a pas été le modèle par sa vie et par ses œuvres. Ceux qui le présentent comme tel, sont chrétiens ou ne le sont pas. S'ils sont chrétiens, ils prouvent qu'ils admirent sur parole et qu'ils n'ont pas les connaissances spéciales nécessaires pour juger Raphaël. Il n'est pas étonnant qu'ils voient dans ses peintures ce qui n'y est pas, puisqu'ils sont incapables d'apprécier les beautés qui s'y trouvent. S'ils ne sont pas chrétiens, lors même qu'ils pourraient comprendre les mérites de l'artiste, comment pourraient-ils affirmer qu'il a parfaitement rendu des vérités qu'ils ignorent et des sentiments qu'ils n'ont jamais éprouvés ?

Pour moi, je crois aimer et admirer Raphaël autant que personne. Je le place tellement au-dessus des autres artistes de la Renaissance que je n'admets pas de comparaison possible ; mais je pense qu'il est dangereux de le représenter comme le type de l'artiste chrétien. Il faut être juste à son égard, dire ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, contrôler les jugements qu'on porte sur lui et ne pas consacrer ses défauts à cause de son génie. Du reste, la vérité s'est fait jour quelquefois, à travers les préjugés du *sentiment général*. Il y a désaccord parmi ses admirateurs, et les critiques les plus

compétents ont souvent condamné ce que louent les plus fervents catholiques.

2. — La vie et les œuvres de Raphaël résument l'histoire de la Renaissance, dont il est le plus illustre représentant. Dieu l'avait comblé de ses dons et l'éducation l'enrichit de tous les trésors amassés par les progrès continus des artistes du xv<sup>e</sup> siècle. Il naquit sous le beau ciel de l'Ombrie, près d'Assise, le sanctuaire de l'art chrétien, loin des influences déjà funestes de Rome et de Florence. Son père, poète et peintre de l'ancienne école, lui apprit à peindre comme il apprit à parler sur les genoux de sa mère, et quand il le perdit à l'âge de douze ans, il eut pour maître le Pérugin, l'artiste de la tradition et du progrès, le partisan de Savonarole, l'ami de Léonard de Vinci qui avait lutté avec lui, dans l'atelier d'André Verrochio, contre l'influence des Médicis.

La plus grande gloire du Pérugin est d'avoir compris le génie de Raphaël. Il l'aima comme un fils et l'imita plus tard comme un maître. De son côté, Raphaël fut l'élève le plus docile et le plus fidèle. Une de ses qualités les plus remarquables était de saisir le mérite de chacun et de se l'approprier, comme l'abeille qui recueille son miel sur toutes les fleurs, et il y ajoutait une grâce, un charme qui

lui faisait pardonner sa supériorité et qui séduisait ses condisciples et ses rivaux.

Il voulut aussi voir Florence; ce fut là surtout que l'art chrétien et la Renaissance se disputèrent son génie. L'histoire nous le montre plus lié avec les partisans de Savonarole qu'avec les courtisans des Médicis. Son ami de cœur paraît avoir été Ridolfo Ghirlandajo, qu'il chargea, dit-on, de terminer son tableau de *la Belle Jardinière*. Tout le monde connaît ses rapports avec Fra Bartolomeo. On prétend qu'il y eut entre eux échange de conseils. Je doute que Raphaël ait appris au moine de Saint-Marc la perspective qu'on devait mieux savoir à Florence qu'à Pérouse, mais il est évident que Fra Bartolomeo contribua beaucoup à modifier le style de Raphaël pour la couleur et les draperies. Souvent, sans doute, ils visitèrent ensemble les cellules où Fra Angelico avait prié et peint ses chefs-d'œuvre; mais l'élève de Pérugin négligeait déjà les beautés du ciel pour celles de la terre; il étudiait plus la fresque de Masaccio et les portes de Ghiberti que les grandes compositions de l'école du Giotto. Son ambition était d'acquérir de la gloire et d'entrer en lutte avec Léonard de Vinci et Michel-Ange, qui se disputaient alors le premier rang par leurs célèbres cartons. Il peignait les tableaux qui signalent sa seconde manière, la *Vierge au voile*, la *Mise au tombeau* du

musée Borghèse, et la *Sainte Catherine* de la Galerie nationale de Londres. Il y a certainement progrès comme science et comme exécution, mais son talent perd déjà de sa grâce naïve et de sa virginité ; il est préoccupé du désir de plaire et d'obtenir la faveur publique. Il a bien des admirateurs à Florence, mais il est encore trop fidèle aux traditions de son maître pour conquérir la ville des Médicis. C'est à Rome qu'il triomphera.

Jules II, en appelant Raphaël au Vatican, l'exposait à toutes les séductions de la Renaissance. Pouvait-il résister et ne pas subir l'influence de la cour romaine et de sa passion pour la littérature et l'antiquité païennes ? M. Vitet ne le croit pas : « Quand un pape vous dit : faites-moi des dieux, des muses, des Athéniens, des philosophes, il est assez difficile de lui répondre : je ne fais que des Vierges et vous êtes un païen. Il fallait donc, bon gré, mal gré, qu'il désobéît à son école, ne fût-ce que pour le choix des sujets. Ce premier pas franchi, comment ne pas en faire un autre ? Comment se refuser le plaisir si longtemps différé de vaincre ses adversaires sur leur propre terrain, de dire à tous ces prôneurs du style savant et pittoresque : Il vous faut des combinaisons, des calculs, des lignes accidentées ; vous voulez que la vie, l'expression, ne soient plus concentrées seulement sur la figure de l'homme, mais répandues sur tout

son corps. Vous appelez l'intérêt sur la surface des choses, et vous glorifiez la matière aux dépens de l'esprit. Eh bien, je vais vous montrer que je connais tous vos secrets et que j'y suis passé maître.

« Non, pour rester dans cette voie de pureté et de candeur, il eût fallu qu'il renonçât au siècle, qu'il se fît moine comme son ami Baccio, comme son aïeul en génie, Fra Angelico ; mais au milieu du monde, vivant à une cour, favori d'un Jules II, d'un Léon X, toute résistance était vaine. Il fallait qu'il succombât, qu'il se pliât au goût du siècle, qu'il s'en fît comprendre et admirer, qu'il se mît au niveau de ses applaudissements<sup>1</sup>. »

3. — D'ailleurs, il faut bien l'avouer, le cœur de Raphaël était déjà séduit. Dès ses jeunes années, il avait connu les enivrements d'une société élégante et sensuelle : il avait été le peintre chéri de la cour d'Urbin, la plus aimable, la plus distinguée de toute l'Italie, et il avait joui de ces fêtes où se mêlaient si singulièrement la religion, la chevalerie et le plaisir. Il avait entendu les poètes et les philosophes en faveur expliquer Homère et Virgile, commenter Platon et disserter sur la beauté des anges et des corps, sur l'amour divin et l'amour terrestre ; dissertations que le Pérugin voulut traduire en peignant

1. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, 3<sup>e</sup> série, p. 52.

le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, combat où la chasteté remportait de bien douteuses victoires.

Raphaël rencontra *les Trois Grâces* dans la Librairie de la cathédrale de Sienne, et il s'en inspira plus que des trois vertus théologiques. On veut en faire un peintre mystique ; l'intelligence qu'il avait du Beau, la délicatesse de son goût imposèrent toujours à son talent une retenue, une mesure dont la religion n'était pas le principe. La pureté lui plaisait comme un parfum des sens, un attrait de la passion. Avant son départ de Florence, il inclinait déjà vers la volupté. En échange d'une Sainte Famille, il demandait à un de ses amis un recueil de chansons amoureuses, et dès les premiers jours de son séjour à Rome, pendant qu'il peignait la *Dispute du Saint-Sacrement*, qu'on donne pour le chef-d'œuvre de l'art chrétien, il esquissait, sur la marge de ses études, des sonnets en l'honneur de la femme qu'on appelle *la Fornarina*. Il y célèbre les beaux yeux de sa bien-aimée, la neige et les roses de son teint, et il ose, pour exprimer le bonheur où le jettent ses charmes, se comparer à saint Paul ravi au troisième ciel<sup>1</sup>.

On le voit, Raphaël lutte peu contre la Renaissance. Il retrouve à Rome les beaux esprits qui l'avaient déjà séduit à la cour d'Urbin : le cardinal Bembo, ce littérateur si passionné pour la belle lati-

1. Rio, t. IV, p. 490.

nité qu'il voulait réformer la langue de l'Église, ce philosophe platonicien dont les mœurs commentèrent si tristement ses Dialogues sur l'amour divin; Balthazar Castiglione, le riche protecteur des lettres et des arts, l'habile diplomate qui mettait si bien en scène les intrigues de la politique et des dames; le cardinal Bibbiena, le favori de Léon X, l'organisateur des fêtes du Vatican, qui faisait peindre à Raphaël des compositions plus que païennes et qui voulait lui donner sa nièce en mariage; l'Arioste, le chantre de *Roland le Furieux*, et l'Arétin, ce sceptique débauché dont la plume vénale écrivait des livres pieux et des contes obscènes.

L'opulent banquier Augustin Chigi poursuivait aussi Raphaël de ses commandes, le mettait en rapport avec la courtisane Imperia, et lui faisait orner sa chapelle funéraire et peindre en même temps le triomphe de Galatée et les amours de Psyché. Pour suffire à tous ses travaux, Raphaël se faisait aider par des artistes dont les Mémoires de Benvenuto Cellini nous font connaître les mœurs. Il ne se livra pas sans doute à tous leurs excès, et si on le compare à ses élèves, Jules Romain et Marc-Antoine, on peut voir dans sa modération une certaine vertu relative; mais il est évident que sa passion pour la Fornarina dura pendant tout son séjour à Rome, et qu'il n'eut pas honte de l'affirmer dans ses œuvres et dans son

testament. On peut bien ne pas y voir la cause de sa mort, mais ne peut-on pas dire que cet esclavage des sens, cette persévérante faiblesse est incompatible avec le titre de peintre chrétien, de peintre mystique, qu'on veut lui donner et que doit lui faire refuser l'étude consciencieuse de ses œuvres ?

## IX

### LES ŒUVRES DE RAPHAËL

1. Les trois manières de Raphaël. — 2. Les Madones de Raphaël.
3. Examen de la Transfiguration. — 4. Raphaël comme artiste et comme chrétien.

Madame,

1. — Je n'ai pas la prétention d'examiner avec vous toutes les œuvres de Raphaël, pour juger l'arbre par ses fruits, comme le recommande l'Évangile ; mais il sera facile, en étudiant quelques-unes de ses compositions religieuses dans les trois phases que parcourut son talent, de reconnaître qu'il subit, dès l'origine, l'influence de la Renaissance, et qu'il en augmenta le mal par la puissance de son génie. C'est là le point difficile de ma thèse. Je vous dirai ce que je crois être la vérité. Je m'appuierai au besoin sur le témoignage de quelques raphaélites qui ont oublié parfois « le sentiment général » pour suivre dans leurs jugements les règles de l'esthétique chrétienne.

Ce qu'on appelle la première manière de Raphaël est certainement la plus religieuse. L'élève docile copie les compositions, les types, les poses, les draperies du maître, et se rattache ainsi à la tradition. Mais cette tradition transmise par le Pérugin n'est pas sans alliage ; ce n'est plus la simplicité, le calme qui convient aux sujets religieux. Il y a une mise en scène, une recherche d'élégance, une richesse de costumes qui inspirent peu la piété. L'art cesse d'être populaire pour devenir princier ; il est évident qu'il veut plaire plutôt qu'édifier. Les portraits abondent, et les dames de la cour d'Urbin s'y retrouvent avec leurs parures et leurs modes, beaucoup plus gracieuses que les nôtres, il faut bien l'avouer.

Le tableau qui représente le mieux cet âge de Raphaël est le *Mariage de la Vierge*. Il a surpassé son maître dans cette composition traditionnelle ; mais y a-t-il vraiment égalé les peintres du xiv<sup>e</sup> siècle, dans leur noblesse liturgique, et Fra Angelico dans son charmant tableau de Cortone où les joies nuptiales sont exprimées d'une manière si naïve<sup>1</sup> ? Son talent est dans toute sa fleur ; c'est la timidité de la jeunesse sous le charme du beau qui le captive sans l'égarer encore. Comment ne pas aimer le *saint Michel*, le *saint Georges* et les petites madones qu'il peignit alors ?

1. *Vie de Fra Angelico*, p. 115.

A Florence, Raphaël se préoccupe de moins en moins de la pensée religieuse. Sa véritable inspiration est l'amour de la gloire, le désir de s'approprier les qualités des grands maîtres pour surpasser tous ses rivaux. Le tableau qui résume le mieux selon moi cette époque, est la *Mise au tombeau* du musée Borghèse. Le peintre est à la recherche d'un nouveau style. Sa composition est pleine de mouvement, et disposée de manière à faire paraître la science du dessin. Le corps du Christ est très beau; le jeune homme qui le porte est également remarquable, ainsi que le groupe un peu tourmenté des saintes femmes. Il y a déjà cette pureté de forme, cette noblesse de lignes et cette fermeté d'exécution qu'on admire dans le *Spasimo* et dans la *Transfiguration*. Mais le sujet est-il bien rendu? L'intelligence n'a-t-elle pas plus travaillé que le cœur? Raphaël n'a voulu faire qu'un chef-d'œuvre et il a réussi. Que l'on compare son tableau à la *Descente de croix* et à la *Mise au tombeau* du peintre de Fiesole, et on verra si les impressions produites ne sont pas différentes.

Raphaël fit bien d'autres chefs-d'œuvre à Rome. Ce fut là aussi qu'il devint le prince de la Renaissance. Il y débuta par la grande composition qu'on appelle la *Dispute du Saint-Sacrement*. Pour les raphaélites, cette fresque du Vatican est la merveille de l'art chrétien; ils la comparent aux poèmes de

Dante et à la *Somme* de saint Thomas d'Aquin. Le comte de Montalembert partage leur admiration et voit dans cette peinture une date, un monument qui sépare en deux la vie de Raphaël. « Cette fresque, dit-il, est en effet un véritable poème de peinture. Pourquoi faut-il qu'aussitôt après l'avoir terminée, Raphaël ait cédé aux suggestions du serpent ! Le contraste est si frappant entre le style de ses premiers ouvrages et celui qu'il adopta dans les dix dernières années de sa vie, qu'il est impossible de regarder l'un comme une évolution ou un développement de l'autre. Évidemment il y a une solution de continuité, abjuration d'une foi antique en matière d'art pour embrasser une foi nouvelle. Cette foi nouvelle n'est autre que la foi au paganisme et au matérialisme, qui a eu pour révélation les fresques de l'*Histoire de Psyché* et la *Transfiguration*. »

D'après ce passage, on ne peut accuser le comte de Montalembert d'avoir été catholique libéral en fait d'art chrétien ; il déteste cordialement la Renaissance et condamne sans réserve la troisième manière de Raphaël ; il ne s'aperçoit pas qu'elle a été la conclusion naturelle des deux premières. Il m'est impossible de voir dans le talent de Raphaël, un changement brusque, une chute, une apostasie. C'est un fleuve qui suit sa pente, qui reçoit tous les affluents de ses rives et qui acquiert à Rome la plénitude de son

cours. Il n'est pas plus mystique dans *la Dispute du Saint-Sacrement* que dans ses autres compositions religieuses. Cette fresque est seulement une transition de sa jeunesse à sa virilité ; c'est l'inauguration de sa royauté sur tous les artistes de son temps.

La composition est simple et majestueuse ; elle offre deux grandes lignes, le ciel et la terre, qui ont pour unité le Christ dans la gloire du Père et le Christ sur l'autel. Raphaël a-t-il voulu symboliser toute la religion, et en représenter les dogmes et l'histoire par les saints et les docteurs ? L'imagination et la science théologique de Mgr Bastide me manquent pour le dire ; mais ce qui est évident, c'est qu'en suivant le programme donné il a voulu surtout faire une œuvre d'art, peindre de beaux groupes, de nobles figures, des poses variées, des têtes admirables. Jamais peut-être son dessin n'a été plus étudié, ses draperies mieux choisies, sa lumière plus large et son exécution plus vigoureuse ; il y a un progrès certain et continu. Mais que dire de l'inspiration religieuse ?

La partie supérieure est la plus remarquable. On y trouve une réminiscence de l'ancienne école. Le Christ, qui en occupe le centre, siège ainsi, entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, aux tympanes de nos cathédrales. Quant au Père éternel qui le domine, cette personnification de la première Personne de la

sainte Trinité, mise en honneur par le Pérugin, n'a jamais été adoptée aux grandes époques de l'art chrétien. Les personnages rangés sur les nuages, des deux côtés du Christ, rappellent les douze Apôtres siégeant avec Notre-Seigneur pour juger le monde, dans les peintures des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles; mais ils n'en ont ni le calme ni la majesté. Raphaël les a choisis et placés à son gré, alternant les saints du Nouveau et de l'Ancien Testament; à droite, saint Pierre s'entretenant avec Adam, dont la pose est très peu patriarcale; saint Jean écrivant au son de la harpe de David, saint Étienne montrant la terre, et près de lui, derrière la Vierge, une figure qu'on prend pour une sibylle; à gauche, saint Paul avec sa grande épée, Abraham tenant le couteau du sacrifice, saint Jacques le Mineur, Moïse, le diacre saint Laurent et saint Georges. Les raphaélites ont des explications pour toutes ces figures.

Les hiérarchies célestes sont représentées par six beaux anges dont les types, un peu féminins, rappellent ceux du Pérugin et de Lucas Signorelli. Les nuages lumineux sont peuplés de têtes de chérubins et d'amours qu'on retrouve dans le *Triomphe de Galatée*. Les quatre qui portent les Évangiles ouverts sont d'une beauté ravissante et d'une nudité complète.

Les personnages de la partie inférieure sont ran-

gés des deux côtés de l'autel où trône la sainte Hostie ; c'est là peut-être que Raphaël a montré le plus d'originalité et de talent. Il n'a pas eu la prétention de faire un cours de patrologie et de représenter complètement l'Église enseignante. A part les quatre docteurs de l'Église latine, saint Ambroise, saint Augustin, saint Jérôme, saint Grégoire, et le pape Innocent III, entre saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure, les personnages sont des comparses employés à former des lignes et des groupes admirables. Beaucoup, sans doute, sont des portraits, parmi lesquels on reconnaît Dante, Savonarole et le Bramante. Je laisse à d'autres la liberté de voir dans tout cet ensemble une synthèse doctrinale, une somme théologique. Je demande seulement la permission de trouver Raphaël moins bien inspiré, comme intelligence du sujet, dans *la Dispute du Saint-Sacrement* que dans *l'École d'Athènes* et *le Parnasse*.

*L'École d'Athènes* est la plus savante composition de Raphaël. Non seulement il y a un immense progrès comme noblesse de style, disposition de lignes, largeur d'exécution, mais encore, dans la mise en scène, il y a une connaissance de l'antiquité grecque et une clarté d'exposition qui seraient inexplicables si on ne se rappelait les conseils dont le peintre a pu profiter. Les savants du Vatican étaient plus philo-

sophes que théologiens, et préféraient Aristote et Platon aux Pères de l'Église. Ce sont eux qui ont rédigé le programme et réuni si heureusement dans un monument d'une si belle architecture les chefs de l'Académie et du Lycée, Socrate, Pythagore, Archimède, les maîtres et leurs disciples, sous le patronage de Minerve et d'Apollon.

Raphaël avait moins besoin de leur concours pour la fresque du *Parnasse*. Son génie se trouve dans son élément et les souvenirs de la cour d'Urbin l'inspirent. Sans tomber dans les exagérations par trop audacieuses du marquis de Ségur, on peut dire que cette scène mythologique a quelque chose de chrétien. Le Dieu de l'harmonie n'a pas la dignité hautaine de l'Apollon du Belvédère, et les Muses qui l'entourent sont plus aimables et plus gracieuses que les divinités antiques. En traitant les sujets païens, Raphaël les éclaire d'une certaine lueur de christianisme, tandis que plus il fréquente le paganisme, plus il obscurcit, dans les sujets chrétiens, la lumière de l'Évangile; conséquence inévitable de l'alliance qu'on veut faire entre le vrai et le faux; la vérité devient moins belle et l'erreur plus dangereuse.

Les Loges du Vatican sont l'œuvre de Raphaël la plus intéressante à étudier; il en est à la fois l'architecte, le peintre et le sculpteur. Il y professe la Renaissance; il y forme une légion d'artistes au culte de

l'antiquité païenne. Les fouilles qu'il dirigeait dans Rome lui offraient chaque jour de nouveaux chefs-d'œuvre, et les thermes de Titus, en se rouvrant à la lumière, rendaient, dans toute leur beauté, les peintures et les stucs que les Grecs avaient faits pour leurs vainqueurs. Raphaël résolut d'en encadrer les compositions bibliques dont il devait orner les Loges. Il ne craignit pas de mêler ainsi aux grands souvenirs de l'histoire sainte les dieux, les déesses, les amours et les plus gracieux caprices de la Fable. Il est certain que cette ornementation profane fut plus admirée et plus imitée que les sujets religieux qu'elle accompagne. Je ne veux pas dire cependant que ces sujets soient sans valeur. Raphaël avait trop de génie pour ne rien comprendre à la Bible, et ses compositions en traduisent heureusement quelques pages. Il excelle surtout à représenter les scènes patriarcales; mais il n'est plus le même quand il aborde l'Évangile, et les quatre dernières fresques, qui représentent la vie de Notre-Seigneur, ne sont pas dignes de son talent.

Remarquez que Raphaël a évité les scènes douloureuses de la Passion, où la foi et l'amour peuvent seuls ennoblir et transfigurer la souffrance. Son pinceau n'osait pas retracer l'agonie du Calvaire, et dans le *Portement de croix* de Sicile, le Christ est moins réussi que les soldats romains qui le conduisent. Les

sujets religieux sont pour lui une occasion de montrer son talent. Il les traite avec intelligence et convenance, mais dès qu'il a peint de beaux groupes, de belles figures, de belles draperies, son but est atteint ; ne lui demandez pas davantage ; il n'a jamais cherché à exprimer le beau surnaturel. Ses compositions les plus remarquables, au point de vue de l'art chrétien, sont peut-être les cartons qu'il fit pour les tapisseries de la chapelle Sixtine. Il rencontrait là des peintres ombriens, les maîtres de sa jeunesse, et il détournait les yeux des fresques de Michel-Ange, pour se rappeler la simplicité de leur style et de leurs types traditionnels.

C'est surtout comme peintre de madones que les admirateurs passionnés de Raphaël le proclament le prince de l'art chrétien. La Vierge et l'Enfant Jésus offrent, il est vrai, le plus beau sujet, l'idéal le plus parfait, le plus digne d'inspirer le génie de l'homme, et on peut, d'après les madones des différentes époques de l'art, juger les artistes et les écoles.

Les madones de la Renaissance ne ressemblent en rien aux madones des anciennes écoles grecques et latines, à ces Vierges-Mères placées sur les autels et récompensant par des miracles la piété des fidèles. Vous connaissez la Madone des catacombes et des grandes mosaïques, présentant son divin Fils à l'a-

doration des mages et des peuples, la Madone majestueuse servant elle-même de trône à l'éternelle Sagesse, la Madone partageant la gloire du Christ ou la tristesse que lui cause la terrible vision des instruments de la Passion, la Madone de Cimabué honorée par les anges, la Madone de Guido de Sienne ou de Fra Angelico dans la joie et l'extase de l'amour, et cet Enfant Jésus, toujours Dieu, répondant aux tendresses de sa Mère, ou bénissant le monde qu'il porte dans sa main.

Les madones de la Renaissance ne sont plus des objets de dévotion à placer sur les autels. Ce sont des œuvres d'art, destinées à orner le palais des princes, à devenir l'orgueil d'une famille, à perpétuer les traits d'un bel enfant ou d'une femme bien-aimée. Les madones de Raphaël sont toutes de ce genre. Il ne continue même pas les types et les compositions du Pérugin, dont les personnages qui entourent l'Enfant Jésus prient et peuvent donner l'idée de prier. Il ne rêve qu'un motif gracieux, une aimable scène de famille où la mère se complaît dans son fils, qui rivalise avec elle de tendresse et de beauté. Il n'a pas cherché à se créer un type, un idéal de la Vierge; toutes ses madones sont différentes; elles varient suivant les modèles et les circonstances.

Si cette appréciation des madones de Raphaël

paraissait trop sévère, je pourrais la justifier par le témoignage de quelques raphaélites, dont le goût échappe parfois aux préjugés du *sentiment général*. M. Rio, qui aime plus Raphaël que ne le lui recommande le comte de Montalembert, excuse le défaut d'inspiration religieuse qu'on peut trouver dans ses madones : « Il ne faut pas oublier, dit-il, que la plupart de ses admirateurs, au lieu de lui demander, comme cela se pratiquait au xv<sup>e</sup> siècle, une madone, ou une sainte devant laquelle ils pussent méditer et prier avec ferveur, voulaient plutôt de lui, sous la dénomination de Saintes Familles, des compositions auxquelles le contraste des âges, la naïveté de l'enfance, la variété des émotions maternelles et surtout la beauté des formes où excellait Raphaël, donneraient le genre de charme par lequel ses contemporains aimaient à se laisser captiver. » Il explique ainsi le défaut de certains tableaux qu'il ose à peine appeler des madones : « L'Enfant Jésus non seulement n'a rien de divin dans ses traits ou son expression, mais son sourire, tout gracieux qu'il est, n'est pas exempt d'une certaine afféterie, que l'artiste aurait su éviter s'il avait travaillé pour une église ou même pour un oratoire. Ses vierges, malgré leur beauté, n'ont rien d'idéal et semblent quelquefois accuser une sorte d'obsession de quelques figures antiques; » ou bien « ce n'est plus l'humble fille de

Bethléem, mais une jeune mère plus belle que naïve, en qui la noblesse de ses traits, l'élégance de sa coiffure et l'or dont ses vêtements sont ornés, semblent signaler une héritière de race royale qui a conscience du précieux héritage qu'elle transmet. Le livre qu'elle tient dans la main droite ne lui a révélé aucun mystère de douleur, et il n'y a pas une ombre de mélancolie dans ce regard qu'elle fixe sur son joyeux enfant. »

M. Rio admire cependant la *Vierge à la chaise*, que le comte de Maistre juge bien plus justement lorsqu'il dit : « La Vierge de la *seggiola* me paraît belle comme femme, mais pas du tout comme Mère de Dieu. Je n'y vois nullement le *divin idéal*, ou pour mieux dire, l'idéal divin, car ce qui n'est pas idéal ne saurait être divin. »

2. — Du reste, Madame, vous pouvez juger vous-même les madones de Raphaël par celles que vous connaissez. Vous avez admiré, sans aucun doute, les trois tableaux qui sont la gloire de notre musée du Louvre : *la Vierge au voile*, *la Belle Jardinière* et la grande *Sainte Famille* de François I<sup>er</sup>. Il vous sera d'ailleurs facile de raviver vos souvenirs dans les ouvrages illustrés par la maison Didot<sup>1</sup>.

1. *Les Chefs-d'œuvre de la peinture italienne*, et *la Vie de la Vierge*, par l'abbé Maynard.

Ces trois madones surpassent en beauté toutes les madones du salon d'honneur, les vierges du Pérugin, de Van Eyck, du Corrège, de Murillo, et elles résument très bien les trois manières de Raphaël.

La première surtout est d'une perfection incomparable. Le motif en est charmant ; c'est le sommeil de l'Enfant Jésus que la Vierge contemple et montre au petit saint Jean : rien n'est plus gracieux et plus pur que cette femme assise par terre et soulevant le voile qui cachait le visage de son fils. Jamais Raphaël n'a dessiné une tête plus belle, un cou plus souple et mieux attaché. Quelle transparence de ton ! quelle finesse de modelé ! Le texte du Cantique des cantiques vient à la pensée en voyant la douceur de ses yeux et la suavité de sa bouche. Un seul de ses cheveux est capable de séduire un artiste. Et ces draperies, comme elles sont délicates, comme elles enveloppent bien ce beau corps ! L'enfant est digne de la mère. Quelle paix sur sa figure, quel naturel dans sa pose ! Saint Jean a bien raison d'être dans la joie et le ravissement.

Ce tableau est un diamant de l'eau la plus pure et de la taille la plus parfaite ; on ne peut trop l'admirer. Mais a-t-il jamais fait prier ? Cette mère éblouissante de beauté est-elle bien la Mère de Dieu ? Et cet enfant qui dort, est-il l'Agneau qui s'offre pour le salut du monde ? Son sommeil n'a rien de divin, et

sa nudité, qu'il eût été si facile d'atténuer, doit choquer le regard d'une vierge ; ce qu'il y a de plus religieux dans ce tableau, c'est l'adoration naïve et la petite croix de saint Jean.

*La Belle Jardinière* est la madone qui peut représenter la seconde manière de Raphaël ; on dit qu'il ne la termina pas avant de partir pour Rome et qu'il laissa ce soin à son ami Ridolfo Ghirlandajo. Il y a des tâtonnements, des repentirs et des extrémités mal dessinées. Ce tableau n'en est pas moins un chef-d'œuvre. La tête de la Vierge est ravissante ; c'est une jeune fille dans la candeur de l'innocence et la fleur de sa beauté. Rien n'est plus gracieux que les cheveux et le voile léger qui ornent son front, son cou et ses épaules. Mais le talent du peintre brille surtout dans le corps de l'Enfant Jésus qui s'appuie sur sa Mère en lui souriant ; les lignes en sont souples, les contours moelleux et les chairs vivantes. Il y a peut-être progrès comme science, mais il n'y en a pas comme sentiment religieux ; il y aurait même, sous ce rapport, décadence. Le nom populaire de ce tableau, *la Belle Jardinière*, semble indiquer une séduction qui entraîna l'artiste dans la voie sensuelle de la Renaissance.

La grande *Sainte Famille* a été faite à Rome en 1518, et offerte à François I<sup>er</sup>. Raphaël était alors dans toute la maturité de son talent. Cette œuvre est

certainement une de ses plus belles, de ses plus magistrales. La composition surtout en est très remarquable. L'Enfant Jésus s'élanche dans les bras de sa Mère. Saint Joseph le contemple, saint Jean et sainte Elisabeth le prient et deux anges l'adorent, en jetant sur lui des fleurs. La mise en scène est parfaite et l'on ne saurait trop admirer la disposition des personnages et la noblesse du dessin. Vous avez vu peut-être, au musée des croquis, l'étude à la sanguine que Raphaël fit pour la Vierge. Il est curieux d'étudier le travail de l'artiste, comment il a cherché la pose, corrigé le mouvement, ennobli les traits et revêtu de belles draperies le nu du bras et de la jambe; rien n'est mieux entendu, plus large et plus savant. Mais au point de vue religieux n'y a-t-il rien à désirer? tous les personnages sont-ils ressemblants? Cette jeune femme qui reçoit son enfant dans ses bras, est-ce bien là la Vierge-Mère qui adore son Fils? Et cet enfant si vigoureusement modelé, n'est-il pas en âge d'être habillé? N'est-il pas déjà beaucoup trop grand pour son berceau? Saint Joseph ne pose-t-il pas trop en père de famille? N'est-il pas facile de prendre les anges pour des femmes? Il y a là un immense talent; ne serait-il pas plus admirable encore s'il était plus religieux?

Les deux plus célèbres madones de Raphaël sont la madone de Foligno et la madone de Saint-Sixte.

Faut-il, sur la recommandation de l'abbé Darras, s'agenouiller devant elles ? La madone de Foligno est très gracieuse et très belle, mais je m'étonne de la dévotion qu'elle inspire aux personnages placés au bas du tableau. Saint Jean-Baptiste, saint François d'Assise, saint Jérôme sont admirables d'expression, tandis que la Vierge dans la gloire a bien de la peine à contenir les mouvements de son Fils, qui semble vouloir descendre sur la terre pour aller jouer avec le petit amour qui tient la tablette de la dédicace.

M. Rio lui-même critique cette composition. « L'artiste, dit-il, y versa à pleine main les richesses nouvellement acquises de son coloris, et le progrès se remarque encore aujourd'hui, tant dans l'effet général que dans le ton des chairs, malgré les dégâts inséparables des pérégrinations et des opérations auxquelles le tableau a été soumis. Le progrès n'est pas aussi marqué dans le type de la Madone, bien qu'elle soit resplendissante de beauté; mais cette beauté n'a rien d'idéal, pas plus que celle de l'Enfant Jésus. Ce qu'il y a de plus divin dans cette composition, c'est l'ange de la partie centrale, qui lève ses beaux yeux sur la gloire céleste. »

Je n'ai pas vu à Dresde la madone de Saint-Sixte; je la connais seulement par des copies et des gravures, et je la crois un chef-d'œuvre, comme dessin et couleur; faut-il souscrire cependant aux éloges de

M. Rio, qui la met au-dessus des autres madones de Raphaël? « La madone de Saint-Sixte, dit-il, avait une destination encore plus élevée, car il s'agissait non plus d'une image de dévotion, mais d'une sorte de transfiguration exprimée par ce que l'art du peintre avait de plus immatériel, c'est-à-dire par un idéal de formes et de couleurs qui répondît à la sublimité de la conception. Or, jamais toutes ces conditions n'ont été si admirablement remplies. Non seulement le surnaturel absorbe, pour ainsi dire, tous les attributs d'humanité dans la Vierge et l'Enfant, mais il y a dans tout l'ensemble quelque chose qui fait l'effet d'une vision céleste, de sorte que la première impression est presque toujours une sorte d'éblouissement. »

Il y a bien à rabattre de cet enthousiasme par trop raphaélite, puisque M. Rio nous apprend, quelques pages plus loin, que cette transfiguration qu'il admire n'est pas la transfiguration de la Vierge, mais celle de la Fornarina, qui sert de modèle pour la madone de Saint-Sixte. « Une preuve encore plus irrécusable de l'ascendant qu'elle avait pris sur lui se trouve dans plusieurs de ses compositions, sans excepter les compositions religieuses; elle y figure, tantôt comme une héroïne, comme une sainte, et quelquefois même comme une madone; seulement, dans ce dernier cas, et même dans d'autres, l'artiste a eu

soin de tempérer le feu du regard, qui n'a rien de virginal, et de supprimer l'expression sensuelle de la partie inférieure du visage; ce qui prouve qu'il savait à quoi s'en tenir sur la valeur esthétique de ce type, que son goût, naturellement délicat, ne pouvait s'approprier qu'en le décomposant. Il n'est que trop vrai que la madone de Saint-Sixte est un produit de cette modification, et l'on ne saurait bien juger ce chef-d'œuvre qu'en tenant compte du double courant d'inspirations hétérogènes qui ont concouru à sa production. Le dualisme n'existait pas pour le type de l'Enfant Jésus. Aussi l'adoration est-elle pour lui et l'admiration pour la Vierge. Ce fut la dernière que peignit Raphaël et par conséquent sa dernière prévarication en ce genre<sup>1</sup>. »

Cet aveu est précieux; il nous explique le caractère très profane de cette Vierge qui éblouit M. Rio, comme une vision céleste. Jamais l'artiste n'a peint une madone plus dépourvue de sentiment religieux et plus contraire aux lois de l'iconographie chrétienne. Qu'on admire tant qu'on voudra cette radieuse jeune fille qui marche sur les nuages; qu'on vante sa taille élégante, ses grands yeux noirs, son cou si gracieux, ses épaules et ses pieds nus, si bien dessinés, mais qu'on ne la prenne pas pour la Vierge-Mère. Le peintre n'a pas transfiguré son modèle :

1. Rio, t. IV, p. 518.

Dieu seul pouvait faire ce miracle. L'enfant ne mérite pas non plus l'adoration ; c'est un beau garçon dans lequel le Verbe ne s'est pas fait chair. Il paraît plus mutin que « doux et humble de cœur ». Sa pose même manque de naturel ; il tient très singulièrement sa jambe pour son âge, et il ne songe pas du tout à bénir le monde.

Raphaël a toujours admirablement dessiné les enfants ; il a en cela égalé, sinon surpassé les anciens ; et comme ces enfants sont beaux de leur innocence et ne portent pas encore les traces de la chute originelle, on a pu voir en eux quelque chose de surnaturel, de divin. M. Vitet loue les Enfants Jésus de Raphaël : « Raphaël, dit-il, a vu Dieu, et nous le montre, mais seulement dans les bras de sa Mère ; l'enfant devient-il homme, la révélation cesse ; ce n'est plus ce calme de la force, cette majesté toute-puissante, cette pensée créatrice du monde, ces yeux qui percent les mystères. A Rome comme à Pérouse, au sommet du Thabor comme au seuil du sépulcre, nous ne retrouvons qu'une figure angélique, la plus belle, la plus douce, la plus compatissante, figure pleine de sainteté, mais sans divinité. » Le fait est que Raphaël n'a jamais médité, compris et rendu la beauté divine du Sauveur, dans le charme de son enfance comme dans la majesté de sa gloire ; il s'est même toujours de plus en plus éloigné du type tra-

ditionnel, ainsi qu'on peut le voir dans le trop célèbre tableau de la *Transfiguration*.

3. — C'est ce tableau que les raphaélites proclament le chef-d'œuvre du maître et de l'art chrétien. Ils répètent ce que tout le monde dit depuis trois siècles, et ils perpétuent ainsi de nos jours un des plus anciens mensonges du suffrage universel. Je voudrais défendre Raphaël contre ses admirateurs; car je trouve que c'est une véritable injustice de ne pas préférer la plupart de ses tableaux à celui de la *Transfiguration*.

Dans les dernières années de sa vie, le talent de Raphaël était en décadence, même dans les sujets païens. Son *Banquet des dieux* de la Farnésine est inférieur aux *Muses du Parnasse* et au *Triomphe de Galatée*. Il a perdu sa grâce naturelle, l'élégance des formes et la souplesse des lignes. La chair s'épaissit, les muscles s'arrondissent et n'ont pas cette vigueur, cette fermeté d'attache qu'on admire dans les nudités de la chapelle Sixtine. Cette décadence ne doit-elle pas se remarquer, à plus forte raison, dans les sujets religieux?

Le comte de Montalembert, *au nom de la foi et de la poésie chrétienne*, réclamait de M. Rio un jugement logique et sévère sur le Raphaël de la *Fornarina* et de la *Transfiguration*, dont il déplore la

chute à l'occasion de la *Sainte Cécile* de Bologne. « On prétend, dit-il, que Francia mourut de chagrin en se voyant éclipsé par la *Sainte Cécile* de Raphaël. S'il était en effet mort de chagrin, c'eût été sans doute d'y voir la dégradation précoce du génie. Malheureusement pour la véracité de Vasari, il survécut de deux ans à Raphaël, mais en se gardant bien de l'imiter, et ayant même cessé toute intimité et toute correspondance avec lui, depuis l'adoption de sa dernière manière. Que pouvait-il y avoir de commun entre le peintre des ravissantes madones qu'on voit à Bologne, justement en face de la *Sainte Cécile*, et l'air déjà si effronté de la Madeleine de ce dernier tableau? »

Les critiques d'art s'accordent tous à blâmer le défaut d'unité dans la composition de la *Transfiguration*. Pour obtenir des contrastes, le peintre a représenté deux scènes différentes, qui se lient à peine, et un peu malgré les règles de la perspective. Il n'a tenu en cela aucun compte du texte sacré. L'Évangile dit que Notre-Seigneur conduisit au sommet d'une montagne, *in montem excelsum*, les trois apôtres privilégiés qu'il voulait rendre témoins de sa transfiguration, afin de les préparer au spectacle de son agonie au jardin des Olives; et en descendant, il leur ordonne de ne pas parler de cette vision jusqu'à ce que le Fils de l'homme ressuscite

d'entre les morts. La *Transfiguration* était donc une scène mystérieuse, et Raphaël y fait assister la foule qui entoure un possédé du démon. L'idée était d'autant plus malheureuse que la *Transfiguration* était commandée pour le rétable de la cathédrale de Narbonne. Le prêtre aurait aperçu ce possédé et cette foule qui s'agite, à travers les chandeliers de l'autel, et le crucifix du tabernacle se serait détaché sur l'épaule nue d'une courtisane qui représente Sapho dans *le Parnasse*, et qu'on retrouve au premier plan du *Châtiment d'Héliodore*. Du reste cette partie du tableau est la plus faible. Les lignes n'en sont pas heureuses. Les deux plus belles figures sont celles de la courtisane, et de l'évangéliste occupé à écrire le texte que Raphaël a si mal suivi.

La *Transfiguration* de Raphaël montre combien les artistes ont tort de négliger la tradition pour suivre leurs idées particulières. L'ancienne école avait admirablement représenté cette grande scène de l'Évangile. Notre-Seigneur a conduit ses apôtres sur le haut d'une montagne pour prier et pour les entretenir de la mort qui l'attend à Jérusalem<sup>1</sup>. C'est au milieu des splendeurs du Thabor qu'ils doivent apercevoir les douleurs du Calvaire. Ils sont à la

1. « Et ascendit in montem, ut oraret... Erant autem Moyses et Elias visi in majestate, et dicebant excessum ejus, quem completurus erat in Jerusalem. » *S. Luc*, IX, 28, 31.

fois ravis et terrifiés, ravis de la beauté du Christ et terrifiés de la voix mystérieuse du Père qui glorifie son Fils bien-aimé. Les peintres grecs ont représenté le Christ apparaissant sur une croix lumineuse entre Moïse et Élie, au-dessus des apôtres renversés, comme vous pouvez le voir dans la mosaïque du Louvre qui a été publiée par Didot, dans la *Vie de Notre-Seigneur*<sup>1</sup>.

Fra Angelico a représenté le même sujet dans une des cellules du couvent de Saint-Marc, en restant fidèle à l'école du Giotto. Sa composition est pleine de grandeur et de majesté. Le Christ, debout sur un rocher, les bras étendus en croix, se manifeste dans la gloire. Les têtes de Moïse et d'Élie apparaissent seulement dans les nuages et laissent à la figure principale toute son importance. Les poses des apôtres expriment bien l'éblouissement de la lumière et le trouble de l'extase<sup>2</sup>.

La *Transfiguration* du Pérugin est moins grandiose. Le Christ se manifeste surtout dans sa douceur, et les trois apôtres qui le regardent expriment bien les paroles qui se lisent au-dessus de la tête de saint Pierre : *Bonum est nos hic esse*.

Raphaël a voulu faire mieux que tous ceux qui l'avaient précédé; il n'a pas réussi. Non seulement

1. *Jésus-Christ*, p. 171.

2. *Vie de Fra Angelico*, p. 294.

le texte de l'Évangile n'est pas rendu, mais la composition manque de calme et de gravité. Ces trois personnages aériens, avec leurs draperies volantes, ont des mouvements transitoires qu'auraient blâmés les anciens. Le mouvement le plus juste devient faux quand il ne peut naturellement continuer. Les Grecs n'auraient pas cherché à représenter un oiseau qui vole ou un corps qui tombe; ce qui ne les empêchait pas d'exprimer les mouvements les plus violents qui pouvaient persister, comme ils l'ont fait dans le *Gladiateur combattant*. Le mouvement du Christ ne conviendrait pas même à une Ascension. Cet élan, cet effort n'est pas digne de Notre-Seigneur, qui doit manifester dans la paix sa puissance et sa divinité. Sa tête n'a rien de surnaturel; c'est la transfiguration d'un beau modèle, dont le type est romain. Il est de beaucoup inférieur au Christ de Léonard de Vinci dans la *Cène*. Quant aux apôtres, ils ne sont ni ravis, ni renversés; leur pose est théâtrale, et l'unique préoccupation de Raphaël a été de faire de belles figures, parfaitement dessinées et drapées. Je ne parle pas des deux privilégiés, saint Laurent et saint Julien, qui sont venus sur le Thabor prier pour les Médicis. En résumé, la *Transfiguration* est inférieure à la plupart des compositions de Raphaël. Ce qui l'a recommandée surtout à la postérité, c'est d'avoir été interrompue par la mort.

4. — Quelle sera, Madame, la conclusion de ce long réquisitoire? C'est que Raphaël est le peintre le plus admirable, le plus parfait, le plus heureusement doué que je connaisse. Il a pu avoir des rivaux dans certaines parties de l'art, mais nul ne lui est comparable pour la grâce, l'élégance, la noblesse du style et la fécondité du génie. Nul ne s'est si bien approprié toutes les ressources de l'art et tous les progrès du xv<sup>e</sup> siècle. Nul n'a mieux compris surtout l'art antique et ne s'en est plus rapproché. Il l'eût surpassé même, s'il eût suivi l'inspiration et la tradition chrétiennes.

Mais Raphaël n'a été chrétien ni dans sa vie, ni dans ses œuvres. Il a suivi le mouvement de la Renaissance et il l'a augmenté par son immense talent. Raphaël est la Renaissance transformée en ange de lumière. Aussi tous ceux qui aiment l'art chrétien et qui désirent le renouveler parmi nous doivent redouter l'illusion et ne pas le proposer pour modèle, dans la crainte de favoriser des doctrines qu'ils doivent combattre.

Raphaël a fait d'une manière admirable de l'*art pour l'art*; il a aimé et *glorifié la chair*; il n'a pas cherché le beau surnaturel; il n'a pas été le peintre de la foi et de l'amour. Il n'a pas vécu avec le Christ comme Fra Angelico, et il n'a pu faire bien les choses du Christ : *Chi fa cose di Cristo, con Cristo*

*debe star sempre.* Son but était la gloire humaine; il l'a obtenue. S'il a celle du ciel, il ne la doit pas à ses œuvres, mais à la miséricorde de Dieu et aux larmes de son repentir.

Raphaël est né le vendredi saint 28 mars 1483; il est mort le vendredi saint 6 avril 1520. Puisse le sang de Notre-Seigneur, qui l'avait purifié à sa naissance, l'avoir sauvé à son dernier jour! Et s'il contemple maintenant la Beauté suprême, qu'il nous obtienne, pour la manifester, des artistes qui aient son talent, mais qui ne suivent pas son exemple.

---

## X

### ÉLÉMENT RELIGIEUX DE L'ART

1. Histoire de l'art. Analyse et synthèse. Éléments de l'art. —
2. L'élément religieux, essence de l'art. La religion révélée et les fausses religions. —
3. Les beautés de l'art antique expliquées par son élément religieux. —
4. L'art sauvé par Notre-Seigneur. Stérilité du schisme et de l'hérésie protestante.

Madame,

1. — Vous avez bien voulu approuver mon étude sur la vie et les œuvres de Raphaël, et vous me remerciez de vous avoir expliqué vos impressions. Vous admiriez Raphaël, mais vous étiez troublée dans votre admiration, parce que vous ne trouviez pas dans le talent du grand artiste ce que vous cherchez avant tout, le sentiment chrétien. Vous subissiez le charme du beau, mais vous désiriez plus encore ; quelque chose manquait à votre cœur. Combien ai-je vu de personnes revenir d'Italie sans avoir même aperçu l'artiste dans Raphaël, et se soumettre humblement, comme le comte de Maistre, au *senti-*

*ment général*, en le proclamant le peintre chrétien par excellence.

Vous me demandez, Madame, quels sont les moyens de réformer les préjugés qui nous viennent de la Renaissance, la meilleure méthode pour étudier l'histoire de l'art, les livres qu'il faudrait consulter, et la confiance que mérite l'ouvrage de M. Rio qu'on loue beaucoup et que j'ai cependant paru critiquer, en parlant de Raphaël. Voilà des questions qui réclameraient de longs développements. Je cours risque, en voulant y répondre, de tomber dans l'inconvénient des généralités, comme je l'ai fait peut-être pour le symbolisme et l'archéologie. Ces esquisses trop rapides ressemblent à des tables de matières. Vous pourrez cependant y trouver quelques idées que fécondera votre intelligence, et y entrevoir des vérités qui font connaître et aimer Dieu davantage.

Ce n'est pas chose facile d'étudier l'histoire de l'art et d'éviter les erreurs dont l'a remplie la Renaissance. C'est elle qui, la première, a tenu la plume, formulé des jugements et distribué la gloire. Ses principes sont toujours en honneur, et les meilleurs esprits s'y laissent prendre. Vous connaissez son esthétique : le Beau est distinct du Vrai et du Bien, et n'a pas besoin de leur alliance. L'art n'atteint sa perfection qu'en se séparant de l'idée religieuse. Son

but est de rendre la forme sensible par le dessin et la couleur, et de plaire aux intelligences capables de le comprendre. Il faut juger l'œuvre elle-même, quelle que soit l'idée qu'elle exprime, ou l'objet qu'elle représente. Le talent de l'artiste en fait tout le mérite. L'art est l'expression de la société parce qu'il doit en suivre les goûts et en refléter les passions.

L'art n'est pas si peu, et son histoire le lie intimement à tout ce qui fait la vie et la grandeur des peuples, à la religion, à la civilisation, aux mœurs, aux joies, aux tristesses, aux gloires de la patrie. Sa mission est d'enseigner le vrai par le beau, et d'élever les esprits et les cœurs vers le bien. Toute œuvre d'art doit donc avoir une valeur morale, distincte du talent de l'artiste, et c'est cette valeur que doit surtout apprécier l'histoire. Toute œuvre d'art se rattache à un ensemble de doctrines et d'événements dont il faut tenir compte, et c'est après avoir tout examiné à la lumière de la vérité qu'on peut prononcer la louange ou le blâme.

Puisque vous m'interrogez, Madame, sur la manière d'étudier l'histoire de l'art, permettez-moi de faire un peu d'analyse avant de vous proposer un peu de synthèse.

Dans toute œuvre d'art, il faut distinguer trois éléments : l'élément religieux, l'élément social et l'élément individuel. Ces éléments existent avec

des formes variées et à des degrés différents. Leur puissance, leurs rapports, leurs proportions expliquent toutes les phases de l'art chez un peuple, son origine, ses développements, ses grandeurs et ses décadences.

Il est évident que l'élément religieux est le premier, le plus important ; les autres, sans lui, sont impuissants, stériles, et même dangereux. La raison et l'histoire le prouvent. La religion est le vrai principe de l'art, sa cause, son inspiration, sa force. Chez tous les peuples l'art a commencé par une prière, un autel, un temple. La religion est la mère de l'art, parce qu'elle est la source de la vie supérieure de l'âme, le foyer du vrai, du beau et du bien.

2. — La religion est le lien qui unit l'homme à Dieu, et, dans ce rapport du fini avec l'infini, il y a nécessairement un droit souverain qui s'affirme. Dieu seul fixe la religion que l'homme doit suivre ; il lui en révèle les dogmes, le culte, les devoirs, et c'est dans cette révélation que l'artiste trouve les idées, les formes et le but de son art. La religion révélée est une et invariable comme la vérité. Non seulement elle unit l'homme à Dieu, mais elle unit l'homme à son semblable, et c'est dans l'unité, l'universalité, la perpétuité des mêmes croyances que l'artiste puisera la force de son action. Sans l'autorité de

la religion, il n'aurait pas de terrain solide pour bâtir; il tracerait sur le sable des figures qu'effacerait le vent; il raconterait des rêves qui n'auraient ni passé, ni lendemain.

Cette religion divine est une comme son auteur; elle est une dans son principe, son essence et sa fin, mais elle est triple dans son développement et sa révélation. Cet arbre qui offre maintenant ses ombrages à tous les oiseaux du ciel a été planté d'abord dans le cœur du premier homme et de ses descendants. Il a été confié ensuite à la garde du peuple choisi, du peuple juif, et Notre-Seigneur enfin est venu étendre ses branches et lui faire porter tous ses fruits. A la religion primitive d'Adam a succédé la religion écrite par Moïse et rendue parfaite par la religion chrétienne; et ces trois religions n'en font qu'une en trois révélations successives, qui conduisent l'humanité à la révélation dernière de la vision béatifique.

Dès l'origine, l'art a reçu de la religion sa sève, son élément vital, puisque la religion lui a fait connaître le vrai, le beau et le bien, et se l'est associé, en lui confiant la manifestation de ses dogmes et les magnificences de son culte. Et toujours l'art a grandi, s'est perfectionné, selon sa fidélité à suivre ses inspirations.

C'est une erreur condamnée par l'Église de croire

que la religion primitive n'était qu'une simple religion naturelle, inspirée par le spectacle de la création et formulée par l'intelligence humaine. L'homme n'a pas plus inventé la religion que le langage. Dieu lui a révélé, dès le premier jour, ses dogmes, son culte et ses devoirs, et il a augmenté l'intensité de la lumière selon les besoins de l'humanité. Adam en a été le prêtre dans le paradis terrestre et après la chute; et cette religion traditionnelle fut la seule jusqu'au déluge et jusqu'à la vocation d'Abraham. Le foyer domestique en était d'abord le sanctuaire, et le chef de la famille en conservait les doctrines et en accomplissait les rites. Puis, lorsque les générations se multiplièrent et constituèrent des sociétés et des empires, la religion en resta le lien, la base, parce que la croyance en Dieu peut seule unir les hommes et soumettre le grand nombre à l'autorité des lois.

Le rôle de l'art grandit avec l'action sociale de la religion. Dans la période patriarcale, il n'eut sans doute qu'à rythmer, à chanter la prière, qu'à décorer de fleurs et de guirlandes les autels de gazon ou de pierre où s'offraient les sacrifices d'Abel et des enfants de Noé; mais lorsqu'il fallut organiser le culte de tout un peuple, enseigner la foule, célébrer des fêtes, l'art eut des temples à bâtir et des symboles à sculpter et à peindre pour montrer l'invisible.

L'art s'égaré bientôt à la suite de fausses religions qui sont les hérésies de la religion primitive, et devient leur complice à l'égard des peuples qui tombent dans l'idolâtrie. La raison humaine est toujours soumise à l'épreuve entre l'arbre de la vie et l'arbre de la science du bien et du mal, entre la vérité révélée qui éclaire son intelligence, et les mystères proposés à l'obéissance de la foi. Le tentateur la pousse à d'ambitieuses recherches et l'entraîne dans la révolte par le mensonge. Un des mystères que l'homme essaya de pénétrer fut celui de la création. C'était prétendre être semblable à Dieu que de vouloir comprendre cet acte souverain, cette relation du fini et de l'infini. Et parce qu'il était au-dessus de sa raison d'expliquer comment l'être peut sortir du néant, il outragea l'unité et la simplicité de la Cause première, en imaginant une matière coéternelle dont l'artiste suprême n'était que l'organisateur. Cette dualité de principe fit naître toutes les rêveries du panthéisme et du polythéisme, et admettre des forces secondaires agissant librement sur la nature et par conséquent sur la vie de l'homme.

Lorsque l'art eut traduit ces doctrines par des images et des symboles, le peuple, qui ne pouvait en comprendre le sens théologique, les prit pour des réalités et leur offrit ses prières et ses hommages. De là tous ces faux dieux, cette adoration de la

nature entière, où tout était Dieu excepté Dieu, où l'homme divinisait les passions et se divinisait lui-même.

Il fallait sauver la religion et conserver dans toute sa pureté la source du vrai, du beau et du bien. Dieu le fit par la vocation d'Abraham. Il le choisit entre les plus soumis aux vérités révélées. Abraham mérite par sa foi de devenir le père des croyants. De lui doit naître un grand peuple, et dans un de sa race, seront bénies toutes les nations.

La religion mosaïque est la religion primitive, écrite et défendue contre les audacieuses interprétations de la raison humaine ; elle limita plutôt qu'elle ne développa les vérités révélées, comme semblent le prouver certains passages des livres sacrés de l'Inde et de l'Égypte, où on retrouve les traces des dogmes obscurcis que Notre-Seigneur est venu rendre aux hommes.

Le peuple juif est la préparation, la figure du peuple chrétien, par son Église visible, sa souveraineté pontificale, sa doctrine infaillible, son sacerdoce, sa liturgie, son enseignement et son apostolat. Dieu en se créant un peuple n'avait pas abandonné les autres, c'était au contraire pour les sauver qu'il s'était choisi un gardien et un apôtre de la vérité. Malgré ses infidélités, le peuple juif a rempli sa mission. Non seulement il conserva les dogmes que les

ténèbres de l'idolâtrie menaçaient de faire disparaître, mais il en fut le représentant et le défenseur par toute la terre. Il les rappela aux nations qui les oubliaient ; il suscita partout au vrai Dieu de fidèles adorateurs et prépara, en répandant au loin ses doctrines et ses traditions, la prédication de l'Évangile.

Abraham inaugure cette mission par ses voyages ; non seulement il triomphe des rois et reçoit les bénédictions de Melchisédech, mais il soumet à la vérité les peuples de l'Orient, puisqu'il leur fait adopter la circoncision, le signe de la nouvelle alliance. L'Égypte entière, sauvée par Joseph, adore le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Les flottes nombreuses de Salomon portent son nom à tous les rivages. Jonas lui convertit Ninive, et les tribus captives l'annoncent aux Assyriens et aux Perses. Le prophète Daniel devient le conseil des rois ; Cyrus fait rebâtir le temple de Jérusalem et Alexandre y offre des sacrifices. Les Ptolémées, ses successeurs, font traduire en grec les Livres saints, et dans toute l'étendue de l'empire romain s'établissent des synagogues qui attendent le Messie et qui recevront les Apôtres. Il est évident que le peuple juif fut le ministre du Verbe qui « éclaire tout homme venant en ce monde », et que la religion mosaïque conserva, même au sein des nations infidèles, les vérités suffi-

santes pour guider tous ceux qui voudraient sortir de l'erreur.

Ces vérités donnaient un élément religieux à l'art de tous les peuples. La religion révélée, qui les possède et les conserve toutes, devait offrir nécessairement l'élément religieux, le plus riche, le plus fécond. Cet élément se résume dans la Bible, le livre incomparable du Vrai, du Beau et du Bien. La Bible contient non seulement toutes les lumières et tous les préceptes qui peuvent éclairer l'intelligence et sanctifier la volonté, mais elle présente encore à l'art le beau sous sa forme la plus parfaite ; elle est à la fois son inspiration et son modèle.

L'art du langage est l'art par excellence, il est aux autres arts ce que le texte d'un livre est aux ornements que peuvent y ajouter le luxe de l'imprimerie et le crayon du dessinateur. La parole exprime seule la pensée de l'homme ; la sculpture et la peinture n'en sont que de faibles traductions. La Bible est le texte de l'art chrétien et le type de l'art universel, parce qu'elle est le chef-d'œuvre de l'art divin.

Je ne comprends pas qu'on puisse préférer à Moïse, à David, à Salomon, aux Prophètes, à l'Évangile surtout, Homère, Platon, Pindare, Virgile, Horace. C'est là pour moi une des plus odieuses folies de la Renaissance, et il faut voir dans cette perversion du goût un véritable châtement.

Nous n'admirerons jamais assez Moïse. Nous ne voyons guère en lui que le libérateur du peuple hébreu, traversant la mer Rouge ou descendant du Sinaï avec les tables de la Loi. Il y a aussi le grand artiste, l'historien et le poète écrivant, sous la dictée de Dieu même, les annales du monde et les plus sublimes cantiques. Rappelons-nous ce que nous apprend de lui saint Étienne dans son magnifique discours devant le conseil des prêtres : « La fille de Pharaon, dit-il, l'éleva comme son fils : Moïse fut instruit de toute la sagesse des Égyptiens, et il était puissant en paroles et en œuvres<sup>1</sup>. »

Les Égyptiens étaient le peuple le plus civilisé de la terre, le plus renommé dans les sciences et dans les arts, et c'est parmi eux que Moïse se distingue, et qu'il commence cette vie mystérieuse qui se partage en trois périodes égales. Pendant quarante ans, il recueille les traditions primitives; il pénètre, à la cour de Pharaon, tous les secrets de la sagesse humaine. Pendant quarante ans, il reçoit dans la solitude les leçons de la sagesse divine, et quand il est ainsi préparé à sa grande mission, il conduit pendant quarante ans le peuple hébreu dans le désert jusqu'aux frontières de la terre promise, au milieu des épreuves, des combats et des plus écla-

1. « Et eruditus est Moyses omni sapientia Ægyptiorum, et erat potens in verbis et in operibus suis. » (*Act.* VII, 22.)

tants prodiges. Quel homme lui ressemble et reçoit à ce point les communications du ciel ? Jéhova se révèle à lui ; il l'entretient, lui parle face à face sur l'Horeb et sur le Sinaï, et il le fait disparaître sur le mont Nébo, après lui avoir montré les plaines que doit parcourir le Sauveur, le Thabor où il contempera un jour sa gloire, et le Calvaire où se consumera le salut d'Israël.

Moïse est la plus grande figure de Notre-Seigneur, la plus ressemblante par sa mission, sa puissance et sa douceur. Ses paroles semblent être un écho du Verbe, comme sa loi est une préparation à l'Évangile ; elles sont simples et sublimes, comme celles du Créateur, et font apparaître à l'esprit tout ce qu'elles racontent. Dans quelle littérature trouver des pages comparables aux premiers chapitres de la *Genèse*, un récit plus noble que la vocation d'Abraham, plus gracieux que le mariage d'Isaac, plus attendrissant que l'histoire de Joseph ; un hymne plus inspiré que le cantique du passage de la mer Rouge, lorsque les femmes d'Israël, sous la conduite de Marie, répétaient en chœur, au son des instruments : « Chantons des hymnes au Seigneur, car il a signalé glorieusement sa puissance, il a précipité dans la mer le cheval et son cavalier<sup>1</sup>. »

1. « Cantemus Domino : gloriose enim magnificatus est ; equum et ascensorem ejus dejecit in mare. » (*Ex.*, xv, 21.) L'excellent

Moïse est continué par tous les écrivains sacrés, et quelle que soit la différence de leur génie, on retrouve dans toute la Bible une unité, une beauté vraiment surnaturelles. C'est toujours le même art, parce que c'est toujours le même élément religieux.

La poésie n'était pas le seul art des Hébreux. La musique devait accompagner dignement leurs prières, et les textes de l'*Exode* prouvent qu'ils avaient emporté, avec une grande quantité de vases d'or et d'argent, tous les secrets des arts de l'Égypte. Ils savaient, même dans le désert, construire, sculpter et peindre. Ils pouvaient travailler tous les métaux, tailler et graver les pierres précieuses, tisser les plus riches étoffes et y broder les plus beaux ornements. Ils exécutèrent sous la direction de Béséléel et d'Ooliab, que le Saint-Esprit avait remplis d'intelligence et de science, le Tabernacle, les autels et tous les meubles du sanctuaire dont Moïse avait reçu la minutieuse description <sup>1</sup>. Dieu se plaît à former lui-même ses artistes.

L'art des Hébreux n'eut pas cependant tous ses

Rollin, qui a plus de goût, et surtout de bon sens, que tous nos littérateurs, nous a donné une analyse de ce cantique dans son *Traité des Études*, qu'il faudrait faire méditer à tous ceux qui se destinent à l'enseignement.

1. « Ecce vocavit Dominus ex nomine Beseleel, filium Uri filii Hur de tribu Juda. Implevitque eum spiritu Dei, sapientia, et intelligentia, et scientia, et omni doctrina, ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento et ærè, sculpendisque lapidibus

développements, parce que Dieu, pour les préserver de l'idolâtrie, leur avait interdit toute image sculptée, toute représentation de ce qui est au ciel et sur la terre<sup>1</sup>. Et quand ils furent établis dans la terre promise, ils ne durent bâtir qu'un temple, symbole de l'unité de Dieu et de l'Église. Le temple de Salomon fut digne de sa sagesse, de sa puissance et de sa gloire. Le second temple, qui faisait tant regretter l'ancien, fut admiré par Alexandre et passait pour une des merveilles du monde.

3. — Les chefs-d'œuvre de l'art antique sont trop souvent présentés comme une objection et un défi au christianisme. Les partisans de la Renaissance soutiennent que le paganisme était plus favorable à l'expression du beau que l'Évangile, et des catholiques s'imaginent leur répondre en dépréciant l'art antique et en lui préférant, sous tous les rapports, les édifices, les sculptures et les peintures du moyen âge. Des deux côtés il y a erreur, exagération, faute de bien discerner dans les œuvres d'art l'élément religieux.

Il n'y a aucun danger à reconnaître les beautés de

et opere carpentario; quidquid fabre adinveniri potest, dedit in corde ejus: Ooliab quoque filium Achisamech de tribu Dan.» (*Exode*, xxxv, 30, 34.)

1. « Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem quæ est in celo desuper, et quæ in terra deorsum, neque eorum quæ sunt in aquis sub terra.» (*Exode*, xx, 4.)

l'art antique ; mais il faut les attribuer aux vérités que les religions païennes avaient conservées. L'art antique est beau, parce qu'il est, à un certain degré, chrétien.

Nous jugeons mal les religions antiques, parce que nous ne les connaissons que par leurs corruptions et leur décadence. Leurs symboles sont des énigmes pour nous, et nous ne les apprécions que par leurs rites impurs et par les aventures scandaleuses que les poètes prêtent à leurs dieux déconsidérés ; mais l'étude des textes et des monuments commence à nous expliquer ces ruines et à nous y faire apercevoir les grandes lignes déformées de la religion primitive.

Les Égyptiens passent pour le peuple le plus superstitieux de la terre, et les historiens nous les représentent à genoux devant leurs animaux domestiques et les légumes de leurs jardins ; mais voilà leurs momies qui sortent de leurs pyramides pour protester et pour nous montrer, dans leurs *rituels funéraires*, à travers un symbolisme exagéré, une religion d'une doctrine très élevée, une religion qui place la vie véritable au-delà de la mort, et qui propose à l'âme immortelle quelque chose de cette participation à la nature divine dont nous parle saint Pierre <sup>1</sup>.

Ne faudrait-il pas renvoyer à l'école de Platon et

1. « Ut per hæc efficiamini divinæ consortes naturæ. » (II Petr., I, 4.)

de Cicéron nos rationalistes, nos libres penseurs, qui, après dix-huit siècles de christianisme, sont tombés dans un tel abaissement de l'intelligence, qu'ils nient la souveraineté et même l'existence d'une Cause première, et qu'ils proclament la raison individuelle comme la règle de toute morale, et les décisions changeantes de la foule comme la loi suprême des peuples ? Platon et Cicéron croyaient à un Dieu unique, à l'immortalité de l'âme, à la récompense des bons et à la punition des méchants ; au paradis, à l'enfer, au purgatoire. Ils reconnaissaient un Dieu des dieux que leur avait révélé l'*ancienne parole*, un Dieu ayant en lui-même le commencement, la fin et le milieu de toute chose ; l'Auteur de tout ce qui est bien dans la nature ; le Juste par excellence qui punit tous les violateurs de la loi divine ; un Dieu qui règne sur nous, qui voit la vertu ou le vice de toutes actions humaines, et qui nous prépare des demeures différentes selon la nature de ces actions, laissant à notre volonté le choix de ces différentes demeures ; le Juge suprême faisant comparaître devant son tribunal les âmes après la mort, plaçant les justes à sa droite, au plus haut des cieux, et précipitant les méchants à sa gauche, dans un gouffre épouvantable, où ceux qui sont *inguérissables* souffrent éternellement d'horribles supplices <sup>1</sup>.

1. Platon, *De republ.*, I, 10. — Rohrbacher, t. V, liv. VII.

Cicéron fait découler de ce Dieu unique « la loi véritable, loi répandue dans tout le genre humain, loi constante, éternelle, qui rappelle au devoir par ses commandements, qui détourne du mal par ses défenses, et qui, soit qu'elle défende, soit qu'elle commande, est toujours écoutée des gens de bien et méprisée des méchants... Substituer à cette loi une autre loi est une impiété. Il n'est permis d'y déroger en rien, et l'on ne peut l'abroger entièrement. Nous ne pouvons être déliés de cette loi, ni par le sénat, ni par le peuple, parce que c'est une loi éternelle, immuable; et celui qui l'a portée, manifestée, promulguée, est le seul maître commun et le souverain monarque de tous. Les lois qui se font pour des intérêts matériels et particuliers ne sont pas des lois proprement dites, mais de simples règlements. Ce que décrètent les peuples, suivant les temps et les circonstances, reçoit le nom de loi plus de la flatterie que de la réalité. Quant aux décrets injustes, ils ne méritent pas plus le nom de lois que les complots des brigands <sup>1</sup>. » N'est-ce pas là le langage de l'Église et la doctrine du *Syllabus*?

Les Grecs et les Romains reconnaissaient un Dieu unique, un Dieu de tous leurs dieux, et c'est pour cela que saint Paul leur reproche d'être inexcusables,

1. Cicéron, *De republica*, liv. III, n° 16; *De legibus*, liv. II, n° 5. (Rohrbacher.)

« parce qu'ayant connu Dieu, ils ne l'ont pas glorifié comme Dieu, et ne lui ont pas rendu grâces; mais qu'ils se sont égarés dans leurs vains raisonnements, et leurs cœurs insensés se sont remplis de ténèbres. Les hommes qui se disaient sages sont devenus fous<sup>1</sup>. »

Les premiers défenseurs du christianisme, au sein même des persécutions, au moment de la plus grande décomposition du paganisme, rappelaient victorieusement aux païens cette connaissance du vrai Dieu, lorsqu'on leur reprochait de prêcher un Dieu nouveau. Dans le *Dialogue* de Minucius Félix, le chrétien Octavius oppose à tous les dieux qui ont un nom le Dieu qui n'en a pas et que le peuple appelle le grand Dieu, le vrai Dieu, comme les chrétiens. Il invoque le témoignage des poètes et des philosophes. « J'entends les poètes proclamer aussi un seul père des dieux et des hommes. Si nous passons aux philosophes, vous les trouverez différant sur les noms, d'accord sur la chose même... Chacun croira d'après cela que les chrétiens sont philosophes, ou que les philosophes étaient déjà chrétiens<sup>2</sup>. »

Tertullien reproche aux païens « l'énormité de

1. « Quia cum cognovissent Deum, non sicut Deum glorificaverunt, aut gratias egerunt, sed evanuerunt in cogitationibus suis, et obscuratum est insipientis cor eorum. Dicentes enim se esse sapientes, stulti facti sunt. » (Rom. I, 21, 22.)

2. Minuc., *Octav.*, n<sup>os</sup> 18 et 20. (Rohrbacher, tome V, liv. II.)

leur crime parce qu'ils ne veulent pas reconnaître Celui qu'on ne peut ignorer », et il les poursuit des traits de son impitoyable logique. Après avoir rappelé le témoignage des poètes et des philosophes, il invoque un témoignage nouveau. Il écarte l'intelligence, « l'âme formée dans les écoles, exercée dans les bibliothèques, engraisnée dans les académies et les portiques d'Athènes, et malade d'excès de sagesse. » Il interpelle l'âme simple, rude, grossière, l'âme du village, du carrefour, de l'atelier : « J'ai besoin de ton ignorance, puisque personne ne croit à la science, si peu qu'il y en ait. Nous déplaçons, quand nous prêchons un Dieu unique par son unique nom. Ce qui nous est défendu, nous t'entendons le dire, chez toi et publiquement, hautement, en toute liberté ; il en est un dont tu confesses la puissance et la volonté souveraine, et tu nies que les autres soient dieux, en les désignant par leurs noms propres, Saturne, Jupiter, Mars, Minerve. Tu affirmes le seul Dieu, celui que tu n'appelles que Dieu. Tu n'ignores pas sa nature. *Dieu est bon, Dieu est bienfaisant* ; c'est là ton expression, sans que personne se moque de toi et s'y oppose. Tu t'écries du fond de ta conscience : *Je le recommande à Dieu ; Dieu vous le rendra ; Dieu jugera entre nous*. D'où vient cela, à toi qui n'es pas chrétienne, à toi, le plus souvent couronnée des bandelettes de Cérés,

ornée du manteau de Saturne, revêtue des insignes d'Isis. Jusque dans les temples, tu implores Dieu pour juge. Debout sous une chapelle d'Esculape, dorant une Junon d'airain, chaussant une Minerve, tu n'en appelles à aucun des dieux présents. Dans ta foi, tu en appelles à un autre juge ; dans tes temples, tu souffres un autre Dieu... Ces témoignages de l'âme sont d'autant plus vrais qu'ils sont plus simples, d'autant plus simples qu'ils sont plus vulgaires, d'autant plus vulgaires qu'ils sont plus communs, d'autant plus communs qu'ils sont plus naturels, d'autant plus naturels qu'ils sont plus divins. La nature a enseigné l'âme, et Dieu, la nature <sup>1</sup>. »

Lactance, qui avait été païen, surprend aussi l'âme des païens en flagrant délit de christianisme : « Ceux qui dans leur culte, dit-il, préfèrent au Dieu vivant et véritable, créateur du ciel et de la terre, des hommes morts et enterrés, seraient encore pardonnables si cette erreur venait de leur ignorance. Mais comme nous voyons souvent les adorateurs mêmes des dieux confesser le Dieu souverain, quel pardon peuvent-ils espérer s'ils n'adorent pas Celui qu'ils ne peuvent ignorer complètement ? Car, qu'ils fassent un serment, qu'ils forment des souhaits, ou qu'ils rendent grâce à quelqu'un, ce n'est pas Jupiter ni d'autres dieux qu'ils attestent, mais Dieu seul ;

1. Tertullien, *De testim. animæ*. (Rohrbacher, IV, liv. II.)

tant il est vrai que la nature fait jaillir la vérité du fond des cœurs, malgré qu'on en ait. Du reste, s'ils agissent de la sorte, ce n'est pas quand ils sont dans la prospérité, car jamais ils n'oublient Dieu plus complètement que lorsqu'ils sont comblés de ses bienfaits et qu'ils devraient bénir davantage la divine miséricorde. Mais sont-ils frappés de quelque grand malheur, aussitôt ils recourent à Dieu; ils implorent le secours de Dieu; ils conjurent Dieu de venir à leur aide. Est-on exposé à faire naufrage, c'est lui qu'on invoque, c'est lui qu'on réclame. Quelqu'un tombé dans la misère est-il réduit à mendier son pain, c'est pour l'amour de Dieu et de Dieu seul, qu'il demande l'aumône; c'est par son nom divin et unique, qu'il implore la compassion des hommes. Ils ne se souviennent jamais de Dieu que quand ils sont dans la peine. Dès qu'ils n'ont plus rien à craindre, dès qu'ils sont hors de danger, ils courent tout joyeux aux temples de leurs dieux; c'est à ceux-là qu'ils offrent des libations, des sacrifices et des couronnes. Quant à Dieu qu'ils avaient imploré dans leur malheur, ils ne lui adressent pas seulement une parole de reconnaissance; tant il est vrai que la prospérité engendre la dissolution, et la dissolution, l'impiété envers Dieu, aussi bien que les autres crimes<sup>1</sup>. »

1. Lactance, *Div. inst.*, I, II.

Ainsi, au milieu même de la décadence et de la décomposition du paganisme, les hommes connaissaient le Dieu unique et souverain des poètes et des philosophes, le Dieu très bon et très grand auquel ils dédiaient leurs temples : *Deo optimo maximo*. Le peuple l'invoquait dans ses périls et ses souffrances. Et ce Dieu que l'humanité apercevait à travers ses larmes, les artistes à la recherche de l'idéal ne l'auraient pas reconnu dans les splendeurs du beau ! Non certainement, surtout aux grandes époques de l'art, les artistes n'étaient pas des idolâtres qui adoraient les œuvres de leurs mains. Ils étaient initiés aux doctrines secrètes dont ils devaient représenter les symboles, et c'était une vérité, un attribut divin qu'ils s'efforçaient d'exprimer sous une forme sensible. Cet élément religieux explique seul la perfection de leurs œuvres ; ils étudient la nature, mais ne la copient pas servilement. Ils l'épurent, la poétisent, l'idéalisent, et veulent la rendre digne de l'Infini. La pensée de Dieu a taillé le scarabée de l'art égyptien, comme le Jupiter et la Minerve de Phidias.

L'artiste grec qui méditait et cherchait à rendre un vers d'Homère ou un passage de Platon, s'élevait peu à peu vers l'Infini. Le beau le conduisait au vrai et au bien, et il dressait aussi dans son cœur un autel au Dieu inconnu, *Ignoto Deo*. Il le priait et l'in-

voquait ; il recevait alors un rayon de la lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde, et ce rayon devenait un chef-d'œuvre.

Ainsi les chefs-d'œuvre de l'antiquité païenne ne doivent pas être opposés à la religion révélée, puisqu'ils s'y rattachent par les vérités conservées dans les fausses religions. Cet élément religieux suffit pour en expliquer les beautés, comme les erreurs qu'il contient en expliquent les défauts. La décadence de l'art grec commence avec celle de la religion, lorsque les sophistes en altèrent de plus en plus les dogmes, et que les poètes se moquent de leurs dieux. Le culte de Minerve est négligé pour celui de Vénus, non plus la Vénus céleste, la Vénus chaste et drapée, mais la Vénus terrestre et sensuelle qui charme les passions. L'art reçoit l'or de Philippe et copie les maîtresses d'Alexandre ; il est au service de ceux qui le payent, et il suit bientôt, à Rome, comme un esclave, le char des triomphateurs.

4. — Lorsque Notre-Seigneur Jésus-Christ vint éclairer ceux qui étaient assis à l'ombre de la mort, l'art de l'homme était comme le voyageur qui descendait de Jérusalem à Jéricho, les voleurs l'avaient dépouillé de son élément religieux. Le rationalisme lui avait ravi ses croyances, et les vices l'avaient couvert de plaies ; il se mourait sur le che-

min ; le prêtre et le lévite passaient sans le secourir ; mais le bon Samaritain, Celui qui est la résurrection et la vie, vint le relever et mettre sur ses plaies l'huile de sa miséricorde et le vin de sa Passion. Il l'emporta jusqu'à l'hôtellerie des Catacombes, et le confia aux soins de l'Église, en lui promettant de récompenser ses dépenses et ses peines.

Pendant trois cents ans l'Église soigna l'art malade avec la tendresse d'une mère. Elle lui rendit, dans toute sa puissance, l'élément religieux, la lumière de ses dogmes, la beauté de sa liturgie, avec l'autorité des pontifes, la force des martyrs, la science des confesseurs, la pureté des vierges. Et lorsqu'elle lui eut ainsi donné la vie de la grâce et montré le chemin royal de la Croix, elle lui confia la majesté de son culte et l'ornement de ses temples, et l'art put célébrer la victoire du Christ. CHRISTUS VINCIT, CHRISTUS REGNAT, CHRISTUS IMPERAT.

Il n'y a plus en effet de grand art possible que l'art du Christ. Le Christ est le seul élément religieux qui puisse maintenant vivifier l'art et produire des chefs-d'œuvre. Quiconque s'éloigne du Christ, s'éloigne du vrai, du beau et du bien, et par conséquent de la lumière et de l'amour. L'erreur est désormais impuissante à former une religion capable d'inspirer l'art ; jamais elle ne saura se créer des symboles et se dresser des autels. L'er-

reur n'est plus qu'une négation qui détruit tout culte, toute croyance. Le panthéisme savant de Spinoza fera-t-il jamais renaître les magnificences de l'idolâtrie, même avec l'esthétique de Hegel ?

Voyez ce qu'a fait de l'art chrétien le schisme et l'hérésie. Les Grecs schismatiques ont presque tous nos dogmes ; ils possèdent une admirable liturgie ; mais parce qu'ils se sont séparés du Pasteur véritable, parce qu'ils se sont détachés de la Vigne féconde, ils n'ont plus la sève du beau, et, depuis Photius, leur art est resté stationnaire, immobile, pétrifié.

Et les hérétiques, qu'ont-ils fait ? Les Ariens persécutèrent les catholiques et déshonorèrent leurs temples. Les Iconoclastes brisèrent les images et mutilèrent les artistes. Quels chefs-d'œuvre pouvaient créer les Gnostiques, les Manichéens, les Albigeois ? Pour le Protestantisme qui autorise et résume toutes les hérésies, son principe du libre examen n'est-il pas aussi opposé à l'art qu'il est nuisible à la vérité, puisqu'il détruit toute autorité doctrinale et tout art traditionnel ? Il n'a jamais su bâtir une église, et l'histoire n'a qu'à enregistrer ses ravages en Allemagne, en France et en Angleterre ; les cathédrales renversées, les abbayes incendiées, les statues brisées, et les merveilles d'orfèvrerie, les châsses et les vases sacrés volés et jetés au creuset.

Dans toutes les monographies de nos vieux monuments, l'archéologie trouve pour date de leurs mutilations et de leurs ruines le passage de quelques bandes protestantes.

Il m'est tombé sous la main un curieux pamphlet protestant intitulé : *Des beaux-arts en Italie, au point de vue religieux*. L'auteur est M. Ath. Coquerel, pasteur protestant et même, je crois, protestant libéral. M. Coquerel est un homme de goût, et son livre présente quelquefois des appréciations très justes sur les artistes et sur leurs œuvres; mais son hostilité contre l'Église l'aveugle trop souvent et le condamne à d'incroyables contradictions et aux conclusions les plus fausses. Il reconnaît l'heureuse influence du catholicisme sur l'art au moyen âge et il déclare cependant que le catholicisme et l'art ne peuvent s'accorder ensemble.

« A nos yeux, dit-il, l'Église catholique a le droit de prétendre une seule chose : Il fut un moment, glorieux pour elle, où elle répondait à la piété et à la pensée de tous. Alors Dante écrivit, alors Giotto et Angelico da Fiesole peignirent leurs pieux chefs-d'œuvre; alors s'élevèrent vers le ciel d'admirables cathédrales, d'une architecture plus ou moins pure, selon le temps et le pays, symboles d'un élan véritable d'adoration... Quand plus tard les inspirations de la Renaissance se mêlèrent à ce souffle chrétien,

conservé par le catholicisme, quelques génies exceptionnels, un Léonard, un Michel-Ange, un Raphaël, éclairés par la beauté antique, et bien moins dévots que leurs prédécesseurs, enfantèrent des prodiges d'art où leur foi a déjà peu de place; après eux la décadence fut rapide. »

Comment expliquer cette décadence rapide, si ce n'est par l'affaiblissement de l'élément religieux? L'auteur, cependant, s'imagine que cet élément religieux est un obstacle aux progrès de l'art. « Le culte catholique, dit-il, et l'art ont des intérêts opposés, des conditions d'existence qui s'excluent. Ce qui est indispensable à l'un des deux est souvent nuisible, quelquefois mortel à l'autre... Malgré le génie des plus grands maîtres, la peinture catholique, loin de servir la piété, loin de rapprocher les âmes des choses d'en haut, a fait tout le contraire. L'art n'a donné à la foi qu'un aliment grossier et tout terrestre; il a rabaissé l'idéal et matérialisé le ciel... Si les artistes ont mal servi l'Église, de son côté l'Église a-t-elle mieux servi les artistes? La tradition, en conservant les types, en stéréotypant des costumes inexacts et jusqu'à des attitudes convenues, a enchaîné la spontanéité, l'indépendance de la ferveur et de la foi... Aussi, à part un très petit nombre d'âmes d'élite, le grand peintre catholique est-il en général un païen dans sa vie réelle. *Les mœurs*

*les plus effrénées* n'empêchent pas un Raphaël de donner toute la pureté convenue, toute la piété exigée à une image de la Vierge, pour laquelle la Fornarina lui aura servi de modèle. Cette pureté, cette piété sont un costume dont l'Église revêt ses madones et qu'elle commande à ses artistes<sup>1</sup>. »

Ainsi l'auteur, qui admire cependant l'art antique, pense que la tradition est nuisible aux artistes, quoique cette tradition ait donné à Raphaël, malgré ses *mœurs effrénées*, la pureté, la piété qu'il trouve dans ses madones.

Dans sa promenade esthétique à travers l'Italie, l'auteur se passionne pour l'ancienne école et parle avec enthousiasme du Giotto, d'Orcagna et de Fra Angelico de Fiesole : « Si l'on nous permet de résumer notre pensée sur les rapports du catholicisme et des beaux-arts, nous dirons que la plus belle époque de l'art catholique est antérieure à la grande période artistique en Italie. C'est de Giotto au Pérugin qu'il faut placer les beaux temps de la peinture inspirée par l'Église romaine, et les véritables chefs de cette école sont Giotto et le pieux domini-

1. M. Coquerel, qui est raphaélite à sa manière, loue le peintre de la *Dispute du Saint-Sacrement* de n'avoir pas donné place à la Mère du Sauveur parmi les personnes divines; « elle adore et n'est point adorée, comme les catholiques le font de nos jours en proclamant l'Immaculée-Conception. » Un pasteur protestant peut-il ignorer à ce point nos dogmes?

cain Fra Giovanni da Fiesole, surnommé Angelico... Giotto m'a paru, je ne dirai pas seulement le plus biblique, mais le seul biblique des peintres italiens dont j'ai vu les ouvrages... Fra Angelico fut un vrai catholique, un vrai moine. Ses anges sont d'une merveilleuse beauté; ils prient avec un amour et une foi admirables. Il y a sur les traits de ses Vierges une pureté suave et touchante, pleine de vraie humilité et de vraie piété... Fra Angelico, je l'avoue, m'a ravi, quoiqu'il soit le plus catholique, le plus moine de tous les peintres. Il n'en est pas moins vrai qu'il a exprimé avec une fraîcheur d'imagination, avec une candeur et une pureté qui n'appartiennent qu'à lui, les sentiments de ferveur et d'amour qui sont les mêmes en tout temps, sous les formes les plus diverses. »

Malgré ses préférences pour la Renaissance, l'auteur cède quelquefois à l'évidence et au bon sens. Il met le *Jugement dernier* d'Orcagna au-dessus de celui de Michel-Ange. « Rien, à notre sens, ne prouve mieux la supériorité religieuse des peintres antérieurs à la grande époque de l'art que ce contraste de ce Jugement dernier avec celui de Michel-Ange. Orcagna est bien plus catholique, plus chrétien, plus pieux. Aussi s'élève-t-il bien plus haut, si la peinture n'est qu'un langage destiné à parler à l'âme. (N'est-ce pas là sa véritable mission?) »

Michel-Ange au contraire est bien moins touchant, bien plus païen; mais comme peintre, il n'en est pas moins supérieur. Nouvelle preuve de cette vérité, que l'Église romaine se vante trop de ce qu'elle a fait pour les artistes. Ceux qu'elle a puissamment inspirés ne sont pas les plus grands. La Renaissance, l'antiquité, l'étude de la nature, l'émancipation de l'esprit humain ont enfanté les véritables maîtres, et l'inspiration catholique leur a manqué. Orcagna est un artiste mystique, représentant ce qu'il croit; Michel-Ange, un génie exempt de tout mysticisme, qui traite un sujet donné, en faisant étalage d'une merveilleuse habileté, d'une incroyable puissance et de la science anatomique qu'il avait acquise en disséquant, grâce au prier de San Spirito. » Quelle conclusion tirer de cet étrange raisonnement? Quelle idée avoir d'une peinture qui ne parle pas à l'âme et qui doit sa supériorité à l'étalage de la science anatomique? Les catholiques ne doivent-ils pas voir dans ces singuliers jugements les rapports de doctrine qui existent entre les admirateurs de la Renaissance et les protestants?

Je n'en finirais pas si je voulais citer tous les passages où l'auteur se contredit lui-même. Je signalerai seulement l'ingénieux moyen qu'il prend pour combattre l'Église : c'est de lui attribuer les écarts

de la Renaissance et de lui reprocher d'avoir toléré les fantaisies païennes du xvi<sup>e</sup> siècle. « L'étude et la représentation du corps humain sont pour l'art une rigoureuse nécessité et une richesse inépuisable. Il faut en conclure que, malgré ses inconvénients très graves, le nu est à sa place dans un musée. Il en est autrement dans une église. La plupart des peintres catholiques, plus artistes que chrétiens, ne tiennent aucun compte de cette différence. Michel-Ange est tombé plus que personne dans cette faute. La magnifique voûte de la chapelle Sixtine, et le mur du fond où il a peint le *Jugement dernier*, étaient littéralement couverts de figures plus grandes que nature, et presque toutes sans vêtements. Cette énorme inconvenance, dans un lieu de culte chrétien, choqua dès le premier jour les spectateurs de ces fresques incomparables. » Elles choquent encore tous les catholiques malgré les corrections ordonnées par Paul IV et Clément XII, mais l'auteur oublie qu'alors « la lampe du sanctuaire qui avait seule illuminé la nuit du moyen âge venait de se confondre avec les premiers rayons du soleil éclatant de la Renaissance et de la Réforme. »

Le pasteur protestant saisit très bien la filiation qui existe entre la Réforme et la Renaissance, et il s'efforce de rattacher au principe du libre examen tous les chefs-d'œuvre du xvi<sup>e</sup> siècle. Il reconnaît

dans sa conclusion que le catholicisme a souvent inspiré les artistes, mais il ajoute : « Nous affirmons que ce même catholicisme les tenait sous le joug et entravait leurs progrès. L'autorité du clergé et le règne de sa tradition pesaient sur eux d'un poids funeste. Dès que l'art stimulé par la Renaissance, émancipé par l'étude, a été remis en possession de la nature et de l'idéal antique, il s'est affranchi et il a créé des chefs-d'œuvre qui n'étaient pas catholiques, mais humains. Les Léonard de Vinci, les Raphaël, les Michel-Ange, leurs écoles et les écoles rivales, sont nés de ce mouvement. Comme peintres, sculpteurs et architectes, ces grands hommes ont été avant tout des génies créateurs et penseurs. (Il n'ose pas dire des protestants.) La hiérarchie catholique avait donné à l'art religieux un caractère hiératique, sacerdotal, dont il devait s'affranchir. Il s'agit pour les maîtres à venir de dégager la pensée et le sentiment du beau, de ce traditionalisme faux et dangereux qui les a paralysés ou flétris. Alors seulement, indépendants et spontanés, ils se développeront avec largeur et vivront de leur vie propre. »

Pourquoi le protestantisme n'a-t-il pas encore amené ce résultat ? Pourquoi n'y a-t-il pas véritablement un art protestant ? L'auteur ne sait trop comment l'expliquer et il essaye de prouver « la fausseté radicale de ce préjugé souvent accepté sans réponse

par les protestants eux-mêmes, que le protestantisme est essentiellement hostile aux beaux-arts. Si c'était un fait, dit-il (le fait est très évident), ce fait condamnerait notre église et notre foi ; car le sentiment de l'art est un don sublime du Créateur, un des *talents* qu'il nous est ordonné de faire valoir ; toute religion qui nierait le beau, ou en défendrait l'étude et l'amour, mutilerait l'homme et l'abaisserait, au lieu de tout régénérer en lui. »

Il reconnaît que le protestantisme n'a pas d'architecture : « Il a hérité presque partout des temples, devenus inutiles, que le catholicisme laissait après lui. Aussi le problème de la création du type le plus convenable à notre culte n'a pas encore été assez étudié. On devra se souvenir, en y travaillant, des règles de l'acoustique, très mal connues encore ; il n'est pas permis à des protestants d'oublier ce principe du plus glorieux prédicateur de l'Évangile : *La foi vient de l'ouïe* <sup>1</sup>. »

Les protestants ont du moins un poète ; Milton est leur Homère, que l'auteur met au-dessus de tous les poètes catholiques. « Il est très vrai que les puritains ont proscrit, par un rigorisme mal entendu, la plupart des formes du beau. Mais soyons justes, même envers eux, et n'oublions pas que l'imagination, bannie par eux de tous les domaines de l'art,

1. Rom. x, 17.

excepté un seul, strictement confinée dans le champ de la poésie, rechercha le beau sous cette forme plus immatérielle que toute autre, et trouva ce qui manquera toujours au génie de la France, une épopée. »

L'art français est assez maltraité par l'auteur : « Selon nous, dit-il, le double absolutisme du catholicisme et de la royauté a tué en France la liberté de l'art. L'école vraiment française, indépendante, hardie, féconde, née des entrailles de la nation, animée au plus haut degré de l'esprit original et initiateur de notre race, mourut huguenote et proscrite. Elle périt dans les cachots de la Bastille avec Bernard Palissy, dans le carnage de la Saint-Barthélemy avec Jean Goujon et Goudimel<sup>1</sup>. »

Il faut l'avouer, c'est réduire à peu de chose notre grande école française. Voici du reste la recette pour la ressusciter : « Peintres, sculpteurs, architectes, voulez-vous créer ? ce qui, après tout, est le but suprême de l'art ; voulez-vous être vous-mêmes féconds et puissants ? Sachez bien qu'on n'exprime

1. On peut très bien ne pas connaître Goudimel, mais il n'est pas permis de voir en lui, malgré son apostasie, un artiste protestant. Claude Goudimel a été formé par l'art catholique. Après avoir été maître de chapelle à Besançon, il alla se perfectionner à Rome, où il eut l'honneur d'être le maître de Palestrina. Ce fut dans les dernières années de sa vie qu'il se laissa séduire par les calvinistes et qu'il mit en musique les psaumes de David, traduits par Marot et Théodore de Bèze ; ce ne fut pas un progrès pour son talent, car les connaisseurs estiment plus ses messes que ses psaumes et ses chansons.

avec grandeur que ce qu'on a pensé ou senti avec liberté. Sachez qu'il n'y a point de ressort moral égal en force au ressort intérieur, point de vivacité ni de fraîcheur d'imagination comparable à celle d'une âme à la fois indépendante et croyante. Le spiritualisme individuel, la foi libre, la piété franche et spontanée du protestant, peuvent seuls vous ouvrir cette glorieuse carrière. Là seulement s'allume le feu sacré. Là seulement souffle l'esprit de vie. Là seulement la conquête de l'avenir est assurée. »

Cette conclusion, Madame, n'est pas acceptable, et vous la repousserez comme la doctrine de la morale indépendante et de la souveraineté du nombre. Elle est digne du rationalisme qui est la perfection du protestantisme, et de la Révolution qui en est la forme politique. Le libre examen ne pourra jamais donner l'élément religieux qui est nécessaire à l'art, l'élément religieux qui lui donne la base inébranlable de la vérité, la sève inépuisable du beau et l'amour du bien. L'Église catholique, apostolique et romaine offre seule à l'art cet élément religieux, sans lequel l'élément social et l'élément individuel demeureront toujours stériles.

---

## XI

### ÉLÉMENT SOCIAL DE L'ART

1. L'art essentiellement social. La science, la civilisation et les mœurs, conditions de ses développements. — 2. La science de l'art. Théologie; philosophie; sciences mathématiques, naturelles et historiques. — 3. La civilisation, science appliquée. Son but et ses moyens. Les mœurs; leurs rapports avec l'art. — 4. L'élément social séparé de l'élément religieux.

Madame,

1. — Vous aimez les fleurs; Celui pour lequel vous avez tout quitté a voulu laisser cette richesse à votre pauvreté volontaire, et, dans le jardin fermé de l'Époux, vous pouvez encore admirer cette parure vivante de la terre; vous pouvez, au printemps, suivre les développements de la pensée du Créateur, dans cette graine qui contient en puissance toutes les merveilles de sa végétation, ses racines, sa tige, ses feuilles, son calice, sa corolle, ses formes si gracieuses, son parfum, sa couleur; mais vous savez que, pour arriver à sa perfection, la fleur réclame des conditions favorables à son existence. Il faut

que le vent du ciel ou la main de l'homme dépose sa graine dans une bonne terre, où elle puisse étendre ses racines et trouver une chaleur humide, comme dans le sein d'une mère; il faut à son enfance une douce température et la rosée du matin; plus tard, les pluies fécondes, et surtout les rayons du soleil, afin qu'elle reçoive de sa lumière les couleurs dont elle doit se revêtir. Dieu veut bien aussi associer l'homme à son œuvre. Le talent d'un bon jardinier, en cultivant les fleurs, les rendra plus riches, plus belles, plus odorantes, plus dignes d'être l'ornement et le parfum du sanctuaire.

Il en est de même pour l'art, qui est la fleur de la nature humaine, le trait le plus beau de la ressemblance divine. L'élément religieux est le germe fécond de l'art, son principe de vie, le mot efficace du Verbe qui contient en puissance tous ses développements, toutes les lois de sa forme, toutes les forces nécessaires à sa fin; mais ce germe, cet élément religieux a besoin de certaines conditions extérieures pour grandir et atteindre sa perfection. La terre où il doit fleurir est le milieu social où il trouvera la nourriture de ses racines, la famille qui lui donnera ses premières impressions, la cité dont il recevra l'enseignement, les commandes, les matériaux et les encouragements; c'est cette influence, cette action qui développera l'élément religieux et

lui fera produire tous ses fruits. Il faut en tenir compte, lorsqu'on étudie l'histoire de l'art, afin d'en comprendre toutes les variétés. L'art chrétien est un par son élément religieux; mais il est varié par son élément social. Comment expliquer sans cela les monuments de l'Europe catholique, dont l'architecture, à toutes les époques, est si différente en France, en Italie, en Allemagne, en Espagne et en Angleterre?

L'art est religieux dans son principe, mais il est essentiellement social dans ses développements. L'homme peut vivre solitaire, mais on ne conçoit pas l'artiste sans la société. L'art fait partie de la société; il en est le fils, la joie, l'ornement; il en reçoit l'être, le mouvement, la vie; aussi en a-t-il la ressemblance; il en est l'expression, il lui rend ce qu'il en reçoit; il en est la richesse ou la ruine; il la glorifie ou il la déshonore, car il en écrit l'histoire. Tel art, telle société.

Qu'est-ce que la société? C'est une communauté d'intelligence et de volonté, une unité de principe et de fin, une harmonie de rapports et de relations, un concert de pensées et d'affections dans l'ordre et la paix.

La société parfaite est en Dieu, entre les trois Personnes, le Père, le Fils, le Saint-Esprit, ayant la même substance, la même sagesse, la même puissance, la même éternité, la même félicité, le Père

engendrant le Fils, et le Saint-Esprit procédant du Père et du Fils, dans l'unité du même amour. Dieu, qui est aussi charité, a voulu, par la création, faire participer à sa société des êtres intelligents et libres, les anges et les hommes, destinés à lui être unis dans la gloire par le concours de leurs volontés.

Notre-Seigneur Jésus-Christ, par l'Incarnation et la Rédemption, a fondé sur terre cette société religieuse dont il est le chef, le roi, le législateur, le juge ; il l'a établie comme un grand fleuve qui doit traverser tous les siècles et conduire tous les hommes jusqu'à l'océan de l'éternité, jusqu'à la société parfaite de la vision béatifique.

Les sociétés humaines ne sont que les affluents de ce grand fleuve, de cette société religieuse qu'elles doivent prendre pour modèle. Toutes descendent des hauteurs divines ; elles doivent suivre les mêmes pentes, en mêlant leurs eaux aux eaux de la société religieuse pour arriver au même but.

Celles qui s'écartent de la route tracée par la Providence, se perdent dans la fange des intérêts matériels, et, au lieu de féconder la terre et d'embellir leurs rives, elles forment ces marais pestilentiels qui engendrent les maladies et la mort.

C'était l'état du monde à la naissance du Sauveur. Le Christ a rétabli le grand fleuve de la société religieuse, pour y ramener toutes les sociétés humaines ;

il en a élargi les rives; il en a tracé le cours par l'Évangile et lui a donné pour pente la charité : Aimer Dieu par-dessus toute chose et le prochain comme soi-même. Ce précepte unique est la plénitude de la loi, la perfection de la justice; il peut seul assurer la paix aux hommes et concilier l'autorité et la liberté; l'autorité qui doit protéger la liberté du bien contre la liberté du mal, et la vraie liberté qui maintient tous les droits qui lui sont nécessaires pour accomplir tous ses devoirs. C'est cette loi divine qui est la base de toute société et qui favorise le développement de tout ce qui en constitue la grandeur : la science, la civilisation et les mœurs. C'est elle, par conséquent, qui donne à l'art les conditions les plus heureuses de son élément social.

2. — La science est la connaissance du vrai; comment l'art lui serait-il étranger, puisque sa mission est de manifester le vrai par le beau? La science embrasse tout ce qui est; Dieu, l'Être parfait, l'Être créateur de tous les êtres, est donc le principe, l'unité, la plénitude de la science. La science est son essence même, la lumière de son intelligence et l'amour de sa volonté. Tout ce qui existe dans l'univers n'est qu'un effet de cette science qui en règle toutes les lois, les forces et les formes, d'après un

plan unique, pour une fin déterminée, et cette fin est Dieu même.

L'homme ne peut avoir cette science infinie de Dieu. Sa science est une science limitée, divisée, progressive, laborieuse, surtout depuis la chute originelle, car c'est à la sueur de son front qu'il doit cultiver cette terre envahie par l'ignorance et l'erreur. Dieu a déposé en lui les germes de la science et lui a même révélé des vérités supérieures à la raison, afin que, comme le dit saint Anselme, la foi cherchant l'intelligence, *fides quærens intellectum*, l'élevât au-dessus de la nature et lui fit apercevoir, au-delà de l'horizon des choses visibles, l'ensemble de la création et le centre de la circonférence; car plus la science de l'homme sera une et simple, plus elle se rapprochera de la science divine.

L'art forme sa science de toutes les sciences humaines. La théologie, la philosophie, les mathématiques, les sciences naturelles et les sciences historiques lui font connaître le vrai, et lui donnent tous les moyens de l'exprimer, de le symboliser. Les créations de l'art doivent s'inspirer de la création tout entière.

3. — La science théologique est la plus importante, parce qu'elle est reine et maîtresse de toutes les autres, par son objet, son unité, son étendue,

par la certitude que lui donnent la Révélation et le contrôle du Docteur infallible. Elle enseigne les choses du ciel et féconde par ses explications l'élément religieux de l'art. Sans les lumières qu'elle répand sur les dogmes révélés, l'art resterait stationnaire dans ses lignes hiératiques et symboliques. Les grands siècles théologiques sont aussi les grands siècles de l'art. Nos architectes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles étaient contemporains de saint Anselme, de saint Bernard, de saint Bonaventure et de saint Thomas d'Aquin.

La philosophie est la science du vrai : elle cherche les principes et les lois de tout ce qui existe, et son ambition est d'arriver à la connaissance des choses divines et humaines ; l'art doit l'interroger sur ses origines et sur ses destinées, sur ses devoirs envers Dieu et la société ; la science du vrai doit lui apprendre la science du beau, et il ne faut pas s'étonner si le génie de Phidias a été le disciple de Socrate et de Platon.

Les sciences mathématiques enseigneront aussi l'artiste et lui apprendront à calculer les forces de la matière, à tracer ses lignes et ses figures, à élever ses monuments sur des bases certaines, à tout faire, comme Dieu, avec nombre, poids et mesure.

Les sciences naturelles lui feront admirer la gloire du Créateur et comprendre ce que le jour et

la nuit se disent à sa louange; elles lui feront voir l'invisible dans le visible, et lui inspireront cet amour qui doit être la conclusion de toute science. L'art a besoin de savoir et d'aimer pour s'élever vers l'idéal sur les deux ailes de l'intelligence et de la volonté.

Les sciences historiques enfin lui montreront sa place dans le présent; elles le rattacheront à la tradition et lui dévoileront le passé, pour qu'il en perpétue les leçons, et qu'il offre à tous l'exemple de ses grandeurs et de ses vertus.

La civilisation vient de la science, parce qu'elle est l'organisation du vrai pour la réalisation du bien dans la société; la science est la sève qui lui fait porter ses fleurs et ses fruits. L'art est inséparable de la civilisation; il en a besoin pour acquérir tous ses développements, mais aussi, sans l'action de l'art, la civilisation serait toujours incomplète.

Il ne faut pas limiter la civilisation au bien-être matériel, aux richesses et aux jouissances qu'elle peut offrir aux hommes. La société est âme et corps, comme les individus. L'âme doit rester maîtresse du corps, sous peine d'en devenir l'esclave. La vraie civilisation est l'ensemble des conditions les plus favorables pour conduire la société à sa fin, qui est Dieu; elle doit, par conséquent, avoir pour règle la vérité révélée, et tous ses efforts doivent tendre à la

faire connaître et pratiquer. Elle doit constituer l'unité de la société par la forme de son gouvernement, établir les vrais rapports de l'autorité et de la liberté, protéger par ses lois les personnes et les propriétés, fixer le devoir de chacun et lui garantir les droits légitimes pour l'accomplir, encourager le travail, favoriser l'industrie, développer le commerce; augmenter la richesse, défendre les plus faibles contre l'injustice, l'ignorance et le malheur, assurer au plus petit la paix de sa demeure et le pain de chaque jour, procurer enfin à tous, autant que possible, non seulement le nécessaire, mais encore le bien-être, les plaisirs permis, les pures jouissances qui sont un besoin de l'esprit et du cœur.

C'est pour cela que la civilisation doit réclamer le concours de l'art, lui faire bâtir des édifices publics qui sont les palais de tous, des églises magnifiques où le pauvre est l'égal du riche devant Dieu, où se célèbrent des fêtes qui unissent les âmes, pour les élever au-dessus de la terre et leur faire entrevoir le bonheur du ciel. L'art devient ainsi la fleur, le parfum, le couronnement, la gloire de la civilisation.

L'art rend alors à la société le centuple de ce qu'il a reçu. La civilisation lui a donné, par l'industrie, les instruments et les matériaux de ses œuvres, les couleurs de sa palette, le marbre et le bronze de ses statues, et l'art change en or les choses les plus gros-

sières; ce qui était seulement utile devient beau. Les meubles les plus simples, les plus vulgaires revêtent des formes nobles et gracieuses. La toile et la laine s'enrichissent d'ornements et de peintures qui les rendent plus précieuses que la soie. Le talent des artistes attire toutes les préférences, et les peuples de la terre accourent se disputer tous les produits de l'industrie. Émeric David a très bien prouvé l'importance des arts du dessin dans la richesse des nations<sup>1</sup>.

Les mœurs font aussi partie de l'élément social de l'art. Elles représentent le bien dans la société, comme la science y représente le vrai, et la civilisation, le beau. Elles ont pour base la constitution de la famille, et consistent surtout dans le respect de la loi et l'usage légitime de la liberté; elles dépendent par conséquent des croyances religieuses; mais elles s'en éloignent trop souvent par la corruption de l'esprit et du cœur. L'obéissance à l'Évangile en serait la perfection. L'Église en donne la règle et l'exemple; mais on voit des nations chrétiennes se montrer infidèles à ses enseignements parce que les jouissances de la terre les égarent, parce que les fausses doctrines obscurcissent pour elles la vérité.

1. *De l'influence des arts du dessin sur le commerce et la richesse des nations.* Mémoire couronné en l'an XII par la classe des beaux-arts de l'Institut.

Ces nations vivent comme des nations païennes, tandis que d'autres au contraire, par une heureuse inconséquence, résistent aux erreurs de la science rationaliste qui devraient les perdre. La force de la tradition conserve leurs mœurs, comme l'écorce soutient l'arbre dont l'intérieur se creuse et se pourrit. Quelques bonnes racines en alimentent encore la sève. Quelques pratiques religieuses, quelques vertus morales, comme l'observation du dimanche, le respect des enfants, l'amour de la famille, suffisent pour arrêter la décadence et les préserver de la mort.

Il y a nécessairement entre les mœurs et l'art une mutuelle influence, une étroite alliance pour le bien ou le mal. Les mœurs inspirent l'art et l'encouragent, et l'art, en obéissant aux mœurs, en augmente les vertus ou les vices; c'est ce qu'on vit au moyen âge et à la Renaissance. L'art, en se mettant au service des passions, s'affaiblit et se déshonore. Le mal entraîne fatalement la ruine du beau.

4. — Le triple élément social de l'art lui devient inutile et même nuisible, lorsqu'il est séparé de l'élément religieux; tous les avantages qu'il retire de la science, de la civilisation et des mœurs disparaissent, dès que Dieu n'en est plus le principe et la fin. Nous n'avons pas à en demander la preuve à l'histoire, puisqu'elle est malheureusement présente à nos

yeux. La raison de l'homme a repoussé la vérité révélée et s'est déclarée souveraine ; elle veut une science athée, une civilisation n'ayant pour but que les plaisirs de la terre, et des mœurs n'ayant pour règle qu'une morale indépendante de toute loi. Quel profit l'art peut-il retirer d'un pareil élément social ?

La science moderne, malgré ses prodigieux développements, est une science sans principe, sans unité, une science avilie, déformée, une science sans logique, sans amour, qui pousse l'orgueil jusqu'à la folie. Vouloir étudier les êtres en commençant par nier leur Créateur, lui substituer un mot vide de sens, le *hasard*, et voir dans la matière contingente et insensible le germe de toutes les forces qui l'organisent et la perfectionnent, n'est-ce pas admettre des effets sans cause et tomber dans une véritable aliénation mentale ? Les tribunaux ne feraient-ils pas enfermer des gens qui viendraient s'installer dans une maison sous prétexte qu'elle n'a pas de maître et qu'elle s'est bâtie toute seule ? Et les savants qui usurpent ainsi les œuvres de Dieu n'ont pour prison que les académies où on les écoute et on les admire : ils consacrent toute leur intelligence à découvrir les lois qui régissent la matière, et à en constater par l'observation la perpétuité et l'ensemble ; et ils soutiennent que ces lois merveilleuses se sont établies d'elles-mêmes,

sans une intelligence première pour les vouloir et les ordonner dans un but déterminé; il me semble que c'est là le comble de l'absurde, et qu'il y a, dans les maisons de santé, des fous bien moins dangereux que ces savants qui nuisent autant à la science qu'à la société.

La science sans Dieu est une science sans tête; elle supprime la théologie qui éclairait toutes les autres sciences, et elle nous condamne à une philosophie malsaine, sans certitude et sans autorité; elle nous donne pour but la richesse et les jouissances de la terre; et dans l'espoir d'atteindre ce but, l'homme se livre de préférence aux sciences mathématiques et aux sciences naturelles. La science perd ainsi son unité; elle se divise et se déforme malgré tous ses progrès, parce que la création est faite sur un plan dont il faut saisir l'ensemble pour bien en comprendre toutes les parties. L'intelligence qui les étudie séparément les perçoit comme ces miroirs dont la surface inégale rend ridicules les plus beaux objets.

Mais le crime le plus grand de la fausse science est d'être sans amour; et c'est là aussi son châtement. Savoir sans aimer, c'est posséder sans jouir. Passer ses jours et ses nuits, consumer sa vie à analyser la matière, et ne trouver dans ses creusets et dans ses alambics qu'un peu de cendre qui reste, un peu de

gaz qui s'évapore, est-ce une récompense digne de tant de peines et un résultat capable d'inspirer les créations de l'art ?

Les savants de l'antiquité païenne n'avaient pas pénétré autant que nous les secrets de la nature, mais ils voyaient la puissance de Dieu dans tout ce qu'ils étudiaient. Ils poétisaient les éléments et peuplaient de fables charmantes le ciel, les eaux, les montagnes, les vallées et les bois. L'art se plaisait à traduire leurs ingénieux symboles. Que peut lui proposer maintenant la science ? Des combinaisons chimiques, des chiffres, des problèmes, des formules algébriques, des nomenclatures d'une terminologie barbare. Quel idéal peut donner une science qui ne croit qu'à la matière, et qui fait descendre l'homme d'un mollusque ou d'un singe ? Demandra-t-elle à l'artiste d'élever des statues à de si glorieux ancêtres ?

L'Église avait semé le bon grain de la science dans la société chrétienne ; mais l'homme ennemi est venu, pendant les ténèbres, semer l'ivraie au milieu du froment qui devait nourrir nos âmes. La moisson est mûre maintenant, et voici le moment de séparer l'ivraie du bon grain. Les universités catholiques ne sont-elles pas les moissonneurs que le Père de famille a chargés d'arracher des livres de la science les sottises et les blasphèmes que l'orgueil de la raison y

a semés, pour enfermer ensuite, dans les greniers de la Vérité, le pur froment mûri aux rayons du soleil divin ?

La civilisation est nécessairement viciée par la fausse science. Les mauvaises doctrines produisent les mauvais fruits, et ceux qui les professent sont responsables de tous les crimes qu'elles font commettre ; aussi je ne connais pas de plus grands criminels que Rousseau et Voltaire, dont l'un a corrompu l'intelligence et l'autre le cœur de la France. Pendant que Voltaire empoisonnait les mœurs en souillant de ses plaisanteries infernales la pureté du christianisme et les gloires de la patrie, le philosophe de Genève bouleversait la civilisation, dont il sapait les bases par sa théorie des droits de l'homme. Le *Contrat social* a été l'Évangile de la Révolution et en a causé tous les excès. La souveraineté de Dieu a été remplacée par la souveraineté du peuple qui s'exerce par le suffrage universel, et qui ne saurait s'engager même pour un jour ; car la majorité est changeante, et le caprice d'une voix suffit pour rendre juste le lendemain ce qui était injuste la veille. Quelle civilisation bâtir sur le sable mouvant de la multitude, dont chaque individu prétend se mouvoir et vivre en liberté ? Pour constituer la société selon Rousseau, « il faut trouver une forme d'association qui défende et protège, de toute la force commune,

la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun, s'unissant à tous, n'obéisse pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant<sup>1</sup>. »

L'intérêt privé devient ainsi le but suprême de la société, et cet intérêt ne demande que les jouissances matérielles et la richesse qui les procure. C'est à quoi tendent tous les efforts de la civilisation moderne. Elle donne et favorise toutes les ambitions; elle excite toutes les convoitises, et elle appelle à son aide la science pour les satisfaire. La science est à l'œuvre et enfante chaque jour des prodiges; elle met à la disposition de l'homme toutes les forces de la nature. Elle invente des instruments qui transforment la matière, et qui multiplient toutes les choses utiles à la vie. Elle féconde, au-delà même des besoins, l'agriculture, l'industrie, le commerce; elle détruit les distances et unit tous les peuples par les chemins de fer et la navigation. La société en est-elle plus heureuse? La lumière du gaz éclaire-t-elle son bonheur, et les locomotives la conduisent-elles à sa fin véritable? Hélas! cette civilisation sans élément religieux produit le chaos social, la guerre civile des intérêts, les fraudes de la concurrence, la pléthore du commerce, la tyrannie du capital, l'esclavage du travail et la ruine de l'art.

1. *Contrat social*, ch. iv.

Dans notre orgueil, nous nous sommes appelés le siècle des lumières; ne serait-il pas plus juste de nous appeler le siècle des machines? Toute la science moderne est consacrée à inventer des machines destinées à gagner de l'argent, des machines dont l'homme n'est plus qu'un rouage, un accessoire. La machine est un minotaure qui asservit et décime les générations, sous prétexte de les enrichir. Elle use la vie de l'homme et ne respecte pas même la faiblesse de la femme, de la mère, de l'enfant. Tout doit obéir à sa force brutale. Le roi de la création devient l'esclave de la machine, et doit en suivre avec docilité tous les mouvements, sous peine d'être broyé dans ses engrenages. Son intelligence est employée à surveiller une bobine, à rattacher un fil qui se casse, ou à faciliter avec un peu d'huile le jeu d'une poulie. Et ce travail est sans trêve ni repos; la machine ne connaît pas le dimanche; elle prive l'ouvrier des joies de la famille et des consolations de l'Église dont il aurait si grand besoin.

Autrefois l'ouvrier de la plus simple industrie avait la jouissance de son travail, parce qu'il en saisissait l'ensemble et qu'il en était le commencement et la fin. Il en avait l'intelligence; il aimait à en suivre les développements et à les perfectionner. Il était l'artiste de son œuvre, et il en recevait des louanges, des encouragements. Mais maintenant le

travail se divise à l'infini, et l'esprit ne sait plus ce que fait la main. La confection d'une épingle est partagée entre dix ouvriers, parce que c'est le moyen de la vendre meilleur marché et d'en vendre davantage. Aussi avons-nous été obligés d'avouer l'infériorité artistique de notre industrie, au milieu des magnificences de nos expositions universelles. Les objets les plus vulgaires du temps passé, comparés aux nôtres, émerveillaient nos ouvriers. Ils y voyaient une unité, une vie, une liberté, une imagination, une originalité que ne permettra jamais l'organisation actuelle du travail.

La machine s'attaque même à l'indépendance de l'art. Elle supprime l'artiste et le remplace par l'emporte-pièce et le moulage. Elle découpe des bijoux, elle estampe des ornements et produit des bas-reliefs à la douzaine. Si vous bâtissez une église, elle vous fournira des autels et des meubles en terre cuite ou en fonte, selon le goût de chacun; et elle croit atteindre la perfection parce qu'elle a tout copié sur d'anciens monuments.

Il est cependant une machine que notre siècle n'a pas encore très bien réussie; c'est celle du gouvernement. Le gouvernement est l'organisme de la vie sociale; il devait être l'autorité visible de Dieu pour les hommes, le ministre de sa justice et le défenseur de sa vérité. La Révolution veut qu'il soit seulement

le serviteur de la souveraineté du peuple exercée par la volonté libre de chacun, c'est-à-dire que les gouvernants obéissent aux gouvernés, et que la charrue conduise les bœufs. Aussi, depuis quelques années, combien de machines gouvernementales brisées! combien de constitutions renversées! La machine raccommodée change de nom, elle s'appelle monarchie, empire, république; mais c'est toujours la même. Elle devrait plutôt s'appeler *anarchie*, car elle a pour force motrice, au lieu de la charité de l'Évangile, l'intérêt privé du matérialisme. Tous ses éléments se heurtent, toutes ses pièces se séparent; la chaudière éclate et la société déraile. L'aristocratie, la bourgeoisie et le peuple n'arrivent pas à constituer l'unité de la souveraineté et à fixer la limite des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire. L'ambition de chacun bouleverse sans cesse la hiérarchie des rangs, nécessaire pour diriger la civilisation et en utiliser toutes les richesses.

L'art peut, comme l'Église, prospérer sous toutes les formes de gouvernement, pourvu que son élément social soit étroitement uni à son élément religieux. L'art chrétien fut une des gloires du règne de Charlemagne, qui alla en chercher les maîtres et les modèles à Rome, lorsque le souverain pontife Léon III posa sur son front la couronne impériale; et il parvint à son apogée sous la puissante

protection de saint Louis. L'aristocratie féodale des croisades ne lui fut pas contraire; elle fit bâtir, avec ses châteaux, de beaux monastères et de magnifiques églises. Les petites républiques italiennes rivalisèrent de génie dans la construction de leurs cathédrales, et celle qui les surpassa toutes dans le développement des arts fut Florence, où l'élément démocratique était si puissant qu'il interdisait aux nobles toute dignité, toute fonction.

Mais les choses changèrent lorsque la Renaissance eut proclamé l'indépendance de la raison, et séparé l'élément social de l'élément religieux. L'art antique en avait déjà fait l'expérience. Les petites républiques de la Grèce, qui avaient produit tant de merveilles pour honorer leurs divinités locales, virent disparaître leur gloire quand il fallut plier sous le joug d'Alexandre et satisfaire le luxe des proconsuls romains. Les artistes désertaient les temples pour le palais des empereurs, dont ils durent flatter l'orgueil et multiplier les images. La tête de Néron remplaça celle d'Apollon, et les membres de sa famille inondèrent de leurs portraits les places publiques de Rome et de l'empire.

L'art du xvi<sup>e</sup> siècle eut pour inspiration les passions et le goût individuel des Médicis, et de ces affreux despotes que fit naître la Réforme. La tyrannie de Henri VIII ne lui fut pas plus favorable que la

république de Cromwel et la république des Gueux. Quant à la République française, elle n'a rien à leur reprocher ; elle a su aussi renverser et détruire. Elle aboutit fatalement au matérialisme et au réalisme le plus grossier. Nous l'avons vue à l'œuvre sous la Commune ; incendier nos édifices, insulter nos victoires, prendre Courbet pour son Raphaël, et pour type, une pétroleuse.

Le meilleur gouvernement pour l'art serait celui qui ressemblerait le plus au gouvernement de l'Église, celui qui prendrait non seulement sa doctrine divine, mais encore sa forme hiérarchique, unissant sous le sceptre d'un roi toutes les forces sociales et donnant ainsi à l'élément individuel, c'est-à-dire à l'artiste, toutes les garanties et tous les encouragements.

---

## XII

### ÉLÉMENT INDIVIDUEL DE L'ART

1. L'art religieux et social dans l'artiste. — 2. Les races et les types dans l'art. Les descendants de Noé. — 3. La patrie. Influence du sol. Harmonie de la nature et de l'art. — 4. Formation de l'artiste. Sa naissance, son éducation, son époque. — 5. L'artiste isolé par la Renaissance et la Révolution.

Madame,

1. — L'art n'est pas une simple abstraction. Pour manifester le vrai et le bon par le beau, il faut qu'il s'incarne dans l'homme et qu'il résume dans un élément individuel l'élément religieux qui est son principe, et l'élément social qui est sa forme. Une œuvre d'art est la création d'un être intelligent et libre, dont elle portera l'empreinte, la ressemblance; elle dépend par conséquent de tout ce qui constitue cet être, de tout ce qui inspire ses pensées et lui donne le moyen de les exprimer. C'est ce qui explique les variétés de l'art, dans le même milieu religieux et social.

Les artistes varient comme les arbres d'une forêt,

selon leur nature et selon les conditions générales et particulières de leur existence. L'artiste appartient à une race, à une nation, à une cité, à une époque, et il résume dans son œuvre toutes les influences qui ont formé son esprit et développé son talent. Sa vie tout entière se reflète dans ses créations, et il n'y a pas jusqu'au sol natal, aux horizons de son enfance, aux joies et aux douleurs de son foyer, qui n'y laissent quelque image; il faut tout étudier, tout analyser. Pour bien connaître un artiste, il faut savoir ce qu'il a reçu de son pays et de son siècle. Aussi avec l'histoire de quelques artistes on pourrait écrire l'histoire de l'art.

2. — Il y a des races artistes dans l'humanité. La bénédiction que Dieu donna aux enfants de Noé, à la renaissance du monde, fut modifiée par le saint patriarche, après la faute de Cham. La postérité de Cham fut maudite et condamnée à l'esclavage, tandis que Sem et Japheth reçurent les promesses du ciel et de la terre : « Béni soit le Seigneur, le Dieu de Sem ! que Chanaan soit son esclave ! que Dieu agrandisse Japheth, et qu'il habite les tentes de Sem, et que Chanaan soit son esclave <sup>1</sup>. »

1. « Benedictus Dominus Deus Sem ; sit Chanaan servus ejus. Dilatet Deus Japheth et habitet in tabernaculis Sem, sitque Chanaan servus ejus. » (*Genèse*, IX, 26, 27.)

Les siècles ont fidèlement accompli cette étonnante prophétie. Les descendants de Cham sont encore esclaves en Afrique et en Asie, malgré tous les efforts du christianisme, et les enfants de Japheth habitent partout les tentes de Sem. Les Grecs et les Romains les ont visitées par leurs conquêtes, et tous les peuples de l'Occident s'y reposent, depuis que les Apôtres sont venus les dresser par leurs prédications. Les Églises ne sont-elles pas les véritables tentes de Sem qui doivent abriter tous les hommes ?

La prophétie de Noé se trouve justifiée par l'histoire de l'art comme par l'histoire des peuples. Il est évident que Cham n'a pas reçu la bénédiction qui fait naître les artistes. Ses enfants seront seulement les manœuvres qui aideront les enfants de ses frères ; ils creuseront péniblement les hypogées de l'Inde ou tailleront lentement les pylones et les sphinx de l'Égypte, tandis que Sem et Japheth se partageront les éléments de l'art. Le Dieu de Sem lui confiera l'élément religieux, tandis que Japheth étendra, perfectionnera l'élément social.

Il y a, je crois, dans cette distinction, une classification de l'art ancien, une explication de l'art oriental et de l'art occidental, et il me semble qu'il serait possible de trouver dans les rapports des deux races la solution des problèmes que présentent les arts des

différents peuples, l'art égyptien par exemple, l'art grec et l'art étrusque.

Les descendants de Sem se répandent en Orient et y forment l'empire des Assyriens et des Perses, les nations de l'Inde, de la Chine et du Japon. Leur art est essentiellement religieux dans ses origines et à ses grandes époques ; ils viennent asservir ou civiliser la vallée du Nil et les rivages de la Méditerranée ; ils sont en contact par la guerre et le commerce avec la race de Japheth, *Japeti genus*, et ils en renouvellent les traditions primitives. Les Grecs et les Romains reconnaissent que la sagesse, l'*ancienne doctrine* leur vient d'Orient ; et c'est cet élément religieux qu'ils ont nationalisé dans leur mythologie, et paré de tous les chefs-d'œuvre de leur civilisation. C'est de l'Orient aussi qu'ils attendent un révélateur, un sauveur, c'est-à-dire le Dieu de Sem ; car si Noé a donné ce nom à Jéhova, c'est que Dieu doit être non seulement le protecteur de Sem, mais encore le fils de sa race. Le Christ naîtra de son sang ; il abritera tous les peuples sous sa tente, et il unira l'élément religieux à l'élément social pour leur donner l'art chrétien.

Des races primitives sortent la diversité des peuples, comme des familles naissent la variété des enfants. Les fils d'un même père ont bien une commune ressemblance, mais ils ont aussi des traits

particuliers qui permettent de les distinguer ; et bientôt leurs caractères, leurs goûts, leurs habitudes les différencient encore davantage. Les peuples peuvent se ressembler par la même origine, la même religion, les mêmes lois ; mais ils s'individualisent par leurs aptitudes et leurs vocations spéciales. Ils deviennent selon leur génie, leurs besoins et leurs relations géographiques, agriculteurs, guerriers, industriels, commerçants, et tous auront des arts variés pour leurs croyances religieuses et leur civilisation.

Ce qui influence le plus l'élément individuel de l'art, ce qui en explique le mieux les variétés, après l'élément religieux et social, c'est le type du peuple et le pays qu'il habite. Il y a entre ces deux choses et l'art, des rapports qu'il faut remarquer pour bien comprendre les œuvres d'un artiste.

Le type d'un peuple est cette physionomie générale des habitants d'une même contrée, cette communauté de figure qui permet de distinguer dans une grande ville les étrangers qui viennent la visiter de toutes les parties du monde, de l'Asie, de l'Afrique et de tous les pays si variés de l'Europe, les Italiens, les Espagnols, les Français, les Anglais, les Allemands, les Russes ; tous ayant les traits persistants de leur race, une taille, des proportions, une démarche, des mouvements, des visages qui expri-

ment toutes les nuances de leurs caractères, toutes les habitudes de leur nationalité.

Ce type des peuples est aussi le type de leur art ; et cela par une raison très simple, c'est qu'un artiste fait tout ce qu'il fait à son image et ressemblance. L'âme est la forme du corps ; elle en façonne tous les traits comme elle en dirige tous les actes. L'homme, dans l'unité de ses deux natures, non seulement se révèle par le moindre geste, mais encore se communique à tout ce qui dépend de lui, à sa demeure, à ses meubles et jusqu'au moindre détail de sa toilette. Comment ne se révélerait-il pas dans ses œuvres d'art, qui sont l'expression choisie de son intelligence et de sa volonté ? Il est reconnu, en style d'atelier, que l'artiste *fait toujours dans sa nature*, et on a remarqué que le peintre qui fait un portrait y met toujours un peu de lui-même. Dans mes excursions au musée du Louvre, les jours de travail, j'ai souvent vu un brillant portrait de Van Dyck, entouré de nombreux copistes. Les traits sont simples et plus faciles à reproduire que la couleur. Chacun cependant prêtait au modèle quelques traits de son visage. L'auteur de la copie n'avait pas besoin d'y mettre son nom ; il la signait avec son nez, sa bouche, ses yeux ou son menton, quelquefois au grand détriment de l'original ; et je n'ai pas été le seul à faire cette observation, car je me rappelle

l'avoir trouvée formulée par une caricature. Je pourrais donner des preuves plus élevées de ce que j'avance en citant Raphaël et Michel-Ange.

Si on rapproche leurs portraits de leurs œuvres, on n'attribuera jamais à Raphaël les géants de la chapelle Sixtine, et à Michel-Ange les Muses du *Parnasse* et les sibylles de Notre-Dame-de-la-Paix.

L'artiste a le type de sa race ; non seulement il le reproduit naturellement dans ses œuvres, mais encore il s'en inspire sans cesse. C'est ce type qu'il a sous les yeux, qui forme son goût, qui lui donne les impressions et les moyens de les rendre. Ce type est comme le caractère de son écriture, l'accent de son langage. Il en subit même l'influence dans ses efforts pour atteindre l'idéal ; car c'est à travers le réel que l'artiste cherche l'idéal, le surnaturel. Voyez dans tous les pays, aux plus grandes époques, l'art chrétien emprunter au type national quelque chose pour rendre la beauté de la Vierge et des saints. Une Madone de Van Eyck, de Memling, vous plaira par la pureté de son visage, la douceur de son regard, l'ingénuité de sa pose ; mais si vous la comparez à une Madone italienne, vous vous sentez transporté dans une autre région. Vous oubliez la grâce naïve de la première, pour admirer la noblesse, la puissance d'une autre nature, et vous vous expliquez les séductions de la Renaissance.

Cette influence du type national fait comprendre la prééminence de certains peuples dans les arts. Les plus belles races ont produit les plus belles œuvres. Les Grecs furent les plus favorisés sous ce rapport dans l'antiquité. Les Italiens leur ont succédé dans les temps modernes, et les Florentins, qui ont hérité du sang des Étrusques, ont été comme eux supérieurs aux Romains.

Ce qui est facile à comprendre pour la peinture et la sculpture est peut-être moins évident pour l'architecture. Cependant le principe est le même. L'homme est aussi le type de ses monuments ; il mesure tout à sa taille et copie ses proportions. Il y a des ressemblances curieuses entre les édifices d'une ville et ses habitants. Je les ai remarquées dans mes voyages d'Italie. L'unité qu'on rêve pour ce beau pays n'a pas encore effacé la variété de ses races, et le niveau révolutionnaire ne détruira pas plus leurs types que les montagnes qui les séparent. Toutes ces petites républiques, rivales au moyen âge, vivent encore distinctes par leur sang et leurs souvenirs ; et leur architecture de toutes les époques et de tous les styles encadre très bien leur population : noble et puissante à Florence, élégante et délicate à Sienne, triste et calme à Pise, grave et simple à Bologne. On pourrait faire des comparaisons semblables dans toute l'Italie, depuis Venise et Turin jusqu'à Naples et Palerme.

3. — Il y a une chose qui est étroitement unie aux races, comme le corps est uni à l'âme, et qui par conséquent influence les types et l'élément individuel de l'art ; c'est la patrie. Les croyances religieuses, les idées, les traditions qui constituent un peuple, ne vivent pas seulement dans le cœur de l'homme ; elles sont attachées aussi au sol qui l'a vu naître ; et elles se perpétuent de générations en générations, par tout ce qui entoure leurs berceaux et leurs tombes. La patrie est le domaine que Dieu donne à l'homme, le sanctuaire qu'il lui confie pour y recevoir sa prière et ses hommages, le lieu sacré où il doit mériter par sa vie passagère le bonheur de l'éternité.

Le soleil et la terre s'unissent pour faire à l'homme une patrie, pour disposer et orner le milieu nécessaire à son existence. Et il résulte de cette alliance une création, un ensemble harmonieux, une nature spéciale que rien ne peut égaler ou remplacer. Le soleil, ce beau, ce bon soleil qu'il faut aimer parce qu'il nous fait connaître et admirer son créateur, le soleil a le rôle principal dans cette formation d'une patrie. Il en est comme le père, le générateur. De leur foyer immobile, ses rayons lumineux vont féconder la terre, et tirer de son sein les éléments de l'air que l'homme doit respirer et le climat le plus favorable aux êtres qui lui sont destinés. La terre, comme une mère dévouée, obéit à ces influences pour rendre heureux

tous ses enfants. Elle a des montagnes qui sont comme des mamelles d'où s'épanchent les fleuves pour les désaltérer, des vallées profondes pour les ombrager, des fleurs et des oiseaux pour les récréer ; elle les berce dans le changement des jours, des mois et des saisons. Elle ne leur refuse rien de ce qui peut les nourrir et les aider à satisfaire leur ambition, et il résulte de cet accord, entre le soleil et la terre, une lumière, une douceur, un bien-être qui charme la vie et surpasse toutes les richesses.

La patrie est une œuvre d'art que le Créateur a rendue admirable d'unité et de variété. Tous les pays du monde offrent des tableaux, des compositions où l'Artiste se montre à la fois architecte, peintre et sculpteur. Les grandes lignes, les horizons, les terrains, les rochers, sont toujours d'accord avec la lumière qui les éclaire, l'atmosphère qui les enveloppe et les unit dans les couleurs changeantes de toutes les heures du jour. Les arbres qui les décorent, les animaux qui les habitent ont une relation, une parenté évidente avec la terre qui les porte ; ils y puisent leur vie et leurs formes. Aussi quand on veut les acclimater ailleurs, ils se modifient, s'altèrent et dépérissent. L'homme n'échappe pas à cette loi. Le climat de la patrie influence le type des races ; il le fixe et le perpétue. L'exilé s'étirole loin de la lumière de son enfance. Ses traits changent, ses forces dimi-

nient, parce qu'il est détaché du sol de ses ancêtres.

Il y a dans l'art des peuples la même harmonie que dans la nature. Les sens de l'artiste se développent dans ses rapports avec tout ce qui l'entoure, et il reflète naturellement dans ses œuvres les aspects de sa patrie, comme un peintre reproduit, à son insu, dans ses tableaux, la ressemblance d'une mère, d'une personne aimée. L'architecte, en employant les matériaux d'un pays, en copiera aussi le caractère et les lignes dans ses monuments. Les Grecs excellèrent à marier le marbre et le style de leurs temples à leur ciel sans nuage et à leurs beaux horizons. Les moines du moyen âge savaient aussi très bien unir leurs monastères et leurs églises aux paysages de leurs solitudes.

Cette harmonie de l'art et de la nature paraît surtout en Égypte et dans l'Inde. L'art égyptien et l'art indien ont certainement des rapports d'origine. Ils appartiennent à la même race et servent les mêmes doctrines sous des symboles différents. Ils ont passé par les mêmes phases, creusant d'abord des montagnes, élevant ensuite des pyramides, adoptant souvent les mêmes dispositions, les mêmes signes, les mêmes proportions ; mais cependant quelle différence dans le style et l'ornementation ! Et cette différence s'explique par la différence de leur patrie et de leurs matériaux.

L'Égypte, arrosée et fécondée par le Nil, a pour horizons les rivages de la Méditerranée et de la mer Rouge, les déserts de la Libye et les lignes sévères de ses montagnes. Ses villes s'élèvent comme des oasis, au-dessus du niveau de ses inondations. Tout est grave et solennel sur cette terre ondulée par les sables et brûlée par les rayons éblouissants du soleil. Une caravane qui passe dans le lointain, une barque qui descend le fleuve, un ibis qui paraît dans les roseaux de ses rives, animent seuls cette contrée paisible. L'architecture égyptienne lui ressemble par ses lignes calmes et régulières. Elles présentent des lignes horizontales qui s'accordent avec les mouvements du terrain ; elles s'élargissent par la base pour s'y affermir. Leurs surfaces de granit résistent aux ornements de la sculpture, mais elles se revêtent d'un tapis d'hiéroglyphes dont les riches couleurs rivalisent avec celles que le soleil fait briller sur les longs nuages du matin et du soir. Des colosses immobiles et des sphinx silencieux gardent ces pylones qui racontent l'histoire des siècles passés. Leurs peintures gravées en conservent tous les types, dont il est facile de constater la persistance. Ce sont bien les mêmes plantes, les mêmes animaux, les mêmes hommes qui vivent toujours sur les bords du Nil.

L'Inde offre une nature et une architecture diffé-

rentes. Les vallées du Gange et du Cambodge sont encadrées de montagnes puissantes, et l'ardeur du soleil, la richesse des eaux développent une exubérante végétation. Leurs forêts majestueuses, leurs ombrages profonds, leurs fleurs parfumées, sont peuplés de grands animaux, de tigres, de lions et d'éléphants, d'oiseaux de toutes couleurs, de papillons, d'insectes aussi brillants que les perles et les pierres précieuses qui étincellent sur les vêtements des princes de l'Asie. La vie surabonde partout, et le peuple qui en jouit semble vouloir la prolonger dans les rêveries de la métempsycose. Les Indiens creusent des montagnes et les taillent en pyramides comme les Égyptiens, mais leurs monuments ne présentent pas les lignes simples et pures qu'on admirait à Thèbes et à Memphis. Leurs formes ciselées et ouvragées expriment ce panthéisme confus, cette doctrine obscure qui fait sortir la vie de la mort, et qui mêle, d'une manière si étrange, les rites les plus cruels aux images les plus voluptueuses. L'art est gigantesque et fantastique comme la nature qui l'inspire. Les lignes s'amollissent sous la multiplicité des détails, et la sculpture reproduit, dans un albâtre docile, l'histoire de ces divinités bizarres, et ce monde d'êtres si variés qui les symbolisent.

4. — L'élément religieux et social, la race et la patrie se personnifient enfin dans l'individu. L'artiste reçoit au sein de sa famille les croyances, les idées, les mœurs d'un pays, d'une époque, et il les reproduit dans ses œuvres, selon le caractère et le degré de son talent. Les artistes d'un même pays varient comme les feuilles d'un même arbre, qui n'offrent jamais une ressemblance parfaite, et cette variété a des causes dont il faut tenir compte, en étudiant l'élément individuel de l'art.

Les artistes qui ont la même religion, la même civilisation, y participent dans des conditions différentes. La naissance leur donne des aptitudes particulières; l'éducation les développe; la fortune les favorise plus ou moins. La vie leur présente des sentiers rudes ou faciles; ils y marchent vers le bien ou le mal, selon la clarté de l'intelligence et les mouvements du cœur. Des événements heureux ou malheureux les inspirent, et leurs contemporains ont pour eux des injustices ou des récompenses. De toutes ces choses résultent des nuances variées à l'infini; mais, malgré toutes ces différences, un artiste appartient toujours à son pays, à son siècle, et en étudiant sa genèse, son enseignement, ses maîtres, ses rivaux, son rang, son influence, on peut remonter de l'individu à son époque, et de cette époque à toute l'histoire de l'art : il en est une date, un fait, un élément.

Il y a plus de vingt ans, j'eus la pensée d'esquisser l'histoire de la peinture chrétienne en Italie, en écrivant la vie de deux artistes dominicains, Fra Angelico da Fiesole et Fra Bartolomeo della Porta. Ces deux artistes se complètent l'un par l'autre : Fra Angelico représente l'art chrétien touchant à sa perfection, et Fra Bartolomeo, l'art chrétien luttant contre les séductions de la Renaissance. Je n'ai fait qu'à moitié ma tâche, et je crains maintenant de ne pouvoir l'achever.

Vous connaissez et vous aimez mon cher Fra Angelico, Madame, et, malgré la faiblesse de mon œuvre, vous avez vu en lui le type du véritable artiste, qui sait prier et enseigner avec son pinceau. Fra Angelico est l'homme du cloître et de la contemplation, mais il est aussi le disciple fidèle de la tradition. Ce n'est pas seulement, comme l'avaient pensé M. de Montalembert et M. Rio, un saint religieux qui a des visions célestes et qui les raconte dans ses miniatures et ses tableaux, c'est un grand peintre qui résume les maîtres de l'ancienne école, et qui marche avec ses contemporains, pour leur indiquer la ligne droite qu'ils doivent suivre. Je l'ai montré étudiant les chefs-d'œuvre de Florence, d'Assise et de Sienne, les peintures de Cimabué, de Giotto, de Simone Memmi, adoptant tous les progrès légitimes de l'art, et rivalisant, à l'ombre du

cloître, avec Ghiberti et Masaccio; résistant aux tentations du beau naturel, et profitant, à Rome, de toutes les merveilles de l'art païen, sans devenir idolâtre; peignant enfin, à Orvieto, ce Christ et ce Chœur des Prophètes qu'on peut préférer, comme style et majesté, aux Jugements derniers d'Orcagna et de Michel-Ange. Ses contemporains le proclamaient le plus célèbre de tous les peintres de l'Italie : *Et est famosus ultra alios pictores italicos*<sup>1</sup>. Les peintres de la Renaissance ne lui ont pas fait perdre son rang dans l'histoire de l'art. Fra Angelico est toujours le type, le modèle de l'artiste chrétien, par sa sainteté comme par son talent; et les œuvres de Benozzo Gozzoli, son élève, font comprendre à quelle poésie, à quelle perfection pouvaient parvenir ceux qui auraient suivi ses exemples.

J'aurais voulu montrer, à cinquante ans de distance, son frère en religion, Fra Bartolomeo della Porta, qui personnifie la lutte du beau naturel et du beau surnaturel, et le sublime effort de Savonarole pour sauver l'art chrétien du paganisme de la Renaissance. Fra Bartolomeo marche à la suite du prophète de Florence, avec tous les grands hommes, poètes, philosophes, architectes, peintres et sculpteurs, qui applaudissent à sa parole. Fidèle à l'esthé-

1. Délibération des magistrats d'Orvieto pour la construction du dôme. (*Storia del Duomo*, p. 306.)

tique de Savonarole, il quitte la voie sensuelle du naturalisme, et, comme Boticelli, Lorenzo di Credi, Ghirlandajo, il brûle sur la place publique ce qu'il avait aimé, ses études du nu, et ses rêveries mythologiques, afin d'exprimer plus purement l'idéal chrétien. Puis, quand s'allume un autre bûcher, celui de son maître, il y jette ses pinceaux, pour le pleurer dans le cloître et suivre mieux ses traces dans la vie religieuse. Lorsqu'il se remet à peindre par obéissance, il ne peut se défendre d'une indicible tristesse; il cherche partout avec ardeur cet idéal que lui avait fait entrevoir Savonarole. Il en entretient son jeune ami Raphaël qui vient visiter sa cellule. Il va demander, à Venise, au Titien et au Giorgion les trésors de leurs palettes; il interroge, à Rome, les voûtes de la chapelle Sixtine et les *Stanze* du Vatican; il cherche à se distraire par les harmonies de la musique, mais rien ne peut le satisfaire, et il revient mourir dans son couvent, comme l'art chrétien, vaincu et découragé.

5. — D'où venait ce mal incurable, cette tristesse, cette angoisse? C'est que l'art chrétien n'avait plus sa sève, son unité, sa fraternité, sa tradition. La Renaissance a séparé l'élément individuel de l'élément religieux et social. L'artiste reste isolé; il n'a plus ces corporations, ces confréries, cette famille

lui apprenant à croire et à prier, l'initiant aux secrets de l'art, le soutenant, le protégeant contre les épreuves de tout genre, et lui inspirant une noble émulation pour l'œuvre commune. Il est seul maintenant, étudiant péniblement un métier, pour acquérir un peu de profit et de gloire; ayant des maîtres sans dévouement et des rivaux sans loyauté, recherchant à tout prix des commandes et se faisant, pour les obtenir, le flatteur du public et l'esclave des riches.

Il y eut en France, au xvii<sup>e</sup> siècle, une heureuse réaction contre cette désorganisation de l'art, causée par la Renaissance. Les académies de peinture, de sculpture et d'architecture relevèrent la dignité des artistes, les unirent dans une noble et libre confraternité, et réparèrent les abus que l'invasion des artistes flamands et italiens avait introduits dans les maîtrises. Elles rétablirent la distinction des hommes d'art et des gens de métier; et cela sous la protection des rois de France : c'est à leurs constitutions vraiment libérales qu'on doit les gloires de notre école française, dont l'Europe a reconnu la supériorité dans tous les genres, depuis Lesueur et Lebrun jusqu'à Boucher, Greuze et Watteau.

La Révolution, digne fille de la Renaissance, désorganisa l'art de nouveau. Elle décréta l'anéantis-

sement des corporations <sup>1</sup> et supprima les académies, livrant ainsi l'artiste et l'ouvrier aux hasards et à la concurrence d'une liberté sans contrôle, et réduisant l'individu à la faiblesse et à la stérilité de son isolement. Lorsqu'elle voulut reconstituer la science et les beaux-arts sur les ruines qu'elle avait faites, elle ne sut pas même comprendre les dispositions libérales de cet ancien régime qu'elle accusait de despotisme. Elle inventa le monopole universitaire et créa les classes de l'Institut, dont l'enceinte est si étroite et l'accès si difficile. Les académies patronnées par Louis XIV étaient beaucoup plus démocratiques. Elles avaient une hiérarchie et des rangs capables de tenter toutes les ambitions; tous les artistes pouvaient être académiciens à titre d'agrégé et devenir ensuite officiers de la compagnie, comme ancien, comme professeur et recteur. Ils formaient tous une grande armée, ayant des grades plus ou moins galonnés; « tandis que l'Académie actuelle, dit M. Vitet, est un état-major, portant seul l'uniforme, pendant que le corps d'armée est en habit bourgeois<sup>2</sup>. » On peut ajouter que ce corps d'armée est bien peu uni et discipliné.

1. Décret de l'Assemblée constituante, 15 juin 1791 : « Article premier. L'anéantissement de toutes espèces de corporations de citoyens de même état et profession étant l'une des bases fondamentales de la constitution française, il est défendu de les rétablir de fait, sous quelque prétexte et sous quelque forme que ce soit. »

2. *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, par L. Vitet, page 8.

La Révolution arrive à ses dernières conséquences et menace la société d'une fin prochaine. Ses principes dissolvants nous réduisent en poussière. La liberté sans limite qu'elle réclame pour l'individu nous ramènerait à l'état sauvage, si les nécessités de notre civilisation n'autorisaient pas le despotisme à combattre de temps en temps l'anarchie. La centralisation crée une unité factice qui prolonge la vie dans l'injustice et la douleur. Que sont devenus ces droits de l'homme si vantés? Qu'a produit cette indépendance de chacun pour tout faire, tout entreprendre? L'oppression de l'individu, l'asservissement du travail, la tyrannie du capital, l'abaissement du salaire et cette aristocratie de l'argent, sans dignité, sans entrailles, qui engendre la misère et provoque la haine. La Révolution ment toujours, et les ouvriers, dans leurs angoisses, écoutent encore ses promesses, et se laissent prendre aux théories du socialisme et aux pièges de l'Internationale.

D'autres cependant secouent ces mauvais rêves et cherchent, dans d'autres doctrines, des jours meilleurs; ils réclament aussi le droit d'association détruit par cette Assemblée constituante qui a tout renversé, sans rien édifier; ils interrogent l'histoire, et trouvent dans le passé, au-delà de ces principes de 1789 qu'on donne comme une date d'une prétendue renaissance sociale, les garanties de liberté,

de propriété, de loyauté dont ils ont besoin pour vivre et pour élever leur famille. Ces corporations, ces maîtrises, ces jurandes où on ne veut voir que des abus, offrent seuls les moyens de protéger, d'ennoblir le travail, de le défendre contre les fraudes de la concurrence, d'unir le patron et l'ouvrier, de concilier les droits et les devoirs de chacun, de contrôler le savoir professionnel, d'assurer le progrès et l'honneur de l'industrie nationale, de donner enfin au travailleur une place dans l'État, une part de souveraineté qu'il ne doit maintenant qu'à la corruption du suffrage universel, tandis qu'autrefois les échevins et les prévôts des marchands avaient un pouvoir légitime dans le gouvernement de la cité.

Les artistes désirent aussi le rétablissement de leurs corporations, et, sans réclamer les privilèges qui honoraient au moyen âge leur profession, ils veulent devoir à leur libre association la protection de leurs intérêts, le rang et les honneurs qu'ils auront mérités<sup>1</sup>; ils ne nuiront certainement pas aux progrès de l'art en rétablissant ces familles

1. Les statuts primitifs des *peintres et tailliers ymagiers* de Paris, au XIII<sup>e</sup> siècle, garantissaient la liberté du métier et l'enseignement des apprentis. Les articles 3 et 4 établissaient deux privilèges : 1<sup>o</sup> exemption de tout droit et impôt sur les choses que le peintre-imagier vend et achète appartenant à son métier ; 2<sup>o</sup> exemption du guet, par la raison que le métier n'appartient qu'à Notre-Seigneur, à ses saints et à l'honneur de la sainte Église. (*L'Académie royale de peinture et de sculpture*, par L. Vitet, p. 31.)

d'artistes, lors même que les maîtres, en prouvant leur talent, leurs bonnes mœurs et leur prudence, s'engageraient comme autrefois, par serment, à garder les commandements de Dieu et de l'Église.

Cette heureuse renaissance du passé existe déjà, Madame. Les peintres-verriers se sont réunis en corporations, au grand profit de cette profession, plus exposée que toute autre aux tromperies de la concurrence et aux usurpations de la médiocrité. Les hommes d'art y sont trop souvent dominés par les gens de métier, qu'ils devraient au contraire diriger dans l'union d'une loyale fraternité. L'artiste qui a orné de vitraux votre église, et qui a enrichi nos cathédrales de tant de poèmes chrétiens, M. Claudius Lavergne, a eu l'honneur bien mérité d'être nommé le premier syndic de la corporation des peintres-verriers de France.

---

## XIII

### UNITÉ DE L'ART

1. Dieu principe et fin de l'art. Unité et variété des moyens. —
2. Art de Dieu. La lumière et l'Incarnation. — 3. Art de l'homme, personnel et extérieur. Langage, littérature, musique. —
4. Architecture, sculpture, peinture; dessin et couleur. —
5. Harmonie des moyens de l'art détruite par la Renaissance. L'Église modèle de l'unité.

Madame,

1. — Pour bien étudier l'histoire de l'art, il ne suffit pas d'analyser ses éléments et la variété de ses manifestations, il faut encore en reconnaître l'unité, en reconstituer l'ensemble. L'art est un dans son principe, dans son but et dans ses moyens. Le principe de l'art est Dieu, et son but est de glorifier sa bonté; tous les moyens pour atteindre ce but ont une règle unique et générale, la règle du Vrai, du Beau et du Bien, et cette règle établit, entre tous les moyens de l'art, des relations, des accords qui produisent une harmonie parfaite. L'artiste, comme Dieu, depuis la

création, rend intelligible par les choses qu'il fait ce qui est invisible en lui, et ces choses doivent rendre ainsi visibles l'éternelle puissance et la divinité du Créateur.

L'art de Dieu et l'art de l'homme ont le même programme, formulé par le texte de saint Paul : *Invisibilia enim ipsius a creatura mundi, per ea quæ facta sunt, intellecta conspiciuntur; sempiterna quoque ejus virtus et divinitas*<sup>1</sup>.

L'art est une révélation de l'intelligence et de la volonté. Pour arriver à cette révélation, l'homme emploie tous les moyens qui sont en son pouvoir. La parole ne lui suffit pas; il y ajoute le son de sa voix, le feu de son regard, l'expression de ses traits, de son geste, tous les mouvements de son corps, toutes les ressources de son être. De même un peuple se révèle par toutes les manifestations de son art, par sa littérature, sa musique, son architecture, sa sculpture, sa peinture; et ses œuvres rendent ainsi visibles ses pensées, son génie, sa gloire.

2. — L'art de Dieu est l'art type, l'art modèle; il est un dans son essence comme dans la variété infinie de ses œuvres. Dieu est artiste en lui-même par la génération d'une image égale à lui, et ce Fils que le Père engendre dans un présent éternel, dans un

1. Rom. I, 20.

jour qui n'a pas d'hier et de lendemain <sup>1</sup>, cette lumière de la lumière, *lumen de lumine*, est la lumière par laquelle Dieu se connaît et se révèle aux anges et aux saints dans la vision béatifique ; elle est aussi la lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde.

Saint Denys l'Aréopagite nous a dit que la lumière est un nom de Dieu, qu'elle est identique à la bonté, à la beauté, à l'amour infinis, et qu'elle manifeste tout ce qui est vrai, tout ce qui est beau, tout ce qui est bon : elle est par conséquent le moyen de l'art, comme elle en est le principe et la fin.

Mais comment cette lumière première et divine arrive-t-elle jusqu'à nous ? Dieu, en créant les esprits, a créé la lumière intelligible pour lui servir d'intermédiaire, et il a voulu que cette lumière nous parvienne à travers nos sens, au moyen de la lumière sensible.

Sa première parole pour se manifester en dehors de lui-même a été : *Fiat lux* ; que la lumière soit ! et la lumière fut la merveille, la gloire du premier jour de la création. La lumière est le début de l'œuvre, le plan de l'architecte, le ciseau et le pinceau de l'Artiste éternel. Qui peut comprendre tout ce qu'est la lumière, expliquer ces deux mots : *fiat lux*, qui renferment comme cause et comme effet toute la science ? Les siècles ne suffiront pas pour en pénétrer les

1. Ps. cix, 3.

mystères ; tous nos progrès modernes viennent d'en avoir découvert quelques secrets. Les merveilles de notre civilisation, l'électricité, le gaz, la vapeur, la galvanoplastie, la photographie ne sont que des applications de la lumière. Nous soupçonnons qu'elle est la force initiale qui constitue les corps, la puissance qui domine la matière et la réduit, à son gré, à l'état solide, liquide ou gazeux. La lumière est le principe du mouvement et la source de la vie ; c'est elle qui fait la splendeur du soleil, la beauté de la fleur, la force de l'animal. Mais ce que nous devons le plus admirer, le plus aimer dans ce chef-d'œuvre, dans ce bienfait du Créateur, c'est que la lumière sert d'agent, d'intermédiaire à la lumière intelligible et divine. En rendant les corps visibles et sonores, elle devient l'instrument de la grâce et de la foi ; elle parle à nos sens intellectuels, à nos yeux et à nos oreilles ; *fides ex auditu*.

Entendre et voir sont les effets d'une même cause. On démontrera un jour l'identité du son et de la lumière, que font entrevoir déjà d'intimes ressemblances, les ondes lumineuses et sonores, les sept couleurs du prisme et les sept notes de la musique, qui sont les images et les symboles des sept sacrements de l'Église et des sept dons du Saint-Esprit.

La nature de la lumière éblouit vraiment notre intelligence, comme l'éclat du soleil éblouit notre vue,

et nous comprenons cet enthousiasme de Bossuet qui s'écrie dans ses *Élévations* : « La parole de Dieu, c'est la sagesse, et la sagesse commence à paraître avec l'ordre, la distinction et la beauté; la création du fonds appartenait plutôt à la puissance.

« Et cette sagesse, par où devait-elle commencer, si ce n'était par la lumière, qui, de toutes les natures corporelles, est la première qui porte son impression? La sagesse est la lumière des esprits; l'ignorance est comparée aux ténèbres. Sans la lumière, tout est difforme, tout est confus; c'est elle qui la première embellit et distingue les objets par l'éclat qu'elle y répand, et dont, pour ainsi dire, elle les peint et les dore. Paraissez donc, lumière, la plus belle des créatures matérielles, et celle qui embellissez toutes les autres; et faites voir que votre auteur est tout lumière en lui-même; que la lumière est le vêtement dont il se pare, *amictus lumine sicut vestimento*<sup>1</sup>; que la lumière qu'il habite est inaccessible en elle-même<sup>2</sup>, mais qu'elle s'étend, quand il lui plaît, sur les natures intelligentes, et se tempère pour s'accommoder à de faibles yeux. Qu'il est beau et embellissant, qu'il est éclatant et éblouissant, lumineux, et par sa lumière obscur et impénétrable, connu et inconnu tout ensemble! Paraissez encore une fois,

1. Ps. ciii, 2.

2. I Tim. vi, 16.

belle lumière, et faites voir que la lumière de l'intelligence prévient et dirige tous les ouvrages de Dieu. Lumière éternelle, je vous adore; j'ouvre à vos rayons mes yeux aveugles; je les ouvre et les baisse tout ensemble, n'osant ni éloigner mes regards de vous, de peur de tomber dans l'erreur et dans les ténèbres; ni aussi les arrêter trop sur cet éclat infini, de peur que, *scrutateur téméraire de la majesté, je ne sois ébloui par la gloire*<sup>1</sup>.

« C'est à la faveur de votre lumière que je vois naître la lumière dans le monde, et que, suivant vos ouvrages, j'en vois croître peu à peu la perfection, jusqu'à ce que vous y mettiez une fin heureuse et digne de vous, en créant l'homme, le spectateur et l'admirateur de tous vos ouvrages, et le seul qui peut profiter de tant de merveilles<sup>2</sup>. »

Non seulement Dieu, par la lumière, a été poète, musicien, architecte, sculpteur et peintre dans la création, mais encore il a voulu être artiste, en se manifestant personnellement dans l'Incarnation. Celui par qui tout a été fait et sans lequel rien n'a été fait, celui qui possède la vie en lui et qui est la lumière, le Verbe s'est fait chair, et s'est uni à la lumière sensible pour éclairer tous les hommes; cette lumière, la première née de la création, a tressailli en recon-

1. *Prov. xxv, 27.*

2. *Élévations sur les mystères, 3<sup>e</sup> semaine, vii<sup>e</sup> élévation.*

naissant son principe et son maître. Voyez comme elle l'a servi et glorifié pendant toute son existence terrestre ! Elle a formé son corps dans le sein très pur de Marie ; elle l'a annoncé aux pasteurs et aux rois mages ; elle a illuminé son berceau, éclairé tous ses pas ; elle l'a transfiguré sur le Thabor et pleuré sur le Calvaire ; elle a triomphé avec lui, le matin de la Résurrection.

Notre-Seigneur aussi a aimé la lumière et nous a recommandé de l'aimer ; il s'est proclamé la lumière du monde, *Ego sum lux mundi*, et il nous a appris à devenir les enfants de Dieu, les fils de la Lumière, nous promettant que ceux qui le suivraient ne marcheraient pas dans les ténèbres<sup>1</sup> ; et il a dit aux Apôtres qu'ils étaient aussi la lumière du monde, parce qu'il en a fait d'autres Christs, en leur envoyant son Esprit, au jour de la Pentecôte, sous une forme lumineuse et sonore<sup>2</sup>.

3. — L'homme est fait à l'image de Dieu et surtout à la ressemblance du Christ ; il peut être artiste comme lui, car il en a reçu la lumière de la vie. Il se voit dans sa pensée, dans son verbe intérieur ; et il a aussi le pouvoir de se manifester aux intelligences. Il a un

1. « Qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitæ. » (*S. Jean*, VIII, 12.)

2. *Act.*, ch. II.

art personnel et un art extérieur, il révèle ce qui est invisible en lui par des choses visibles. Il est artiste et créateur par le langage, par le son et la lumière.

L'art personnel de l'homme est le moyen le plus simple, le plus puissant pour se communiquer à son semblable.

L'homme réunit les deux natures, spirituelle et matérielle; il est le centre, le résumé, le chef-d'œuvre de la création, et il a reçu pour en être l'organe et le représentant toutes les ressources de l'art; il peut revêtir sa parole de force, de lumière, de chaleur. L'homme parle, il est poète, orateur; il rend visible sa pensée par sa pose, ses gestes, par les traits et l'émotion de son visage. Quoi de plus varié, de plus expressif que les sons de sa voix, les éclairs de ses yeux, les lignes de sa bouche, et les nuances infinies du sang pour peindre les impressions de son âme? Mais cet art personnel et vivant de l'homme est passager comme lui; ses instants sont rapides. L'orateur et l'auditoire se séparent, et l'effet produit n'est bientôt plus qu'un vague souvenir.

L'homme a un autre art, un art extérieur qu'il sait rendre indépendant du temps et de l'espace, un art qui fixe, étend et perpétue son art personnel. Sa parole, il l'écrit, il l'imprime, il la travaille, il lui donne la forme et le style de tous les genres. Il la soumet aux règles de la versification; il en compose

des poèmes, des traités de morale, des drames, des histoires, et il rêve pour ces œuvres l'admiration des siècles. La parole est devenue littérature.

Il sépare aussi le son de sa parole, il en fait un art distinct, l'art de la musique, qui exprime et communique surtout les affections de l'âme, par le rythme des nombres et de la cadence, par les accords successifs ou simultanés de l'harmonie. L'homme multiplie les instruments pour varier les sons et produire de grands effets et de beaux concerts. Et cette musique, il la note, il l'écrit de manière que d'autres puissent la lire, la renouveler et partager longtemps après lui ses émotions, ses joies ou ses tristesses.

4. — L'artiste enfin s'empare de la matière, et il en crée des formes qui rendent sa pensée visible et durable; il élève des monuments; il taille et peint des figures, des images; il est architecte, peintre et sculpteur.

L'architecture, la sculpture et la peinture, avec la littérature qui les domine et les inspire, constituent l'art d'un peuple, et pour bien en comprendre le génie et la valeur, il faut les étudier dans leur unité, dans leurs rapports; nous les isolons trop, parce que les définitions nous en donnent une idée fautive qui nous empêche de saisir leurs relations intimes et les avantages de leur action commune. Il n'y a vérita-

blement qu'un art, l'art d'exprimer l'invisible par le beau visible. Les arts, pour le faire, ont des moyens différents, et c'est par ces moyens expressifs qu'il faut les définir.

Le dictionnaire de l'Académie, par exemple, définit l'architecture : « L'art de construire, disposer et orner les édifices. » C'est indiquer seulement un de ses principaux usages, et c'est confondre aussi les hommes d'art avec les gens de métier. L'architecture est l'art expressif des lignes et des proportions. Les lignes et les proportions de l'architecture ont évidemment une valeur, une puissance esthétique. Les lignes verticales, horizontales, courbes et inclinées qui divisent l'espace et limitent les corps, leur donnent des proportions et font naître des idées de force, d'élégance, de majesté, de calme ou de triomphe. Elles sont des signes, des caractères qui ont un sens et produisent une impression. On peut construire un édifice solide et commode sans architecture. L'architecture consiste dans le choix, dans la combinaison, dans la beauté des lignes et des proportions, et cet art s'applique non seulement aux édifices, mais encore à tous les objets qui ont une surface, des dimensions en hauteur, largeur et profondeur. L'architecture est l'art qui règle tout avec nombre, poids et mesure.

Les architectes qui bâtissent les églises et les pa-

lais, ordonnent et composent aussi tous les meubles à l'usage de l'homme; et ils savent mettre dans ces meubles la pensée et la dignité de ceux qui doivent s'en servir : un vase, un coffret, une arme, un trône, un bijou, un reliquaire, un autel, ont des lignes et des proportions qui en font la beauté, comme les lignes et les proportions employées dans toute la nature par le grand Architecte de l'univers. Il y a de l'architecture non seulement dans la structure de la terre, dans les montagnes, les rochers, les paysages, mais encore dans tous les êtres organisés, dans le tronc d'un chêne et dans la tige d'un lis, dans le cou du cygne, dans le corps gracieux de l'insecte et dans la masse puissante de l'éléphant. Il y en a surtout dans l'homme, qui est un chef-d'œuvre de lignes et de proportions.

Cette universalité de l'architecture en fait un art principe, un art fondamental, qui influence les autres arts, puisqu'il intervient dans tout ce que représentent la sculpture et la peinture.

La sculpture est l'art des formes de la vie et du mouvement. Elle s'exprime par des reliefs; elle prend de la terre, de la cire, du marbre, du bois, de l'ivoire, et elle en façonne des images de ce qui lui plaît dans la nature. Elle imite les plantes, les fleurs, les animaux, pour en faire des symboles et des ornements. Elle fixe dans la pierre les traits de l'homme;

elle lui élève des statues, pour perpétuer ses actes et consacrer sa gloire. La sculpture est la compagne, l'amie de l'architecture ; elle en reçoit des conseils et elle les récompense par ses embellissements. Elle gagne toujours à n'en être pas séparée : l'architecture lui donne la place la plus favorable, sa base, son piédestal, son encadrement.

La peinture est l'art le plus étendu, le plus expressif, parce qu'elle est l'art de la lumière et de la couleur.

La peinture représente tout ce que le soleil éclaire, tout ce que l'œil peut voir. Pour créer les images de la pensée, de l'invisible, elle a non seulement les lignes et les proportions de l'architecture, les reliefs et les formes de la sculpture ; elle a encore à sa disposition les forces, les gradations, les richesses de la lumière, et elle les emploie sur une surface quelconque pour rendre jusqu'à l'illusion des sens, l'apparence des corps. La peinture est l'art le plus puissant, le plus semblable à la parole, parce que c'est elle qui nous montre le plus parfaitement l'homme dans la variété de ses actes et de ses sentiments. Elle a pour le faire trois moyens : le dessin, le clair-obscur et la couleur.

Le dessin fixe les lignes et les proportions des corps et rend toutes les modifications qu'y produisent le mouvement, la vie et les passions. Un simple

trait suffit pour exprimer toutes les formes géométriques, les angles, les raccourcis de la perspective, les nuances infinies de la ligne courbe, les énergies de la volonté dans les muscles, et les émotions du cœur sur le visage. Ce trait dit souvent plus que bien des paroles. Les anciens surtout savaient s'en servir. Rien n'est plus étonnant que les figures des vases grecs, qui par leur seul contour expriment les gestes les plus nobles et les sentiments les plus délicats. Le dessin est le mérite des grands maîtres. Un de leurs croquis, un éclair de leur plume, de leur crayon, les font quelquefois plus admirer et mieux comprendre que leurs œuvres les plus achevées.

Le clair-obscur est l'art de la lumière dans l'unité de son action, dans la mélodie de ses profondeurs, depuis le point le plus éclairé jusqu'aux ombres les plus sourdes. Il rivalise avec la sculpture, par le modelé des reliefs, la justesse des plans et la vérité de l'ensemble.

La couleur anime, vivifie le dessin et le clair-obscur. Les teintes, les nuances sont aussi variées que les sons de la musique et ses effets produisent comme eux l'harmonie. La couleur est la musique de la peinture.

Avec ces moyens si puissants, la peinture agit sur toutes les surfaces, sur les murailles, le bois, la toile, le verre, l'ivoire, le vélin des manuscrits; elle

emploie les mosaïques, la fresque, l'huile, l'aquarelle, la détrempe, le pastel. C'est une langue, une écriture universelle, religieuse, historique, comique, gracieuse, variée comme le paysage et riante comme les fleurs. Toute la nature, tous les genres lui appartiennent, et pour augmenter son action elle se multiplie, elle s'imprime par toutes sortes de gravure. Elle résume ainsi toute l'unité, toute la fécondité de l'art.

5. — Ainsi l'art, expression du beau, de l'invisible, est un par ses moyens comme par son principe et sa fin. L'architecture, la sculpture, la peinture ne doivent pas s'isoler. Elles se pénètrent, elles agissent ensemble et forment une unité, comme les soldats d'une armée ou les membres d'une famille. La littérature en est la mère, parce que c'est elle qui se développe d'abord et qui exprime, qui formule les idées que les autres arts doivent traduire. L'architecture naît de ses croyances et de ses inspirations. Elle est la sœur aînée qui grandit pour élever, loger, protéger, instruire ses sœurs. Elle se fait aider par la sculpture, sa cadette, et par la peinture qui est la plus jeune, la plus vive, la plus aimée, parce qu'elle ressemble le plus à la littérature, sa mère : *ut pictura poesis*.

Cette filiation, cette parenté est démontrée par

l'histoire; et comme l'union d'une famille en fait la gloire et la fortune, cette alliance des branches de l'art en assure la puissance et la grandeur. L'architecture doit régir le monde que la sculpture et la peinture doivent embellir, et il résulte de ce commun accord un progrès et des chefs-d'œuvre que l'isolement rendrait impossibles. L'art d'un peuple doit être complet pour atteindre sa perfection, comme l'homme a besoin de tous ses organes pour bien s'exprimer. L'aveugle et le sourd-muet suppléent toujours imparfaitement aux sens qui leur manquent.

Il faut, pour bien étudier l'histoire de l'art, l'étudier dans son ensemble, puisque toutes ses parties se tiennent et s'expliquent l'une par l'autre. La littérature fera comprendre les monuments, et les monuments donneront la véritable intelligence de la littérature.

Pourquoi le siècle de Louis XIV, qui savait certainement mieux le grec que les bacheliers et les licenciés de notre époque, a-t-il si peu compris et si mal imité les chefs-d'œuvre de la littérature grecque? Pourquoi Racine renonçait-il à lire Eschyle et n'était-il pas même aussi religieux qu'Euripide? Pourquoi Boileau prétendait-il donner une idée du génie de Pindare en composant son ode sur la prise de Namur? C'est qu'on ne connaissait pas alors les monuments de la Grèce. Les esprits les plus distingués ne

connaissaient que la fausse antiquité de la Renaissance, l'art grec mesuré, annoté, formulé par Vitruve, l'art de la décadence, l'art des grammairiens et des rhéteurs, l'art des règles et des méthodes, qui ne sera jamais l'art de la vie et du génie créateur. Malgré notre infériorité littéraire, nous comprenons mieux que nos devanciers Eschyle et Pindare, parce que de nos jours la Grèce, délivrée du joug musulman, nous a rendu les artistes contemporains de leurs chefs-d'œuvre pour nous les expliquer. L'archéologie a ressuscité cet art de Phidias, si différent de l'art de Vitruve; un art plein de religion, de vie et de liberté, l'art du Parthénon, d'Éleusis, de Pæstum, de Sélinonte; et l'étude de l'ordre dorique, si simple, si grave, si majestueux, nous a révélé la beauté des poèmes doriens de Pindare<sup>1</sup>.

Le xvii<sup>e</sup> siècle, toujours trompé par la Renaissance, n'a pas mieux jugé la littérature du moyen âge que ses monuments. Santeuil voulait en refaire les hymnes, et Fénelon traitait son architecture de barbare. Quoi de plus beau cependant, de plus religieux, de plus expressif que nos chants liturgiques : le *Stabat*, l'*Ave maris Stella*, le *Lauda*, *Sion*, et quoi de plus ressemblant aux sculptures et aux madones qui ornent le porche de nos cathédrales? Ces

1. L. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, 1<sup>re</sup> série : *Pindare et l'art grec*.

prières et ces images ne semblent-elles pas sortir du cœur du même artiste ?

Les admirateurs de la Renaissance vantent l'universalité des talents de quelques artistes qui étaient à la fois, comme Léonard de Vinci et Michel-Ange, architectes, sculpteurs et peintres ; mais ces artistes avaient été formés dans les ateliers de l'ancienne école, et la Renaissance peut d'autant moins les revendiquer que ces maîtres n'ont pas su apprendre à leurs élèves à suivre leur exemple. La Renaissance a tout divisé, tout spécialisé. Il y a eu des architectes, des sculpteurs, des peintres travaillant à des œuvres isolées, construisant des palais, faisant des portraits, des statues, des tableaux pour les princes, mais ne comprenant plus l'unité et la fraternité de l'art.

Aux grandes époques de l'art, au contraire, tous les arts étaient unis dans le même homme et dans la même œuvre. Quand on construisait une église, la cathédrale d'Orvieto par exemple, l'unité de l'art se personnifiait dans un artiste qu'on appelait le *maître de l'œuvre*, et ce maître de l'œuvre était tantôt un architecte, tantôt un sculpteur, tantôt un peintre. Il excellait dans une partie de l'art, mais il pratiquait et comprenait toutes les autres. Tels étaient aussi Giotto, Orcagna, Ghiberti, Verrochio, et leur talent particulier gagnait à cette universalité parce que tous

les moyens de l'art se pénètrent et s'entr'aident dans l'individu, comme dans les monuments.

C'est surtout par son unité que l'art chrétien surpasse l'art païen. L'église est une création complète, une image de la Jérusalem céleste, qui est bâtie comme une cité dont toutes les parties concourent à son unité : *Quæ ædificatur ut civitas : cujus participatio ejus in idipsum*<sup>1</sup>.

C'est une œuvre d'art parfaite qui a un corps, une âme, une vie, une parole, une expression digne de Celui qu'elle adore. L'architecture la bâtit sur un plan symbolique, et la vérité en règle toutes les lignes et les proportions. L'autel est le centre où tout converge, tout se réunit. Les colonnes et les voûtes s'élancent vers le ciel comme la prière. La lumière y pénètre à travers la vie de Notre-Seigneur et des saints. La sculpture et la peinture ornent ses murailles de toutes les richesses de la nature et de tous les témoignages de l'histoire. La flèche s'élève comme une profession de foi, et les cloches annoncent au loin la variété des fêtes, les joies et les tristesses, l'heure du Sacrifice et de l'*Angelus*, ce doux poème de l'Incarnation.

A l'intérieur, l'orgue fait entendre sa grande voix et répand partout des flots d'harmonie. Le peuple chrétien répète les chants consacrés par les siècles,

1. Ps. cxxi, 3.

les cantiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. La liturgie accomplit ses rites solennels, au milieu des flambeaux du sanctuaire et des nuages de l'encens. Le prêtre enfin prononce la parole du Christ. Comment ne pas croire, ne pas aimer? Comment ne pas entrevoir, sous les apparences de la sainte Hostie, l'Invisible, l'Infini!

---

## XIV

### LA MUSIQUE

1. Importance de la musique dans l'art. Le son, forme de la lumière, révélation de l'infini. — 2. Le mouvement dans la nature et la musique. Son action sur l'âme et le corps. L'harmonie préétablie. La parole et le chant. — 3. La musique dans l'antiquité. Musique du Christ et de l'Église. — 4. La musique divine. La Trinité. Les anges. La nature humaine. L'Incarnation. Le chœur des vierges.

Madame,

I. — Vous trouvez que j'ai fait petite part à la musique, en vous parlant de l'unité de l'art dans la variété de ses moyens. Je le reconnais volontiers; la musique méritait une place plus importante, car elle est pour ainsi dire le type de l'art et la règle du Beau. Ses lois résument et font comprendre les lois des autres manifestations de l'invisible. Aussi les anciens l'avaient en grande estime et la regardaient comme une puissance divine qui régissait l'univers dans l'ordre et l'harmonie. Les philosophes la proclamaient la force motrice des intelligences et des corps célestes, le prin-

cipe des sciences, la base de toute éducation, de toute société. Les poètes inventèrent des fictions pour exprimer les mêmes idées. Les accords de la musique civilisaient les peuples, élevaient les murs des villes, domptaient les bêtes féroces, attendrissaient les arbres et les rochers ; la musique était reine de la nature entière.

Je m'incline avec respect devant sa royauté. Si je ne lui ai pas rendu les honneurs qu'elle mérite, c'est que je sentais mon incompetence ; un aveugle ne doit pas parler des couleurs. Ma science musicale pêche par la base. Je manque, à un degré très remarquable, de la mémoire des sons. Je suis incapable de retenir et de répéter une note ; je ne puis la comparer à une autre note et me rappeler par conséquent une phrase mélodique, un air dont j'ai subi cependant l'impression. Tout est mystère pour moi dans la musique. Comment alors entreprendre d'en parler, à moins de redire sans discernement ce que disent les autres, comme on le fait si souvent pour l'architecture et la peinture ? D'ailleurs, quand même je serais un savant musicien, je ne vous dirais que ce que vous sauriez mieux que moi, la musique étant votre art préféré, celui que vous avez le plus étudié, le plus pratiqué.

Et cependant, je l'avoue, la musique tente mon ignorance ; *ignotum pro magnifico est*, a dit, je

crois, Tacite. Cet inconnu m'éblouit et m'attire. Je voudrais en comprendre quelque chose ; la musique tient une si grande place dans l'art chrétien ! Elle est l'ornement de la vérité, l'amie et comme l'épouse du Verbe. Elle est l'expression de la louange divine, l'accent de la prière, la voix de la charité qui chantera seule au ciel ; la musique sera le grand art de l'éternité<sup>1</sup>.

Permettez-moi donc, puisque vous m'y provoquez, de parler un peu musique. Je n'ai pas la prétention de dire des choses nouvelles. Je ne m'aventurerai pas dans des dissertations et des théories que je ne puis éclairer par la pratique. J'éviterai les gammes, les dièzes, les bémols, les modes majeurs et mineurs, qui me sont complètement étrangers ; j'apprécierai encore moins le mérite des grands maîtres, les compositions de Mozart et les symphonies de Beethoven ; mais je chercherai quel est le rôle de la musique dans l'unité de l'art, ses rapports avec les lois du Vrai, du Beau et du Bien, comment le son se dégage de la matière pour élever l'âme jusqu'à Dieu, et aussi pourquoi je ne comprends rien à la musique savante de notre époque, pourquoi je lui préfère cette musique d'église qui aide l'intelligence et charme le cœur de l'ignorant. Je vous soumettrai simplement mes re-

1. Saint Thomas a dit : *In sanctis vocalis laus Dei*, 2. 2. quest. 13, art. 4.

marques et mes impressions, afin que vous puissiez les contrôler. Je vous écouterai avec la docilité de l'écolier qui interroge son maître.

Il me semble avoir établi, par ma dernière lettre, l'unité de l'art de Dieu et de l'homme dans son principe, son but et ses moyens. L'art est une révélation de l'invisible, un acte de l'intelligence et de la volonté qui créent un signe sensible de ce qu'elles connaissent et de ce qu'elles aiment, pour s'unir à d'autres intelligences et à d'autres volontés, dans la même connaissance et le même amour. Dieu est l'objet parfait, infini de cette connaissance et de cet amour ; il est donc le principe et le but de l'art. De tous les moyens qu'il a employés pour se manifester à l'homme, le plus efficace, le plus puissant est le son, puisqu'il en a fait le signe sensible de son Verbe. L'homme aussi n'en a pas de meilleur pour se communiquer à ses semblables. Sa parole leur révèle ses pensées, et l'accent de sa voix leur impose ses sentiments. La musique est l'art qui agit le plus directement sur les sens et sur la volonté ; elle fait vibrer les âmes à l'unisson, selon les lois de l'ordre et de l'harmonie.

Le son est une des formes de la lumière, cet agent universel de la nature qui constitue les corps, les vivifie, et les met en rapport les uns avec les autres. La science prouve de plus en plus l'identité du son

et de la lumière. Voici l'électricité qui produit pour l'oreille et pour les yeux les mêmes merveilles. Il n'y a plus de distance pour le son comme pour la lumière, et par la phonographie la parole s'imprime et se multiplie comme les images. On en fait des clichés comme pour le paysage et les portraits, tellement qu'on peut reproduire, renouveler, perpétuer un mot, une phrase, une voix bien-aimée.

2. — Que faut-il le plus admirer du son ou de la lumière ? Devons-nous plus remercier Dieu d'avoir rendu les corps visibles que de les avoir faits sonores ? La lumière nous met en relation avec le monde extérieur, ses rayons nous apportent le spectacle de la nature, l'immensité du ciel, les beautés de la terre que le soleil revêt de ses riches couleurs, les horizons, les montagnes, les vagues de l'Océan, les rochers, les bois, les fleurs, les animaux, avec la variété de leurs formes, de leurs mouvements, de leur vie ; mais le son nous met en rapport avec le monde intellectuel, et la parole seule explique à notre oreille tout ce qui se présente à nos regards. Le son est une lumière spirituelle qui pénètre jusqu'à l'âme pour l'éclairer, l'élever au delà des images sensibles et lui donner le langage, ce verbe intérieur qui fait sa puissance et sa liberté. Le son est le trait d'union avec nos semblables, le grand lien social, le moyen

de l'éducation, de la tradition, l'organe de la vérité révélée, le sacrement de Celui qui éclaire tout homme en ce monde, *fides ex auditu*.

Dieu a créé le son en le marquant, comme ses autres œuvres, du signe de son unité et de sa trinité<sup>1</sup>; il l'a fait avec nombre, poids et mesure. Le son, dans sa durée, comprend trois choses : sa hauteur, son intensité, son timbre. Le nombre des vibrations fixe son élévation, sa valeur relative. L'intensité en règle le poids, la force, la puissance ; le timbre en détermine la forme, la mesure et pour ainsi dire la couleur. Et ces trois choses distinctes composent des unités de même nature, d'une variété infinie, qui obéissent aux lois du vrai, du beau et du bien, et servent d'éléments à cette harmonie universelle des êtres, que les esprits célestes entendent et répètent comme des échos fidèles.

L'homme, dès maintenant, peut jouir de cette harmonie, de cette musique de tous les êtres dont parle le Prophète. Il entend à un certain degré ce que chantent les cieux, ce que se disent le jour et la nuit.

1. Saint Augustin a dit : « L'harmonie part de un. Elle se poursuit par la diffusion de l'un dans le multiple, par voie de similitude. Toutes choses enfin se relient dans un ordre dont l'amour est la loi. D'où je conclus qu'un principe unique (le Père), qui se reproduit dans une similitude égale à lui (le Fils), et se rattache à lui-même par un mouvement ordonné dont l'amour (le Saint-Esprit) est la loi, a dû produire et régler harmoniquement toutes choses à tous les degrés de la création. » (*De musica*, VI, 17.)

La science lui fait comprendre que tout ce qui existe, se meut et vit dans l'univers est un son pour l'intelligence, et qu'il doit lui-même prendre part à ce concert universel qui glorifie le Créateur. Dieu l'a établi dans ce monde de l'harmonie et lui a donné deux organes merveilleux pour y exercer son empire : l'oreille qui perçoit les sons, et la voix, si souple, si habile à les produire. La musique est un art personnel de l'homme, le plus étroitement uni à sa parole, le plus indépendant, le plus étendu, le plus facile. Le son devient le souffle de son âme, le moyen d'exprimer ses émotions les plus intimes, les plus variées. Qui pourrait dire toutes les richesses, tous les mystères du son ?

Un des souvenirs de mon enfance est l'étonnement que j'éprouvais près du piano de ma mère, quand je la voyais déchiffrer d'un seul regard les paroles, le chant et l'accompagnement d'un air que sa voix modulait et que ses doigts suivaient sur les touches du clavier. Je ne comprenais pas comment on pouvait faire tant de choses à la fois, sans se perdre au milieu de toutes ces croches et de ces doubles croches, moi qui avais tant de peine à lire couramment ! Mon étonnement est encore plus grand, lorsque la science m'explique la théorie du son et le nombre infini de ses vibrations.

L'échelle des sons que les musiciens emploient

sans y penser, se mesure par le nombre des vibrations. Les notes graves et les notes aiguës que l'oreille peut apprécier varient entre elles de 32 vibrations à 60,000 par seconde, et leurs relations harmoniques reposent, selon Euler, sur des lois mathématiques et des proportions qui en font le charme et la convenance. Une note fausse serait une note qui violerait par ses vibrations ces lois et ces proportions; et dans un concert, où tant de notes donnent en un instant tant de millions de vibrations, le chef d'orchestre saisira une erreur de calcul et reconnaîtra le coupable!

Le son est pour moi une révélation de l'Infini. Les vibrations divisent le temps comme les lignes que parcourent les astres divisent l'espace; les chiffres qui expriment ces immensités de grandeur et de petitesse effrayent l'intelligence, et la mettent en présence de Celui pour lequel rien n'est grand, rien n'est petit, mais qui crée et gouverne toute chose selon les lois éternelles de l'harmonie.

Ces lois éternelles président à la musique. Un son musical, une note paraît les contenir en principe, comme une graine, un germe contient toute l'organisation de l'être qui reçoit la vie. L'oreille distingue, dans une note, des sons secondaires qui semblent être les émanations du son fondamental et y former des accords parfaits, sans en troubler l'unité. Cette har-

monie intérieure qui monte jusqu'à l'octave, n'est-elle pas causée par la variété des vibrations dont les intervalles, plus rapides en finissant, donnent par conséquent des sons moins intenses, mais plus élevés? La note renferme ainsi les accords des sons, comme le rayon de lumière renferme la gamme des couleurs. Le son devient beau, parce que la variété en augmente l'unité. N'est-ce pas cette harmonie première qui règle toutes les autres harmonies de la musique, le rapport des sons, les phases de la mélodie, et les convenances de l'accompagnement? Cette unité du son fondamental et des sons harmoniques n'est-elle pas le type, la base des autres unités qui nous plaisent dans la plus simple phrase musicale, comme dans les plus vastes symphonies?

Un des phénomènes qui m'intriguent le plus dans la musique est cette parenté des sons, cette société qu'ils forment ensemble. On dirait que le son est un être moral qui a des préférences, des sympathies, des haines, qui vit en paix ou en guerre avec ses semblables. Le son est l'âme des corps sonores; il y est en puissance, et quand une cause extérieure vient le mettre en acte, non seulement il se révèle par ses vibrations, son intensité, son timbre, mais il entre en relation avec les autres corps, et il y fait naître des sons qui lui ressemblent. Une note chantée près d'un piano met en vibration les cordes qui

correspondent aux harmoniques de la voix et qui chantent à l'unisson, tandis que les autres gardent le silence. Les instruments s'influenceront mutuellement; l'usage les rendra bons ou mauvais, comme l'éducation le fait pour les hommes. Un maladroit rendra vicieux un violon que l'archet du maître eût rendu excellent, comme la palette du peintre s'harmonise ou se brouille sous le pinceau d'un coloriste ou d'un commençant.

Les sons et les instruments obéissent à des lois générales qui en règlent l'harmonie, et l'homme, qui est lui-même soumis à ces lois, en jouit par son intelligence et sa volonté. L'homme est un instrument sensible qui entend les sons et qui les produit et les combine librement. L'organe de l'ouïe, l'oreille est un chef-d'œuvre plus admirable que l'œil même, avec lequel cependant elle a des ressemblances. L'oreille est le palais de l'harmonie; la science nous en donne des descriptions qui rappellent les récits fantastiques des *Mille et une Nuits*. Il faudrait des volumes illustrés pour faire bien connaître cette merveille, qui se divise en trois parties. L'oreille externe, composée du pavillon et du conduit auditif, en forme l'avenue, le portique; c'est là que les sons arrivent et frappent le tympan. Il y a dans l'oreille moyenne des appareils pour les recevoir et les transmettre à une membrane plus délicate qui ferme l'oreille

interne. Les osselets de l'ouïe, le *marteau*, l'*enclume*, l'*os lenticulaire*, l'*étrier* sont des serviteurs robustes et infatigables qui travaillent ensemble à répéter et à multiplier les vibrations. L'oreille interne est un labyrinthe dont la science n'a pas encore pénétré tous les mystères. L'air y est remplacé par un liquide plus favorable à la transmission des sons. Il y a là les combinaisons les plus ingénieuses, les formes les plus singulières, les matériaux les plus variés; le *vestibule*, les *canaux demi-circulaires*, le *limaçon* avec ses lames, ses rampes, ses contours, ses tubes, ses sacs membraneux. Et toutes ces pièces ont leur raison d'être, leurs fonctions différentes. Toutes sont au service du maître, du nerf auditif, chargé de transmettre enfin les sons au cerveau et à l'âme.

L'extrémité de ce nerf est un instrument plus étendu, plus merveilleux que nos pianos et nos orgues les plus perfectionnés. Il se divise en rameaux et en fibres imperceptibles qui viennent se ranger avec ordre sur les principaux organes de l'oreille interne. Les fibres qui s'appliquent sur la lame spirale du limaçon sont disposées graduellement comme les cordes d'une harpe, pour vibrer à l'unisson de toutes les notes et répondre à toutes leurs harmoniques. Ces cordes musicales, étudiées par Curti, sont au nombre de trois mille, ce qui donne quatre cents cordes par octave, et ces cordes sont dif-

férenciées par des intervalles d'un soixante-sixième de ton. Cette harpe éolienne microscopique est l'oreille intime de l'homme, l'instrument vivant, l'organe à la fois sensible et actif, le sanctuaire de l'harmonie, où l'artiste reçoit, apprécie tous les sons et leurs accords, les renouvelle à son gré pour essayer ses inspirations et préciser ses mélodies intérieures. C'est sur cet instrument que Beethoven, sourd à quarante ans, a joué ses chefs-d'œuvre avant de les écrire et de les faire entendre à ses admirateurs.

Quoi de plus merveilleux que le son et l'oreille? quoi de mieux fait l'un pour l'autre? Comment ne pas y reconnaître la toute-puissance et la sagesse d'un Créateur? La musique prouve Dieu comme l'astronomie. Une simple note est une démonstration irréfutable de son existence. Et dire qu'il y a des savants qui attribuent le monde au hasard! Ils ont des oreilles et n'entendent pas; ils ont des yeux et ne voient pas, même avec des télescopes et des microscopes. Pauvres savants qui passent toute leur vie à prouver ce qu'ils prétendent nier! leur science est la mesure de leur démente; plus ils sont savants, plus ils sont fous.

Dieu donne le son et l'oreille à l'homme pour qu'il chante un hymne à sa gloire. La musique a le même principe et le même but que les autres arts; elle est aussi un moyen de manifester l'intelligence et la

volonté et d'établir des relations entre tous les êtres. Le son participe à leur existence à tous les degrés de la création. Qu'est-ce que l'existence des êtres? un mouvement qui va de leur principe à leur fin. Ce mouvement, les esprits et les corps le reçoivent de l'Être immuable, de la Cause première, et c'est l'accord de tous leurs mouvements qui fait l'ordre, l'harmonie, la beauté de l'univers.

Le mouvement est soumis comme le son à la loi des nombres; il est calculé sur le but qu'il doit atteindre, sur le temps de sa durée, et sur la ligne qu'il doit parcourir; il a sa force, sa mesure, son rythme.

Le mouvement des êtres se rattache à un centre qui les unit et les rend solidaires les uns des autres. Dieu est le centre des esprits, et le soleil est le centre des corps, l'axe du grand ressort de notre système planétaire. La terre en reçoit son mouvement, auquel participent toutes les créatures; elles sont comme les rouages d'une montre qui reçoivent et transmettent le mouvement pour marquer l'heure; elles aboutissent toutes à l'homme comme à l'aiguille qui doit montrer la puissance et la bonté du Créateur. La terre a son mouvement autour du soleil; il s'accomplit annuellement avec la mesure à deux temps du jour et de la nuit, avec le rythme varié des saisons, et ce mouvement détermine le mouvement de la

lune, la succession des mois, le flux et le reflux de l'Océan, les phénomènes de la végétation, et pour ceux qui travaillent, la veille et le repos.

Chaque être, dans le mouvement général, a son mouvement intérieur qui est la forme de sa vie, et son mouvement extérieur, son action qui l'associe à la nature entière. Que de choses à dire sur tous ces mouvements qui différencient les êtres et qui s'unissent pour les rendre plus parfaits, depuis la plante où la sève qui monte et qui descend fait naître les fleurs et les fruits, jusqu'à l'homme qui résume toutes les merveilles de la création et jouit de toutes ses harmonies providentielles ! Quoi de plus admirable que le mouvement vital du corps humain, la circulation du sang, le battement du cœur, l'activité de la respiration, le soulèvement du diaphragme, les courants électriques des nerfs, le jeu des organes et leurs rapports avec le son, la lumière, avec tous les éléments, avec tous les êtres ? Et ce mouvement à la fois si simple et si compliqué s'accomplit avec ordre, rythme et mesure, pour être la santé du corps et le serviteur de l'âme <sup>1</sup>.

L'âme aussi a son mouvement ; elle tend vers son centre qui est l'Infini, et ce mouvement ne cessera pas ; car il n'atteindra jamais son terme, même en

1. Voir l'excellent ouvrage de M. Charles Levêque, *les Harmonies providentielles*. Hachette, 1877.

s'en rapprochant toujours. L'âme a deux moyens, deux ailes pour l'accomplir, la connaissance et l'amour. Connaître et aimer son principe, c'est vivre de l'unité, c'est voir la vérité, posséder la beauté, réaliser l'harmonie. Mais ce mouvement est intelligent et libre; l'âme peut suivre l'attraction divine ou lui résister; elle peut abandonner la route qui lui est tracée, se détourner de l'Infini, ne regarder et n'aimer que les choses de la terre, quitter la lumière pour les ténèbres et s'égarer éternellement dans la haine et le mensonge.

La vie de l'âme est l'accomplissement des lois que Dieu lui a données, l'accord avec l'ordre général de l'univers. La sagesse du Créateur en a réglé tous les mouvements; le mouvement de l'âme doit par conséquent correspondre aux mouvements du corps. Il y a entre eux une relation intime, une union parfaite comme celle qui existe entre l'esprit et la matière dans la personnalité humaine.

Les mouvements de l'âme et du corps s'influencent mutuellement, se combinent pour une action commune. L'âme qui doit être maîtresse a besoin du corps pour exercer en paix ses facultés. Si la respiration est gênée, si le cœur précipite ses battements, si le cerveau s'engourdit dans l'ivresse, le mouvement de l'âme en subit l'effet; sa régularité en souffre, sa connaissance se voile et son amour se trouble. De

même, si le mouvement de l'âme augmente ou se ralentit, si la fièvre des passions enflamme le sang et cause des tempêtes, les mouvements du corps perdront l'ordre et l'harmonie, jusqu'à ce que l'âme les rétablisse, en rentrant elle-même dans sa mesure et sa paix. Le corps et l'âme sont deux instruments qui ne vibrent pas l'un sans l'autre.

Ces relations intimes de l'âme et du corps expliquent la puissance de la musique. L'âme qui veut communiquer son mouvement à d'autres âmes, prend le son pour moyen et le corps pour intermédiaire. Elle emprunte le son à la nature et lui donne le mouvement, la vie; elle le soumet au rythme, à la mesure; elle crée, en le multipliant, des mélodies, des harmonies. Une seule note lui suffira pour agir sur tous les êtres vivants. La note d'un tambour réglera la marche d'une armée, précipitera la charge et décidera la victoire. La voix de la berceuse endormira l'enfant, et le son de la trompette fera dire au cheval et au cavalier : Allons <sup>1</sup>!

L'action de la musique s'exerce de la même manière sur l'homme et sur l'animal. Elle impressionne leurs organes; elle modifie le mouvement vital, le flatte, l'irrite, et le dirige avant tout examen, toute délibération. Le corps obéit à la sensation; mais dans l'homme, l'âme perçoit le son; elle apprécie le mou-

1. *Job*, XI, 25.

vement, le juge et décide si elle doit le suivre ou lui résister. L'animal entend la musique, mais n'en comprend pas la cause, n'en saisit pas la raison et le beau ; l'homme au contraire y reconnaît les lois de l'harmonie, l'expression de l'intelligence et de la volonté.

Malgré mon incapacité musicale, je reconnais cette différence entre la voix de l'homme et le chant que Dieu a donné aux oiseaux. J'aime la musique d'une belle journée de printemps, le bruit de la nature qui s'éveille, du travail qui commence et qui se mêle au bruit des arbres et des ruisseaux. Les oiseaux font le chant de cette symphonie. Je me suis levé souvent pour voir les petites hirondelles babiller sur le bord de ma fenêtre, avant le premier rayon du soleil. Chaque oiseau a sa partie et son heure dans ce concert, depuis l'alouette matinale jusqu'au rossignol qui attend les silences du soir pour exécuter ses roulades et les prolonger dans la nuit. J'avoue cependant que la musique des oiseaux me touche peu ; je trouve leur cri plus expressif que leur chant. Ce cri est un véritable langage, une parole instinctive qui les unit entre eux, qui leur sert à se prévenir du danger, à se communiquer leurs craintes, leurs joies, leurs douleurs. La poule ne parle-t-elle pas, quand elle conduit sa couvée et la réunit sous ses ailes, en exprimant ses alarmes et sa colère ? Les

notes des chanteurs ne disent rien au contraire et sont toujours les mêmes. Les oiseaux sont de vraies boîtes à musique qui font honneur à l'ouvrier. Les chansons les plus brillantes du pinson et de la fauvette ne valent pas un refrain champêtre dans la montagne, ou la simple mélodie d'un cantique vendéen.

L'homme seul est musicien, parce que seul il connaît les lois de l'harmonie qui sont innées en lui et qu'il développe par l'exercice de ses trois facultés, la mémoire, l'intelligence et la volonté; il acquiert l'art des sons, comme l'enfant apprend le langage. La mémoire recueille les sons perçus par l'oreille; elle reçoit l'enseignement qui forme le sens musical. L'intelligence apprécie les accords et leurs convenances; elle se fait une science qui choisit les moyens les plus conformes au but que la volonté se propose. La volonté domine dans la musique plus que dans les autres arts. Non seulement elle détermine l'action, mais elle s'impose elle-même par le mouvement et l'expression. La peinture et la sculpture s'adressent surtout à l'intelligence par l'image; la musique agit directement sur la volonté. Elle spiritualise la sensation pour communiquer un sentiment; c'est ce qui fait son charme et sa puissance<sup>1</sup>.

1. Le comte de Maistre a dit : « La raison ne peut que parler, c'est l'amour qui chante. » (*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, xv.)

La voix est l'organe musical de l'homme; elle sert à la fois au chant et à la parole. La voix est dans la dépendance de l'oreille; elle n'agit qu'avec son aide; les sourds sont muets parce qu'ils n'entendent pas. La voix est l'élève docile de l'oreille, et, comme instrument, l'élève est digne du maître; elle en a les merveilleuses délicatesses et les ingénieuses combinaisons. Elle réunit les avantages des instruments à cordes et des instruments à vent; et, si elle n'en a pas toute l'étendue, elle les surpasse par la vie, la souplesse de ses notes et la variété de son timbre; elle est le plus expressif, le plus sympathique des instruments.

La voix parle et chante en obéissant aux mêmes lois de l'harmonie, comme l'homme qui marche et qui court obéit aux mêmes lois du mouvement. Les sons articulés de la parole ont, comme les sons musicaux, leurs vibrations, leur intensité, leur timbre, leur mesure et leur rythme. Ils sont seulement plus courts et plus difficiles à apprécier. Tous ceux qui parlent font de la musique sans le savoir. <sup>1</sup> On peut constater cette musique naturelle de la parole, en écoutant la parole mécanique que l'éducation parvient à donner aux sourds-muets. J'ai causé autrefois avec un sourd-muet distingué qui

1. Cicéron a dit : *Est etiã in dicendo quidam cantus obscurior.* (Orat., xviii.)

lisait très bien mes paroles, au mouvement de mes lèvres, et qui me répondait par des mots sans rythme et sans expression, dont l'effet était très désagréable. Un sourd-muet forgeron n'eût jamais charmé Pythagore par les cadences de son marteau sur l'enclume.

L'orateur, au contraire, trouve une grande force d'éloquence dans la musique de sa parole. J'ai entendu Berryer gagner une cause, rien qu'en lisant l'article incriminé. Personne peut-être n'a été plus musicien, sous ce rapport, que le Père Lacordaire. Les mélodies de sa voix captivaient son auditoire de Notre-Dame et lui aidaient à faire triompher la vérité. Il possédait cet art à un tel degré, qu'il s'amusa dans l'intimité à rendre agréable à l'oreille une démonstration géométrique, et à faire trouver beau un style détestable. Nul n'était cependant plus étranger que lui à la musique chantée. Son talent ne s'éleva jamais à parfaire une gamme, et c'était un travail pour lui d'avoir à commencer et à terminer un *oremus* <sup>1</sup>.

Le chant est le développement naturel de la pa-

1. Je me souviens d'une soirée musicale qu'il me donna sur mer. Nous allions de Gênes à Rome. Nous étions seuls sur le pont, en face d'un beau coucher de soleil. Il voulut essayer des gammes. Je voyais bien s'élever sa main, mais je n'entendais pas monter sa note. Était-ce sa faute, était-ce la mienne ? Il n'y avait pas de juge entre nous. Le mal de mer interrompit la séance.

role, et la musique est le premier art de l'homme. Des savants qui veulent bien ne pas nous donner les bêtes pour ancêtres, nous les proposent cependant pour maîtres. La musique nous aurait été enseignée par les oiseaux, et l'architecture par les castors. Dieu n'aurait fait qu'une ébauche grossière de l'homme et lui aurait laissé le soin de se perfectionner à force de temps et de patience. Les saintes Écritures au contraire nous montrent l'homme sortant parfait des mains du Créateur, et digne de commander à toute la nature. Dieu éclaire sa face du souffle de vie, et livre à son âme vivante les trésors du Vrai, du Beau et du Bien qu'il doit transmettre à la postérité. Avant même de lui donner une compagne, il l'instruit comme un maître et lui révèle la science qui définit les choses. Il lui amène tous les animaux de la terre, tous les oiseaux du ciel, pour qu'il les nomme selon leur rang et leurs propriétés <sup>1</sup>.

Adam fut le plus savant des hommes et aussi le plus artiste. Il n'avait pas à se construire un palais et à l'orner de statues et de tableaux; il habitait le temple de Dieu. Il en comprenait, il en admirait toutes les magnificences; il en était le centre et il en résumait toutes les harmonies. Des cantiques plus beaux que les plus beaux psaumes de David s'éle-

1. *Genèse*, II, 19.

vaient de ses lèvres pour exprimer sa reconnaissance et pour inviter tous les êtres à louer, à bénir leur Créateur. Les cieux, la terre, les oiseaux lui répondaient et formaient avec lui une symphonie universelle.

Après la chute, Adam chanta sur un autre mode, mais son oreille et sa voix obéirent aux mêmes lois de l'harmonie. Ses enfants employèrent au bien ou au mal les accords de la musique. Les mélodies d'Abel plaisaient à Dieu comme ses offrandes, tandis que les chants de Caïn devaient être troublés par la passion; ses fils inventèrent des instruments pour accompagner leur voix<sup>1</sup>; ils isolèrent sans doute la musique de la parole, et cultivèrent la sensation pour augmenter leurs coupables jouissances; le déluge vint interrompre leurs profanes concerts.

Au sortir de l'Arche, Dieu renouvela son alliance avec l'homme, et les chants de la terre répondirent aux couleurs de l'arc-en-ciel. Les sciences et les arts recommencèrent leur laborieux progrès. Il fallait reconquérir les connaissances révélées à notre premier père, et la puissance qui lui avait été donnée sur toutes les créatures. La musique qui vient de Dieu devait conduire l'homme à Dieu dans les trois

1. « Jubal ipse fuit pater canentium cithara et organo. Sella quoque genuit Tubalcain, qui fuit malleator et faber in cuncta opera æris et ferri. » (*Genèse*, IV, 21, 22.)

sphères concentriques de son existence terrestre, la religion, la société, la famille.

3. — La tradition de tous les peuples donne à la musique une origine divine. Dans toutes les religions, la musique a été une forme du culte. Des chants sacrés enseignaient les dogmes et les devoirs; ils les transmettaient de générations en générations et devenaient ainsi un lien social et un moyen d'éducation. Les Grecs surtout attachèrent à la musique une grande importance. Ils en faisaient la base nécessaire de la civilisation et des mœurs, une cause d'ordre et de paix pour l'âme, de santé et de beauté pour le corps. Elle présidait à leurs cérémonies religieuses, à leurs fêtes nationales; elle consacrait et vivifiait tous les événements du foyer domestique.

La musique est l'art le plus populaire, le plus accessible à tous. L'individu reçoit directement du ciel ce qu'il faut pour l'exercer. L'architecte qui veut élever un monument doit attendre l'ordre du souverain et demander le concours de nombreux ouvriers. Le sculpteur et le peintre dépendent des caprices de la fortune pour exécuter des statues et des tableaux. Le musicien se suffit à lui-même pour exprimer ses idées et ses sentiments; sa voix captive ceux qui l'entendent et leur communique son âme tout entière. La musique est soumise comme l'âme

aux lois du vrai, du beau et du bien, et son action est bienfaisante ou nuisible, selon qu'elle se rapproche ou s'éloigne de sa fin ; les sons, comme les autres créatures, sont confiés au libre arbitre de l'homme pour qu'il les consacre à leur Auteur ; ils prennent la forme des pensées qui les inspirent. Le vice et la vertu ne peuvent avoir les mêmes accents, et la musique qui prie et qui adore ne ressemble pas à la musique qui flatte et qui excite les passions ; les paroles de la musique en précisent le sens, et à leur défaut, le lieu, la mise en scène, les circonstances qui l'accompagnent éveillent les souvenirs de l'âme. Les mêmes accords peuvent tomber dans une terre bonne ou mauvaise, et y faire naître des émotions et des pensées différentes.

L'histoire de la musique doit ressembler à celle des autres arts, puisqu'elle a les mêmes causes de progrès, de grandeur et de décadence. La musique trouve son principe le plus actif, sa sève la plus abondante dans l'élément religieux ; elle se développe dans l'élément social et se perfectionne dans l'élément individuel, lorsqu'elle reste fidèle au culte des autels et à la gloire de la patrie ; mais lorsqu'elle s'abaisse à flatter les sens et les passions des princes, elle s'avilit et devient esclave, au lieu de conserver son rang, sa dignité. L'archéologie ne nous donne pas les preuves de ses grandeurs et de ses décadences, comme elle le

fait pour l'architecture et la sculpture; mais il est évident que les chants des théories d'Athènes qui honoraient la Minerve de Phidias devaient être plus beaux que les chants des banquets d'Alexandre et des orgies impériales, et que la lyre d'Orphée vibrerait autrement que la lyre de Néron pendant l'incendie de Rome. La musique participa comme les autres arts à la corruption universelle, et, loin de civiliser les hommes, elle aidait alors à les changer en bêtes.

Notre-Seigneur vint réparer la nature humaine et rendre à la musique sa vertu première, en rétablissant dans le monde l'ordre et l'harmonie. Dans son *Exhortation aux gentils*, Clément d'Alexandrie rappelle les fictions mythologiques et les remplace par la vérité. « Sur la foi de ces poétiques mensonges, dit-il, vous admettez que la musique a la puissance de subjuguier les bêtes féroces, et quand nous faisons resplendir à vos regards la vérité, dans sa divine harmonie, vous fermez les yeux et les oreilles. Laissez donc les fables de vos poètes, les fêtes de Bacchus et les délires de l'ivresse; et pour les remplacer, faisons descendre du ciel sur la terre, avec le chœur sacré des prophètes, les splendeurs de la sagesse et de la vérité. Que les clartés célestes rayonnent enfin sur l'humanité, si longtemps plongée dans les ombres de la mort. Que les intelligences abjurent des erreurs

séculaires et suivent le guide divin qui annonce le salut... Le Christ est le seul, le véritable Orphée qui ait le pouvoir d'adoucir et de charmer les bêtes sauvages, c'est-à-dire les hommes qui sont des oiseaux par la légèreté, des reptiles par la fourberie, des lions, des loups dévorants par la colère, et des pourceaux par la fange de leurs voluptés. Notre divin Orphée attire aussi à sa voix les rochers et les arbres des forêts. N'étaient-ils pas insensibles comme la pierre et le bois, ces cœurs endurcis dans les ténèbres et les erreurs de la gentilité? La lyre du Verbe les a touchés par ses puissants accords et les a changés en hommes célestes. C'est au Verbe qu'il appartient de constituer le monde dans un ordre harmonieux et de ramener à une admirable unité les éléments discordants; car c'est lui qui a créé l'univers dans les proportions de la mesure et du nombre. »

Qu'elle devait être belle, cette musique du Christ chantée par les anges à son berceau, la musique de sa parole lorsqu'il enseignait le peuple sur la montagne, et qu'il se donnait à ses disciples dans la dernière cène! Saint Jean l'apprit sur la poitrine du Maître, et les Apôtres la firent entendre jusqu'aux extrémités de la terre. Les premiers chrétiens, qui n'avaient qu'un cœur et qu'une âme, n'avaient aussi qu'une voix pour louer le Seigneur, et les martyrs, les confesseurs, les vierges chantèrent sous les voûtes

des Catacombes ces mélodies sublimes de la foi, de l'espérance et de l'amour.

Cette musique fut le prélude de l'art chrétien. L'Église reçut de l'antiquité les lois de l'harmonie pour les sanctifier et les consacrer à la vérité. « Que la paix du Christ, disait saint Paul, réjouisse vos cœurs; que le Verbe divin habite en vous et vous remplisse de sagesse, afin de vous instruire et de vous avertir les uns les autres par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels, en louant Dieu dans vos cœurs par sa grâce<sup>1</sup>. »

Des pensées si nouvelles demandaient des accords nouveaux. La musique devenait la compagne fidèle de la parole; et quelle parole! la parole des prophètes, le texte de l'Évangile, la prière de l'Église!

Quand les persécutions cessèrent, la musique eut ses chants de triomphe et se développa plus rapidement que les autres arts, avec la liturgie et la littérature sacrée. Au iv<sup>e</sup> siècle surtout elle devint une force pour attirer les peuples et combattre les hérétiques. Saint Éphrem et saint Jean Chrysostome l'employèrent contre les ariens; les Églises d'Orient organisèrent la psalmodie et les chants à deux chœurs. Saint Ambroise fit adopter cet usage à son peuple

1. « Et pax Christi exultet in cordibus vestris... Verbum Christi habitet in vobis abundanter, in omni sapientia; docentes et commoventes vosmetipsos psalmis, hymnis et canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo. » (Col., III, 15, 16.)

avec les hymnes qu'il composait, et saint Augustin, qui savourait cette ambrosie, ne pouvait retenir ses larmes. « Combien m'ont fait pleurer ces hymnes et ces cantiques ! dit-il dans ses *Confessions* ; combien j'étais ému par les paroles si mélodieuses de votre Église, ô mon Dieu ! Elles pénétraient dans mes oreilles, et la vérité coulait aussi doucement dans mon cœur ; elles excitaient en moi de doux sentiments et j'étais heureux des larmes qu'elles me faisaient répandre<sup>1</sup>. »

Les Églises d'Orient et d'Occident s'étaient inspirées de la musique religieuse des Juifs et des Grecs pour créer les mélodies simples et graves de leurs prières liturgiques. Ces mélodies variaient selon les lieux et les circonstances. Les pontifes romains durent s'efforcer de les ramener à l'unité. Saint Grégoire le Grand y travailla surtout, et entreprit de donner au chant ecclésiastique sa forme définitive ; il refit l'Antiphonaire, comme il avait retouché le Sacramentaire de saint Gélase ; il recueillit les mélodies anciennes, les corrigea, les compléta pour mieux les adapter aux textes sacrés. Il fonda une école de chantres qu'il encouragea et dirigea lui-même, et il mérita de donner son nom à ce chant si noble, si pur, qui est un reste précieux de cette musique antique dont on raconte tant de merveilles. Rome

1. *Conf.*, ix, 6.

devint ainsi le modèle de l'harmonie comme elle est la règle de la vérité ; toutes les Églises, tous les Ordres monastiques lui demandèrent des maîtres pour leur enseigner le chant grégorien et les bonnes méthodes<sup>1</sup>.

Je suis très incapable de suivre l'histoire de la musique à travers les siècles ; mais comme tous les arts sont frères, subissent les mêmes influences, reflètent les mêmes idées, les mêmes sentiments, je pense qu'on peut, en les comparant, deviner les caractères de la musique à ses différentes époques. Le style d'une composition musicale doit ressembler aux types de l'architecture contemporaine. La forme, le mouvement de sa mélodie rappellera le dessin de la peinture, et l'harmonie de ses accompagnements, le système décoratif et l'ensemble des couleurs. N'est-il pas légitime de conclure que la musique d'un siècle doit ressembler à sa littérature et à ses monuments ? et n'est-il pas permis de dire qu'au iv<sup>e</sup> siècle, lorsque l'Église triompha du paganisme par ses orateurs et ses poètes, la musique chrétienne fit honneur à la religion qui l'inspirait, et qu'elle sut résister à l'invasion des barbares par ses traditions liturgiques ? Elle prit une allure plus indépendante et plus expressive au xi<sup>e</sup> siècle ; grandit en noblesse et en élégance au xii<sup>e</sup> ; adopta des formes plus variées

1. *Institutions liturgiques*, I<sup>re</sup> part., ch. x. — *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, par le R. P. dom Joseph Pothier.

et plus rythmées au XIII<sup>e</sup>, pour devenir au XIV<sup>e</sup> plus méthodique et plus chargée d'ornements. Elle contracta sans doute au XV<sup>e</sup> des habitudes mondaines et profanes, et trouva enfin dans les progrès du XVI<sup>e</sup> des développements, des combinaisons nouvelles, mais aussi des causes de décadence. Il y eut lutte entre la tradition de l'Église et l'esprit d'innovation de l'époque, pour la musique comme pour la peinture. Le Pérugin continua l'ancienne école et conserva les types chrétiens, mais en leur donnant souvent une grâce sensuelle, des poses maniérées et des parures frivoles.

« La musique d'église produisit encore des œuvres admirables, dit Lamennais dans son *Esquisse d'une philosophie*. Elle déclina néanmoins toujours, modifiée de plus en plus par la musique profane dans laquelle elle tendit à s'absorber. Au temple succéda le théâtre, image d'une société qu'abandonnait l'esprit du christianisme ancien. Les hommes n'habitaient plus les régions idéales du dogme. Las du calme des cieux, de la contemplation du Vrai et du Beau dans leur source éternelle, il leur fallait le mouvement de la terre, ses vives émotions, ses enivrants prestiges et ses illusions passionnées. Toutefois, comme la peinture se partagea, vers la même époque, entre deux tendances, l'une où prévalait l'élément spirituel de l'art, que représente le dessin,

l'autre où dominait, avec la couleur, l'élément matériel, il se forma aussi, dans la musique de théâtre, ce qu'on pourrait appeler deux écoles, qui, perpétuées sans interruption, subsistent encore aujourd'hui même. L'une, modelant les chants sur la déclamation ou l'accent naturel, rechercha surtout la vérité de l'expression; l'autre se proposa uniquement pour but le plaisir sensuel de l'oreille<sup>1</sup>. »

La Renaissance exerça donc sur la musique, comme sur les autres arts, sa fatale influence; elle créa la musique moderne, où la science est au service de la sensation, musique de l'oreille et non de l'âme, musique indifférente aux croyances religieuses, musique qui déserte l'église pour les salons, et qui se plaît dans la combinaison des accords et l'effet des instruments, musique du mouvement, de la danse et des passions, musique des connaisseurs et des oisifs, de la richesse et du plaisir, qui amuse et endort l'homme sur la terre au lieu de l'émouvoir et de l'élever vers l'infini.

C'est pour cette musique surtout que je sens mon incompetence, et j'avoue que je n'en éprouve aucun regret. A quoi bon me noyer dans cet océan de notes, dans ces flots d'harmonie? Dieu, qui a compassion des ignorants, leur fait goûter la musique de l'Église. Elle suffit à leur âme, car elle parle à

1. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III liv. IX, ch. 1.

l'intelligence et au cœur<sup>1</sup> ; elle donne des ailes à la prière et nous unit aux harmonies célestes. Le chant grégorien est le serviteur des paroles divines et l'ornement de la littérature sacrée. Il se prête à toutes les voix, à tous les sentiments ; il exprime les joies de la Nativité, les douleurs de la Passion, le triomphe de la Résurrection, les lumières de l'Esprit saint, les extases de l'amour ; il accompagne de ses plus douces, de ses plus touchantes mélodies, nos morts bien-aimés jusqu'aux portes du ciel. Le chant de l'Église est le type de l'art chrétien, le principe inaltérable de sa renaissance et de ses inspirations. Les monastères en sont les meilleures écoles, parce que là surtout les âmes sont d'accord avec les voix : *ut mens nostra concordet voci nostræ*. Elles cherchent à compléter et à rendre par leur chant le sens des paroles de la sainte liturgie. Lorsqu'une prononciation intelligente, la méthode et le goût en font ressortir les beautés, comment ne pas préférer une messe, des Matines solennelles à tous les concerts du monde ?

Je ne suis pas digne de louer les *Mélodies grégoriennes* de dom Pothier, mais n'est-ce pas une preuve de leur mérite qu'un profane comme moi ait pu les comprendre ? Elles doivent, il me semble, contribuer

1. Saint Paul le recommande : *Quid ergo est ? Orabo spiritu, orabo et mente ; psallam spiritu, psallam et mente.* (I Cor., xiv, 15.)

puissamment au renouvellement de la musique sacrée. Il ne suffisait pas d'avoir de bons textes, il fallait savoir les bien lire, et c'est ce que dom Pothier enseigne en expliquant la valeur des neumes, et la notation de l'exécution traditionnelle. Rien n'est plus clair et plus ingénieux que son analyse de la parole et du chant, de la phrase grammaticale et de la phrase musicale. L'observation de la nature lui fait reconnaître les lois de l'art<sup>1</sup>, et sa science appelle en témoignage l'autorité de Quintilien, de Cicéron et des auteurs du moyen âge. Il établit la nécessité du rythme et distingue le rythme mesuré du rythme libre, qui n'est pas arbitraire cependant, puisqu'il repose sur des proportions naturelles qui conviennent à la voix comme à l'oreille, et qui ont pour éléments la consonance des mots, la valeur, la durée, la force des sons, et par-dessus tout, le sens des paroles et l'expression du sentiment. Le livre de dom Pothier doit faciliter la perfection du chant grégorien, qui est vraiment « le chant de l'âme, le moyen d'expression toujours simple et naturel, mais puissant de la vraie prière, non pas de cette prière froide qui s'isole comme si elle avait peur d'elle-même, mais de cette prière sociale et liturgique qui épanouit le cœur et soutient

1. « Notatio et animadversio naturæ peperit artem. » (Cicéron, *Or.*, LV.)

dans l'âme le saint enthousiasme, l'élan et la joie, joie de l'espérance qui doit préparer à celle de la jouissance dans le sein de Dieu<sup>1</sup>. »

Avec le chant grégorien, l'Église possède aussi d'admirables instruments : la cloche et l'orgue, qui lui semblent réservés. La cloche est la voix extérieure de l'église. Que de choses elle sait dire ! Que d'émotions nous causent ses sonneries variées, ses harmonieux carillons ! Je n'oublierai jamais le magnifique concert que j'entendis à Rome, des terrasses du Pincio, le samedi saint, lorsque le canon du château Saint-Ange annonçait le *Gloria* et réveillait toutes les cloches dans les campaniles de la Ville éternelle ; elles semblaient s'élancer dans toutes les directions pour annoncer *Urbi et orbi* les joies de la Résurrection.

« La cloche, par le mélange des métaux divers et de timbres différents, par certaines courbes géométriques de sa forme, est un instrument merveilleux. Si on entendait tous les bruits de la terre en un son unique, et dans ce son, une prodigieuse multitude d'autres sons, ce serait vraiment la voix de la nature indéfiniment variée, rigoureusement une ; à notre égard, la cloche est cette voix. Elle ne rend pas seulement un son, le son principal dont l'oreille saisit immédiatement l'unité puissante ; chaque particule

1. *Mélodies grégoriennes*, p. 267.

du métal rend aussi, selon sa nature, ses connexions, sa densité, sa masse, un son particulier perceptible, surtout à des distances peu grandes.

« Ces sons élémentaires, parties intégrantes du son principal, tourbillonnent et bruissent, comme les voix innombrables d'êtres fantastiques, autour de la cloche ébranlée. Ils l'enveloppent d'une sorte d'atmosphère vivante, pleine de prestiges indéfinissables. De là ses merveilleux effets. Lorsqu'elle vient à vibrer, tout vibre au même instant, les corps bruts, les êtres animés. Quelque chose frémit et s'émeut dans les entrailles de l'homme, ravi hors de lui-même, emporté, ce me semble, en des espaces illimités par ces ondes sonores qui se déploient comme une mer sans rivage. Au sein de ce monde peuplé de formes indécises, aériennes, les flottantes rêveries se dessinent comme des ombres fugitives à l'horizon d'un vague infini.

« L'orgue décompose, et ramène sous l'empire des lois musicales, le son indéfiniment complexe de la cloche. Pour l'étendue, l'éclat, la puissance, il n'a pas de rival. Il est la voix de l'Église chrétienne, et comme l'écho du monde invisible qu'elle manifeste symboliquement. Ses proportions, sa forme ont un aspect architectural ; et de ses profondeurs sort un volume de son suffisant pour remplir l'édifice le plus vaste. Tantôt il provoque le recueillement et la con-

templation par une harmonie voilée, mystérieuse ; tantôt il émeut d'une tristesse sainte, ou enflamme les désirs d'une céleste ardeur. Quelquefois il grandit comme un orage, mugit comme la tempête sous les voûtes tremblantes ; quelquefois on dirait les soupirs des esprits, devinés plutôt qu'entendus... Parmi les organes que l'art a créés, aucun ne saurait être comparé à l'orgue ; il les domine tous des hauteurs de sa royauté solitaire<sup>1</sup>. »

L'orgue est vraiment l'instrument liturgique par excellence, l'ami fidèle du chant grégorien, qu'il doit accompagner sans prétendre le conduire. Seul, il a le privilège de prendre part aux fêtes de l'Église et d'intervenir dans le silence des cérémonies, pour aider la piété des fidèles. Il est alors l'instrument de tous, l'instrument de la charité, de l'unité, de l'harmonie universelle.

4. — Si la musique de l'Église est si belle, que sera la musique du ciel, la musique des anges et des bienheureux, la musique lumineuse de l'éternité ! Ce n'est pas à moi de parler de cette musique divine, Madame, mais permettez-moi de vous citer ce qu'en disait une personne qui semble en avoir entendu quelque chose. Elle écrivait à une de ses sœurs qui touchait l'orgue dans un monastère :

1. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, liv. IV, ch. 1.

« Lorsque Dieu daigna sortir de son éternel repos et créer ce que son intelligence avait conçu avant tout commencement, il imprima sur ses œuvres le sceau de sa ressemblance. Lui, le Beau absolu et parfait; lui, l'Être et l'Acte pur, souverainement adorable, il a donné à ses ouvrages une beauté qui en est l'ordre, l'harmonie et la convenance. La musique est une des images créées de la Beauté incréée.

« Le Père engendre éternellement un Fils qui est le Verbe, et ce Verbe est la musique incréée, toujours vibrante et résonnante, musique égale et consubstantielle à son Auteur, musique féconde, qui, en aimant d'un amour ineffable son principe, produit l'Esprit saint. Cet Esprit procède de l'amour réciproque du Verbe proféré et du Père proférant; il est cet Amour même.

« Dans le conseil des trois Personnes, il a été éternellement résolu que le Verbe étendrait son admirable son au dehors de l'Essence divine et le ferait répéter par des êtres intelligents.

« Le Verbe a donc chanté un chant sublime, et ce chant a créé pour les demeures célestes un instrument à neuf cordes, qui fait retentir un concert ineffable à la louange du Créateur, sous la pression de l'Amour incréé qui est le doigt de Dieu, *Digitus Dei*. Ces neuf cordes représentent trois fois, par leur

nombre, la Trinité dont la lumière les fait vibrer sans cesse, *sine intermissione*. Chaque corde est à elle seule un concert, et leur réunion forme un ensemble admirable où toute dissonance est impossible, où chaque partie résonne dans la mesure de puissance qui lui a été donnée. L'instrument est de la plus mélodieuse harmonie et la qualité de chaque son, bien qu'inégale, est toujours sublime. Les notes élevées n'étouffent pas les plus basses, et les plus basses relèvent l'éclat de celles qui leur sont supérieures.

« Salut, ô lyre du grand Roi, toujours d'accord et toujours vibrante ! tes sons pleins et moelleux sont délicieusement répétés par les échos de la Jérusalem céleste. Oh ! combien j'aime tes accents qui ne sont pas le bruit d'une cymbale vide et retentissante, mais qui expriment plus dans leur simplicité que les discours les plus étendus ! Quels trésors d'harmonie sortent de toi, ô Lyre dont la symphonie est ton être même. Chante, chante encore, et l'ineffable Unité, et la divine Trinité. Chante aussi les œuvres de Celui qui est sorti de son repos, pour créer, sans rien ajouter à son être, sans troubler la splendeur de son immutabilité. Chante sa divine et persistante activité qui n'a pas de commencement et de succession. Chante sa souveraine indépendance ; chante sa gloire si inséparable de son être divin, qu'elle est son être même ! Chante, chante toujours, sans crainte de voir

tarir pour toi la source infinie de ton inspiration. Ton concert pourra grandir en force et en éclat, mais tu n'atteindras jamais les limites des divines harmonies ! Jamais la cause de tes chants ne perdra sa beauté, son éclat. O musique ineffable qui retentit dans l'éternité ! musique sans moment qui passe, et sans notes qui expirent ; musique variée, mais sans changement ; musique immuable comme l'amour qu'elle chante !

« Le Verbe s'est créé un autre instrument qui est la nature humaine. Oh ! combien il l'a aimée ! L'ennemi de toute harmonie l'avait faussé cet instrument mélodieux ; et lui, le Seigneur, pour le rétablir dans sa justesse et sa bonté première, n'a pas craint de s'unir à son œuvre même. Cet instrument, plus privilégié que celui à neuf cordes, est moins simple. Deux parties le composent : l'une matérielle, l'autre spirituelle.

« L'âme est un clavier que Dieu a établi sur trois facultés, en la créant une et triple, à son image et ressemblance. Il y a mis les sept touches des vertus, qu'il a doublées avec un art infini des sept énergies qui sont les dons du Saint-Esprit. Ces sept touches représentent, par leur nombre, deux fois la trinité et une fois l'unité. Dieu les accorde sans cesse par les sept sacrements, jusqu'à ce qu'enfin il daigne les affermir pour jamais dans un sublime accord, en les

frappant directement de sa lumière vivante. Maintenant, l'âme se meut dans une atmosphère divine, comme le dit l'Apôtre : *In eo vivimus, movemur et sumus*; et les vibrations de cette atmosphère divine produisent les saintes affections qui sont le concert de l'âme.

« Mais cette sainte musique ne peut se produire au dehors sans intermédiaire. Le corps est cet intermédiaire; et pour cela, Dieu l'a pourvu d'un organe spécial, d'un instrument matériel digne de son Auteur. Le corps de l'homme est associé par sa voix à l'harmonie des anges. L'échelle des sons est aussi marquée par le septénaire, et l'instrument qui interprète l'harmonie spirituelle de l'âme est plus parfait que celui des oiseaux qui chantent aussi leur Créateur et leur Maître. La voix de l'homme a l'honneur de chanter les mots dans lesquels le Verbe a daigné s'enfermer, et ce privilège lui permet de moduler une harmonie presque divine.

« Cependant l'humanité ne s'unit pas tout entière à l'hymne qu'elle doit chanter, et c'est là un désordre affreux, capable d'obscurcir la clarté du soleil. Mais le Verbe incarné, qui laisse libres les êtres intelligents, ne veut pas être arrêté dans ses desseins. Il s'est choisi des vierges qui chanteront éternellement à sa suite un cantique que d'autres ne pourront redire. Les pieds sur la terre, le cœur au

ciel, elles chantent déjà une mélodie incomparable qui n'est pas encore céleste, mais qui n'est plus terrestre. L'âme et le corps s'entendent; tout leur être est à l'unisson. L'instrument devient plus juste chaque jour, car elles secouent sans cesse la poussière mondaine. Qu'elles prient, qu'elles travaillent, qu'elles dorment, qu'elles mangent, qu'elles parlent ou se taisent, elles chantent toujours leur hymne mystérieuse qui réjouit les anges et se marie doucement à leurs sublimes accords. Et Dieu regarde; il entend ces chants mélangés; il scrute cette harmonie et se contemple dans cette musique sainte. Il ne la trouve pas indigne de lui, car elle lui ressemble autant qu'une peinture peut rappeler un original.

« Chantez, chantez, mes sœurs, et que vos voix fassent vibrer le chant sacré : *ut mens nostra concordet voci nostræ*. Modulez vos notes; qu'elles expriment les sentiments de vos âmes; que toutes aient l'accent de votre amour. Rendez la puissance de ce Verbe, de cette Parole efficace, qui pénètre le fond de l'âme, *usque ad divisionem animæ ac spiritus*. Oui, ces mots créés que vous proférez, non pas froidement, mais avec l'élan du cœur, ces mots sont esprit et vie. Il faut que tous ceux qui vous entendent le sentent et le comprennent. Votre chant de louanges trouvera un écho dans d'autres âmes, comme l'Époux se fait entendre dans vos propres

cantiques. Chantons, et chantons encore sur la terre étrangère, jusqu'à ce que nos chants montent si haut, qu'ils restent à jamais fixés avec nous autour de ce trône où réside Celui qui est saint, *qui est sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus sabaoth!* »

Il me semble, Madame, que vous devez goûter ces pages. Je ne sais si elles sont traduites de sainte Gertrude ou de sainte Mechtilde; elles sont au moins inspirées par sainte Cécile, et votre cher Clément d'Alexandrie ne les désavouerait pas. Elles valent mieux que tout ce que j'ai pu vous dire sur la musique. Veuillez excuser mon ignorance. Je ne suis pas musicien, mais j'espère le devenir un jour, et ce sera une de mes joies du ciel. Oui, je goûterai la divine harmonie. Je vous entendrai chanter, à la suite de l'Agneau, l'*alléluia* éternel; et de loin, du mieux qu'il me sera possible, je répondrai : *Amen!*

---

## L'ART AVANT JÉSUS-CHRIST

1. Histoire de l'art. Son importance, son unité au point de vue chrétien. — 2. L'âge de pierre et l'art préhistorique. Les monuments celtiques. La tour de Babel. — 3. L'art égyptien. Son ancienneté. Sa supériorité. Sa religion. — 4. L'art oriental : assyrien, phénicien, indien, chinois, japonais. — 5. L'art grec, dorien et ionien. Sa grandeur et sa décadence. — 6. Origines de l'art romain. L'art étrusque. L'art impérial. Ruines de l'art ancien.

Madame,

1. — Vous voulez bien vous intéresser à nos causeries et me questionner maintenant sur l'histoire de l'art. Jusqu'à présent nous nous sommes tenus dans les généralités. Les conseils que vous me demandiez pour un artiste m'ont entraîné à vous parler de symbolisme, d'archéologie et d'esthétique. J'ai cherché à formuler sur l'art une doctrine chrétienne, bien différente de celle que nous a laissée la Renaissance, et que professe notre matérialisme moderne ; j'ai montré que, pour bien juger l'art d'un peuple et d'une époque, il faut l'étudier dans son ensemble et en analyser l'élément religieux, social et individuel.

La démonstration n'a pas été très complète sans doute; nous n'avons pas suivi un plan bien arrêté dans notre correspondance; il me semble cependant que nous avons entrevu une loi de l'art, et reconnu des principes qui peuvent servir de règle à nos jugements. C'est pour les appliquer que vous désirez savoir l'ordre et la meilleure méthode à suivre pour étudier l'histoire de l'art. Vous ne croyez pas cette étude indigne de la vie religieuse, dès qu'elle est faite à un point de vue chrétien. Toute vérité vient de Dieu et ramène à Dieu.

L'histoire de l'art n'est pas petite chose; elle résume pour ainsi dire l'histoire de l'humanité, puisque l'art est l'expression de ses croyances, de sa civilisation et de ses mœurs; et comme l'humanité est une dans son origine et variée dans ses développements, il faut aussi suivre l'art à travers le monde et les siècles, établir sa géographie et sa chronologie, reconnaître ses filiations, les rapports, les influences des différents peuples, et juger tous leurs monuments d'après le plan divin, à la lumière du Rédempteur. Vous me demandez une lettre sur l'histoire universelle de l'art; mais vous n'attendez pas de moi qu'elle ressemble au *Discours* de Bossuet.

2. — Faut-il remonter au déluge, et même au delà? Depuis quelques années, nos savants admettent

dans nos musées, comme préface de l'histoire de l'art, des collections de pierres taillées ou polies, en forme d'armes et d'instruments tranchants. On peut y voir des extrémités de flèches, de lances, des couteaux, des haches, des casse-têtes; et parmi ces spécimens d'une industrie naissante, on a trouvé des os coupés et percés de manière à pouvoir servir de sifflets; puis des morceaux de cornes où sont ébauchées quelques figures grossières. Il est bien permis de voir dans ces sifflets et dans ces figures les rudiments d'un art très primitif et des vestiges de musique et de sculpture. Mais qui se douterait que la science rationaliste a fait de ces innocentes collections un arsenal pour attaquer la Révélation et pour lapider Moïse? Elle a inventé *l'âge de pierre*, bien plus ancien et bien moins agréable que l'âge d'or célébré par les poètes.

Cet âge de pierre serait une des nombreuses étapes que l'homme a dû parcourir, depuis sa naissance d'un mollusque ou d'un singe, jusqu'à sa perfection académique. Ces petits silex taillés et ces sifflets seraient l'art de l'homme préhistorique qui vivait, il y a des millions d'années, dans des cavernes qui sont encore pleines d'ossements d'animaux qu'il dévorait.

Il y a eu anciennement des sauvages, peut-être même avant le déluge, comme il y en a encore maintenant. Ces égarés, ces déportés de la civilisation qui

ont laissé des traces de leur misérable existence dans toutes les contrées du monde habité, pouvaient bien être contemporains des plus brillantes époques de l'histoire. Ils pouvaient tailler des silex et percer des os, après en avoir sucé la moelle, pendant qu'on célébrait, en Grèce, les jeux Olympiques. De nos jours encore, tandis que nos savants raisonnent ou déraisonnent, les habitants du centre de l'Afrique, ou de l'Océanie, se fabriquent des armes et des ustensiles comme on en voit dans nos musées, et perpétuent ainsi au xix<sup>e</sup> siècle ce fameux âge de pierre, dont il est très permis de se moquer.

Des pierres plus intéressantes à étudier sont ces pierres qui ont évidemment une signification religieuse et qu'on trouve en Europe, en Asie et jusqu'en Amérique. Elles abondent surtout en France, sur le littoral de l'Océan, dans les landes de la Bretagne. Les dolmens, les menhirs, les cromlechs sont des monuments de peuples disparus et se rattachent peut-être au culte de la religion primitive, puisqu'on en retrouve des traces dans la Bible. Jacob prit la pierre où avait reposé sa tête pendant sa vision mystérieuse, et il en fit un monument qu'il consacra au Seigneur, en y répandant de l'huile<sup>1</sup>.

Dieu défend à Moïse de façonner la pierre de l'au-

1. « Tulit lapidem quem supposuerat capiti suo, et erexit in titulum, fundens oleum desuper. » (*Genèse*, xxviii, 18.)

tel, regardant comme une souillure le travail du ciseau<sup>1</sup>. Ces pierres étaient des symboles, mais non pas des œuvres d'art; elles étaient un souvenir, un monument politique ou religieux, mais l'homme ne les revêtait pas d'une forme expressive, créée par son intelligence et sa volonté.

Le monument le plus ancien de l'art est sans doute la tour de Babel, dont les ruines indiquent encore la forme. Là commencent toutes les routes qu'ont suivies les peuples dispersés, comme du Capitole partaient toutes les voies romaines. Ce point central sépare le monde artistique en deux hémisphères, où dominant deux races très distinctes, la race de Sem en Orient et la race de Japheth en Occident. Leurs arts très caractérisés et très persévérants luttent encore ensemble dans nos expositions universelles, comme le faisaient autrefois, en Grèce, les ordres ionique et dorique, et au moyen âge, les écoles latines et byzantines.

L'histoire de l'art, séparée en deux dans l'espace, est divisée de même dans le temps, par le Christ. D'un côté du Calvaire, l'art ancien, et de l'autre, l'art chrétien.

1. « Quod si altare lapideum feceris mihi, non ædificabis illud de sectis lapidibus : si enim levaveris cultrum super eo, polluetur. » (*Exode*, xx, 25.)

3. — Entre les deux hémisphères artistiques, entre l'Asie et l'Europe unies ensemble par la Méditerranée, se trouve, à un des angles de l'Afrique, l'Égypte qui peut réclamer par droit d'ancienneté la souveraineté de l'art. Ses titres incontestables sont gravés et sculptés sur le granit et le porphyre de ses monuments. Du haut de ses pyramides, l'Égypte regarde tous les peuples comme des enfants; c'est le nom qu'elle donnait aux Grecs qui venaient la visiter, comme on va consulter la sagesse des vieillards. Et en effet, il y avait bien des siècles que les Égyptiens créaient des merveilles, lorsque les Grecs étaient encore des barbares.

La chronologie égyptienne n'est pas fixée. La science hésite entre deux dates à donner à la première dynastie, 5004 ou 3623 ans avant Notre-Seigneur. La différence est considérable, et ces dates reculent un peu celles qu'on assigne ordinairement au déluge et à la création; mais l'Église ne s'est pas prononcée entre les calculs de Manéthon et ceux de Bunsen. Elle attend que les savants se soient mis d'accord sans contredire la Bible. Le Zodiaque de Dendérah est fait pour la rassurer. Ce planisphère, qui devait tant vieillir le monde, n'est plus qu'un horoscope insignifiant du temps de Cléopâtre et d'Auguste. Quoi qu'il en soit, et en admettant les chiffres les plus modestes, l'Égypte a des dates historiques plus

anciennes que les Assyriens, les Hindous et les Grecs. Abraham visita ses rois; Joseph habita ses palais; Moïse reçut ses leçons, et ses monuments datent de plus de mille ans avant les chefs-d'œuvre d'Athènes.

C'est donc par l'art égyptien que je voudrais commencer l'histoire de l'art, et c'est même d'après lui que je voudrais juger l'art des autres peuples. Car non seulement l'art égyptien est l'art le plus ancien, mais il est encore le plus complet, le plus remarquable. Il a une parenté de doctrine et d'origine avec tous les arts de l'Asie; il a précédé et influencé l'art de tous les peuples des rivages de la Méditerranée, l'art des Phéniciens, des Carthaginois, des Grecs, des Étrusques, et il a conservé avec une étonnante fidélité ses lois, son style, ses types, qui ont résisté à la conquête des Grecs et des Romains. Le christianisme seul a pu en triompher.

L'art égyptien me semble l'art le plus étonnant, le plus parfait, le plus monumental, le plus religieux, le plus chrétien de tous les arts païens.

Vous m'avez écrit, Madame, que vous vous plaissez beaucoup autrefois dans les musées égyptiens, et vous paraissez vous en étonner. Je vous avoue avoir toujours éprouvé la même impression. Il y a dans cet art quelque chose de mystérieux et de calme qui attire. Les formes en sont pures; ses nu-

dités même sont chastes, et ses figures les plus fantastiques n'ont rien de difforme, comme celles de l'Inde et de la Chine. Je me plaisais au milieu de ces statues, de ces vases, de ces meubles, de ces papyrus, de ces bijoux, comme je me plais au milieu des plantes et des fleurs exotiques dont j'ignore le nom, mais dont j'aime les formes originales et les belles couleurs. Il y avait même, au milieu d'une salle du Louvre, un personnage dont j'aurais voulu faire la connaissance : c'était le petit scribe qui est assis, les jambes croisées, et qui écoute si attentivement ce qu'il va écrire ; mais il était trop occupé pour me répondre. Que serait-ce, si nous pouvions visiter un de ces temples de la vallée du Nil, et parcourir ces salles immenses, ces rangées de colonnes colossales, ces murs tout couverts de figures peintes et sculptées qui excitent l'enthousiasme de tous les voyageurs. On se demande quelle religion a pu inspirer un art si remarquable <sup>1</sup>.

Dans un des plus anciens livres sacrés attribués à Hermès, on lisait ce passage : « O Égypte, Égypte, un temps viendra où, au lieu d'une religion et d'un culte purs, tu n'auras plus que des fables ridicules, incroyables à la postérité : il ne te restera plus que des mots gravés sur la pierre, seuls monuments qui attestent ta piété. » La prophétie s'est accomplie ; les

1. On peut étudier l'art égyptien sur les belles photographies publiées par M. Bonfils d'Alais.

Egyptiens ont été accusés de l'idolâtrie la plus grossière et des pratiques les plus superstitieuses, et les Grecs, qui leur avaient emprunté leur mythologie, se sont moqués de leurs croyances et de leur culte. Ils ont eu cependant des défenseurs ; Hérodote les déclare les plus religieux des hommes. Porphyre affirme qu'ils n'adoraient autrefois qu'un seul Dieu ; Iamblique assure qu'ils reconnaissent un Dieu, maître et créateur de l'univers, un dieu immatériel, incorporel, incréé, indivisible, invisible, tout par lui-même et en lui-même, et que leur doctrine symbolique enseignait l'unité de son pouvoir dans la variété des pouvoirs émanés de lui.

Il est incontestable maintenant que la religion égyptienne était un monothéisme symbolique dont l'intelligence était réservée aux initiés. Il y avait ainsi deux religions, une religion cachée que les prêtres révélaient dans les mystères des temples, et une religion publique qui offrait à l'adoration du peuple les symboles des attributs divins.

Je n'ai pas été initié aux mystères de Thèbes et de Memphis, mais il me semble, d'après les textes déchiffrés, que, de toutes les fausses religions, la religion égyptienne était celle qui conservait le plus de traces de la religion révélée primitive. Elle a été sans doute obscurcie et déformée par les interprétations individuelles ; elle est devenue, par son sym-

bolisme surtout, le point de départ de toutes les erreurs du panthéisme et du dualisme de l'Orient, de l'idolâtrie et du matérialisme de l'Occident; mais dans l'origine, les Égyptiens croyaient à un seul Dieu et avaient même une connaissance de la Trinité. L'être premier, l'être nécessaire était le principe d'une triade qui engendrait d'autres triades et ces triades formaient une hiérarchie qui gouvernait toute la série des êtres. Elles étaient les manifestations successives et locales de la puissance divine et comme les ondes lumineuses de la même lumière, du même soleil. Elles composaient ainsi une chaîne qui descendait du ciel sur la terre. Ammon-Ra, Mouth et Khons formaient la triade céleste; Osiris, Isis et Horus, la triade terrestre; mais ces noms et tous les noms des triades intermédiaires étaient des synonymes de la triade initiale.

La forme de la triade était celle de la famille humaine; il y avait un père, une mère, un fils; mais dans ces rapports d'êtres purement spirituels on retrouve les notions effacées des Personnes divines. La première, Ammon ou Osiris, était l'être primordial, son propre père, le mari, le frère de sa mère, et l'égal de son fils. Mouth, Neith ou Isis, qui devint la Minerve des Grecs, était l'idée, la sagesse incréée; elle disait: « Je suis venue de moi-même »; elle était inséparable du créateur, et on lisait à l'entrée de son

temple : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, et tout ce qui sera. Nul n'a soulevé le voile qui me couvre. Le fruit que j'ai enfanté est le soleil. » Elle était à la fois homme et femme, c'est-à-dire, créateur et créature, parce qu'elle était l'idée s'unissant à la forme visible. La troisième personne qui procédait des deux autres, Khons, Phtha, Horus, était l'esprit actif, créateur qui dispose tout l'univers avec un art suprême.

Osiris était le dieu le plus connu de l'Égypte. Il était descendu autrefois parmi les hommes, pour adoucir leurs mœurs et leur communiquer sa bonté. Il avait été victime de Typhon, le génie du mal, mais il était ressuscité et il voulait faire pour les âmes des morts ce qu'il avait fait pour lui-même. Non seulement il est leur créateur, mais il est leur conservateur, leur guide, leur chef. Il les identifie à lui et leur prête ses membres pour supporter leurs épreuves; et si elles lui sont fidèles, il leur ouvre, comme juge, les portes du séjour éternel. Osiris est l'intermédiaire entre Dieu et l'homme; il est le *sauveur* des âmes <sup>1</sup>. Comment ne pas s'étonner de trouver ces choses dans des manuscrits antérieurs à Moïse, et ne pas y voir le souvenir des prophéties adamiques sur le Messie qui auraient été conservées dans l'arche?

1. Mariette, *Notice sur les principaux manuscrits du musée de Boulak*, p. 103.

Les religions se jugent par leur morale, comme les arbres par leurs fruits; et sous ce rapport, la religion égyptienne est la plus remarquable de l'antiquité païenne. Son grand dogme était l'immortalité de l'âme et la vie divine qui devait en être la récompense; la vie présente n'était qu'un moyen de la mériter. Le corps même devait y participer par la résurrection, et c'était dans cette espérance qu'on préparait avec tant de soins les momies, pour conserver aux membres toute leur intégrité et leur principe de vie.

L'âme trouvait, dans la région des morts, un juge devant lequel elle devait justifier sa foi et prouver que non seulement elle n'avait pas fait le mal, mais qu'elle avait fait le bien. Elle était pesée dans la balance de la justice, et si elle était trouvée innocente, elle entrait dans la lumière et participait à la nature divine, tandis que si elle était coupable, elle était condamnée aux tourments et à la mort éternelle. Ses fautes légères étaient purifiées dans des flammes passagères.

Nous avons, sur cette doctrine, le document le plus authentique et le plus complet dans le *Rituel funéraire*, dont le titre véritable était le *Livre de la manifestation à la lumière*. On en déposait un exemplaire dans le cercueil des momies, comme on plaçait quelquefois le livre des Évangiles dans le tombeau des chrétiens, en témoignage de leur foi et

de leur justice. Ce livre me semble un résumé allégorique des initiations que les Égyptiens recevaient dans les temples. Il rappelle tout ce qu'il fallait croire et faire pour arriver au bonheur.

Le soleil est l'image la plus parfaite de l'être suprême, et sa course au-dessus et au-dessous de l'horizon est le symbole de l'existence de l'homme, qui naît, vit et meurt pour renaître encore. Lorsque l'homme disparaît dans le tombeau, il retrouve le soleil qui a disparu dans la nuit, et il est ébloui de la lumière qui va éclairer son autre vie. Cette vie est parallèle à celle qu'il a menée sur terre; elle a son aurore, son midi et son couchant. Le défunt doit dissiper les ténèbres de l'ignorance, lutter contre le mal, acquérir la science des choses religieuses, prendre la forme et le nom d'Osiris pour se perdre en lui par une union parfaite. Il rencontre l'arbre de vie, d'où découle une eau salubre qui lui donnera la force d'accomplir son voyage. Il trouve un fleuve à traverser et deux nautonniers pour le conduire, un bon et un mauvais; il doit choisir le bon et prendre la vraie barque pour arriver au port, c'est-à-dire au tribunal d'Osiris où l'attend sa dernière épreuve.

Osiris, après avoir été son sauveur, son protecteur, son guide, devient son juge; il a quarante-deux assesseurs qui représentent sans doute les quarante-deux livres d'Hermès que tout initié devait connaître.

Chacun des jurés interroge le défunt et lui demande la signification du nom mystique qu'il porte. Lorsque le défunt a prouvé sa science, il doit faire connaître ses œuvres. Il déclare n'avoir pas blasphémé, trompé, volé, tué en trahison et traité quelqu'un avec cruauté; il n'a pas été paresseux, ivrogne, injuste, curieux, bavard, envieux, médiant; il n'a pas mal parlé du roi et de son père; il n'a pas retiré le lait de la bouche des enfants et n'a pas fait de mal à son esclave, en abusant de sa supériorité. Il a fait le bien au contraire, puisqu'il a fait aux dieux les offrandes qui leur sont dues, il a donné à manger à celui qui avait faim, à boire à celui qui avait soif, et il a fourni des vêtements à celui qui était nu <sup>1</sup>. Et ceci est écrit bien des siècles avant l'Évangile, avant même le décalogue de Moïse!

Le défunt s'est justifié; son cœur, mis dans la balance de la justice, n'a pas été trouvé trop lourd. Les jurés lui ont reconnu la science nécessaire; Osiris prononce la sentence et son nom est écrit dans le livre de vie. Il entre dans la béatitude; il est identifié au soleil; il parcourt les sphères célestes, pénètre la source de toute lumière et s'élève à la

1. *Manuel de l'histoire ancienne d'Orient*, t. I<sup>er</sup>, p. 514. M. François Lenormant y résume très bien la science de MM. Champollion, de Rougé et Mariette.

contemplation, à l'union de la figure qui renferme tous les attributs divins.

Il y a là certainement des choses bien surprenantes, et il serait plus facile de les expliquer chrétiennement que les *Métamorphoses* d'Ovide comme le firent les auteurs du moyen âge. Si saint Denys l'Aréopagite, au lieu d'être évêque de Paris, avait évangélisé l'Égypte, il aurait bien pu convertir les prêtres d'Héliopolis qui l'avaient autrefois initié à leurs mystères; il eût dégagé la vérité de l'erreur, et christianisé tous leurs symboles. Il leur aurait enseigné les noms divins, la hiérarchie du ciel et de l'Église, les triades des anges qui s'unissent et s'éclairaient mutuellement. Il eût glorifié le soleil comme la plus belle image de la Bonté suprême, et il eût montré dans sa triple action le symbole de la vie surnaturelle dans ses trois phases, purgative, illuminative et unitive. Ils auraient reconnu et adoré le véritable Osiris, le créateur, le sauveur et le juge des âmes.

Il me semble que la science théologique de saint Denys l'Aréopagite a des formes égyptiennes. Pourquoi n'aurait-il pas été influencé par ses connaissances antérieures? Ne retrouve-t-on pas dans les rites mosaïques des ressemblances avec les rites de Memphis? Aaron portait la robe de lin, l'éphod, le pectoral et la tiare, comme le prêtre égyptien. Mais le prêtre égyptien avait pour symbole, sur le front,

le serpent, l'*uræus*, image du père du mensonge, tandis que le souverain pontife avait inscrit sur la plaque d'or qui ornait sa tiare le nom de Jéhova <sup>1</sup>.

La religion égyptienne a été obscurcie et dénaturée par l'excès du symbolisme. Les prêtres exprimaient les attributs divins par des symboles qu'ils expliquaient aux initiés seulement. *Les pauvres n'étaient pas évangélisés*, et le peuple adorait des signes et des images dont il n'avait pas l'intelligence. La multiplicité de ces signes et de ces images avait sa cause dans le système d'écriture des Égyptiens. L'écriture hiéroglyphique est la plus ancienne, parce qu'elle est la plus naturelle pour exprimer à la vue le langage. C'est encore celle des sauvages, et c'était celle des Mexicains au moment de la conquête. On en retrouve les éléments dans les écritures cunéiforme et chinoise, contemporaines de l'écriture égyptienne. Nous n'apprécions pas assez notre écriture purement phonétique et cette ingénieuse combinaison de voyelles et de consonnes qui nous permet de figurer tous les sons et toutes les nuances de la parole.

L'écriture hiéroglyphique, dont les écritures hiératique et démotique n'étaient que des abréviations, employait comme caractères trois sortes de signes ou d'images : les signes *figuratifs*, qui repré-

1. *L'Égypte et Moïse*, par l'abbé Victor Annessi, ouvrage très remarquable qui fait désirer la continuation de semblables études.

sentaient l'objet même comme nos rébus ; les signes *phonétiques*, qui indiquaient la lettre initiale d'un mot comme on le fait dans les alphabets illustrés de nos enfants ; enfin les signes *idéographiques*, qui représentaient les idées, les abstractions dont ils étaient les symboles. Les dieux et leurs attributs, comme tout ce qui est immatériel et invisible, ne pouvaient être exprimés que par des signes idéographiques ou symboliques. Les Égyptiens, en figurant leurs dieux, écrivaient seulement leurs noms et ne prétendaient pas représenter une réalité visible. La preuve est que le même dieu était représenté sous des formes différentes, sous une forme humaine, animale ou matérielle ; et quand il l'était sous une forme humaine, il n'était reconnaissable que par ses attributs, sa coiffure et ses couleurs liturgiques, blanche, jaune, rouge, verte, ou bleue.

Les symboles égyptiens avaient la même origine que les symboles de notre langage ; ils étaient empruntés aux phénomènes, aux habitudes, aux propriétés vraies ou supposées des êtres. Le soleil, par exemple, qui éclaire et vivifie toute la nature, était bien légitimement le symbole, l'image du Dieu suprême, d'Ammon-Ra, qui a créé et qui conserve tous les êtres ; mais il avait un rival, un synonyme, le scarabée. Ce petit coléoptère, qui n'est pas pour nous le symbole de la propriété, passait chez les

Égyptiens pour être fécond par lui seul. Quand il veut se reproduire, il enveloppe son œuf de matières corrompues, l'expose à la chaleur du soleil, et cache ensuite dans la terre la larve qui deviendra son image. C'est pour cela que le scarabée devient le symbole de l'être générateur de tous les êtres. Le riche plafond d'un temple égyptien nous offre un scarabée noir qui tient dans ses pattes de devant le disque du soleil, comme foyer de la vie, et dans ses pattes de derrière, l'œuf qu'il doit confier à la corruption de la matière <sup>1</sup>. Ainsi, le scarabée dans son fumier marche l'égal du soleil dans la mythologie égyptienne. Il est aussi le Dieu suprême, Ammon-Ra, son symbole le plus populaire qu'on retrouve partout; c'était un ornement, une parure, un talisman, qu'on déposait sur le cœur des momies comme un viatique, un passeport pour l'âme du défunt dans son voyage vers la béatitude.

Les animaux qui représentaient ainsi la divinité devenaient naturellement sacrés. De là le culte des animaux vivants, qui était une sorte de culte des images <sup>2</sup>.

Ainsi, l'art égyptien avait un élément religieux qui

1. *Ornement polychrome*, pl. II, n. 12.

2. On retrouve encore ce respect pour certains animaux, chez les Orientaux et chez les Grecs schismatiques. J'ai connu d'excellents catholiques russes qui n'auraient jamais mangé de pigeon, parce que le Saint-Esprit s'était manifesté sous la forme d'une colombe.

le mettait en présence des mystères de l'infini et lui donnait, pour les exprimer, le symbolisme de la nature entière. L'élément social favorisait aussi beaucoup ses développements. La constitution de l'Égypte était essentiellement théocratique ; elle avait pour forme, pour unité, la monarchie la plus absolue et la plus respectée. Non seulement le roi était souverain pontife, fils du soleil, plus que l'empereur de Chine n'est fils du ciel, mais il était Osiris et Dieu, dès son vivant. Il offrait lui-même des sacrifices à la divinité qui résidait en lui. Ses palais étaient des temples où il adorait ses prédécesseurs et où il devait être adoré lui-même. Les prêtres étaient sous sa dépendance ; toutes les richesses de l'Égypte lui appartenaient, et il avait des multitudes obéissantes pour élever les magnifiques monuments qui devaient raconter sa vie et sa puissance.

L'élément individuel était également favorable à l'art égyptien. Les artistes étaient prêtres ou au moins initiés ; ils comprenaient les symboles qu'ils avaient à rendre ; et les règles hiératiques qu'ils avaient à suivre, en les préservant du réalisme, ne les empêchaient pas d'idéaliser et de perfectionner leurs types. L'art était héréditaire dans les familles, comme l'usage l'établissait pour les autres professions. La race égyptienne était belle, plus élégante que la race asiatique, plus puissante et plus éner-

gique que la race grecque. Les matériaux étaient excellents, le ciel pur, les horizons calmes et le climat conservateur. Toutes ces conditions réunies expliquent les beautés de l'art égyptien.

Son caractère principal est la gravité, le silence, la majesté. Il y a unité, harmonie parfaite entre tous ses moyens. L'architecture est maîtresse et règle son ornementation peinte et sculptée. Ses bases sont larges et solides. Ses lignes affectent la forme pyramidale et dominant bien les horizons. Les Égyptiens ont seuls compris le style colossal; ils ont fait les plus grands monuments qui aient été élevés dans le monde.

Les pyramides sont les plus anciens. J'y verrais plutôt des temples que des tombeaux. Les Osiris royaux y avaient bien leur demeure éternelle, mais leur destination était essentiellement religieuse. L'orientation en était parfaite et la disposition symbolique. Leurs bases carrées et leurs côtés triangulaires rappellent la tour de Babel et les temples de Bélus. Une divinité trônait souvent au sommet, comme sur les deux pyramides qui ornaient le lac Moëris. Les temples et les palais avec leurs avenues de sphinx, leurs obélisques, leurs pylônes et leurs forêts de colonnes, étonnent et ravissent l'imagination. Leur apparition, au milieu des sables brûlants de l'Égypte, excita l'enthousiasme et les applau-

dissements de nos soldats français, dont le sens esthétique n'était pas sans doute très développé.

La décoration surtout en est admirable. On peut bien voir dans les hiéroglyphes les véritables origines de la sculpture et de la peinture; c'est là que l'idée a pris pour la première fois une forme visible, et que l'écriture s'est faite art. Toutes les surfaces sont couvertes de figures peintes et sculptées, et cependant les lignes ne sont ni brisées ni amollies comme dans les monuments de l'Inde. Les grandes statues sont appuyées contre les murailles et font corps avec elles. Les figures des bas-reliefs sont modelées en creux, de manière à ne pas dépasser leurs contours, et les couleurs dont elles sont revêtues forment avec les ornements peints un ensemble éblouissant d'harmonie. Les compositions sont disposées sur des lignes droites et parallèles. Les personnages sont répétés comme la cadence des vers et le rythme de la musique. Leurs mouvements sont simples, lents et solennels; on dirait la marche liturgique d'une cérémonie religieuse.

Et qu'on ne croie pas que ces lois hiératiques détruisent la vie et la beauté des figures. Les Égyptiens sont les artistes qui ont le mieux fixé la vérité typique des races humaines et des animaux. L'art traditionnel est un secours pour la médiocrité, sans être une entrave pour le génie. Phidias embellissait

le vieux type de Minerve ; Giotto, en continuant les compositions de l'ancienne école, les perfectionnait, et son talent avait toute sa liberté dans les sujets nouveaux qu'il traitait, comme le prouvent les peintures d'Assise. Le style égyptien, invariable dans ses formes consacrées, a eu ses époques de grandeur et de décadence, et l'envahissement du style grec et du style romain n'a pas été un progrès. Ses œuvres les plus belles sont les plus anciennes.

Les artistes égyptiens ont brillé à l'Exposition universelle de 1867. Il nous est venu du musée de Boulak de grands personnages auxquels des papiers très en règle donnaient, d'après les tables de Manéthon, quatre ou cinq mille ans d'existence. C'était le célèbre Schafra, un pharaon de la IV<sup>e</sup> dynastie, représenté en diorite, matière plus dure que le basalte, et les formes hiératiques de sa dignité royale n'affaiblissaient pas son individualité. Puis venait un dignitaire de la V<sup>e</sup> dynastie, Ra-Em-Ké, en bois de cèdre et de mimosa, se promenant gravement, le bâton à la main. Son regard était vivant et sa bouche parlante, comme pour demander si à notre époque on l'eût fait aussi ressemblant. On voyait à la même exposition les bijoux de la reine Haa-Hotep, la mère du roi Amosis, chef de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, plus ancien par conséquent que Moïse. Son pectoral surtout était un chef-d'œuvre d'orfè-

vrerie, comme composition, délicatesse de travail et harmonie de couleurs. Les orfèvres de Paris, s'ils avaient été consultés, auraient certainement décerné la médaille d'honneur à leur confrère, décédé il y a plus de trois mille ans. Que n'aurais-je pas à dire encore des figures qui sont tracées au simple trait sur les papyrus, et qui, par l'élégance des proportions, la naïveté et la vérité des mouvements, peuvent le disputer aux figures les plus gracieuses des vases grecs.

Pour moi, l'art égyptien est l'art le plus étonnant et le plus classique de l'antiquité. Je voudrais le voir étudié par les artistes chrétiens. L'imitation ne serait pas à craindre, tandis que l'étude de l'art grec sera toujours un danger : si elle forme le goût, elle trouble les sens, et elle exercera toujours une influence fâcheuse sur l'imagination.

4. — Nous nous sommes un peu attardés en Égypte; il faut se hâter d'aller, en traversant la Phénicie et la Syrie, saluer sur les rives de Ninive l'art assyrien, qui est frère de l'art égyptien. Son élément religieux est plus simple. Ses monuments sont d'immenses palais où le grand Roi étale son orgueil et son luxe. Ses animaux symboliques, avec leurs figures humaines et leurs ailes, rappellent les visions de Daniel.

Entre l'Assyrie et l'Inde, l'art persan est comme un somptueux portique, tout éblouissant d'arabesques et d'étoffes précieuses. L'Inde, qui peut avoir avec l'Égypte des ressemblances d'origine, lui est inférieure sous tous les rapports. Sa religion, égarée dans les rêves d'un panthéisme monstrueux, se formule en poèmes bizarres et en divinités toutes souillées de sang et de volupté. Ses temples, qui étonnent d'abord par leur étendue et la richesse de leur ornementation, fatiguent bientôt par la multiplicité des détails, et toutes leurs figures ont quelque chose d'impur et de diabolique. Du reste, ces monuments sont bien moins anciens qu'on ne l'avait cru d'abord; ils sont l'art d'une société en décomposition.

La Chine doit rabattre aussi de ses prétentions et renoncer à ses chronologies fabuleuses. L'art chinois est né sous la tente patriarcale, et son architecture primitive en offre la preuve. Il a créé les formes gracieuses de ses vases et de ses ornements, mais l'élément religieux l'a mal inspiré. Bouddha s'est incarné dans le type indigène, qui n'est pas un type de beauté. Ce qu'il a de plus remarquable, c'est la grosseur de son ventre, qui paraît être le symbole du repos éternel et du bonheur parfait. On ne voit pas mieux au Japon, quoique le peuple y soit plus artiste qu'en Chine; les dieux y semblent faits pour effrayer leurs adorateurs. Il est inutile de passer en

Amérique, où nous pourrions reconnaître, au Mexique, des traces de l'art indien et égyptien. Mieux vaut revenir en Europe, où nous trouverons nos ancêtres et nos modèles.

5. — La Grèce est le pays du beau, la patrie de l'art. Comment ce petit peuple a-t-il produit tant de chefs-d'œuvre et rempli la terre de son nom ? Pourquoi sera-t-il toujours parmi les nations le modèle du goût, le maître de l'éloquence et de la poésie ? Les Grecs ont eu la passion de la gloire, et comme le beau en est le moyen et la forme, ils l'ont cherché et poursuivi en tout. Ils ont voulu les plus beaux dieux, la plus belle patrie, les plus belles fêtes, les plus beaux monuments, les plus belles armes, les plus beaux vases. Ils ont eu le culte du beau par amour de la gloire ; toutes leurs institutions publiques et privées tendaient à procurer cette gloire à l'individu comme à la cité. Ils lui sacrifièrent jusqu'à leur liberté, pour la conquérir à la suite d'Alexandre. C'est de l'art qu'ils ont reçu la gloire la plus durable.

Il est incontestable que leur religion vint de l'Égypte, mais elle fut simplifiée et modifiée par leurs philosophes et leurs poètes, qui la dégagèrent du symbolisme hiéroglyphique de Memphis et de Thèbes. Ils adoptèrent la forme humaine pour représenter Dieu et ses attributs. Ils créèrent les types de

Jupiter, de Minerve et d'Apollon, pour exprimer sa puissance, son intelligence et sa beauté. Cet anthropomorphisme, appliqué aux créations les plus secondaires, fut favorable au développement de l'art; mais il l'entraîna dans le sensualisme, surtout lorsque, à l'imitation des Égyptiens, ils déifièrent l'homme et confondirent les dieux avec les princes, dont ils leur prêtèrent les passions et les aventures.

L'élément social des Grecs était aussi très différent de celui des Égyptiens. Leur gouvernement ne fut jamais théocratique; les prêtres n'y exercèrent aucune puissance. La royauté n'y fut que passagère et n'eut rien d'absolu. La Grèce était une confédération de cités jalouses de leur indépendance, ayant des lois et des institutions particulières, divisées quelquefois par l'intérêt, mais unies par la religion, le langage et le danger commun. Elles ne faisaient qu'un seul peuple aux jeux Olympiques, lorsqu'elles accouraient toutes pour décerner aux athlètes vainqueurs cette simple couronne de feuillage qu'ils estimaient plus que tous les trésors. Ces grandes assises nationales contribuèrent beaucoup au développement et à la perfection de l'art grec, parce qu'elles donnaient à l'élément individuel sa puissance. Rien ne pouvait mieux exciter l'enthousiasme et satisfaire l'ambition. La Grèce entière applaudissait le vainqueur qui devenait la gloire de sa patrie; les poètes célébraient

ses louanges, et on lui dédiait des statues dans les temples. Les artistes le copiaient comme un type de grâce, de souplesse et de force.

Ces jeux publics favorisaient la beauté du corps, déjà si remarquable dans la race hellénique. Les Grecs la cultivaient par tous les moyens; ils soumettaient tous leurs mouvements au rythme, à la mesure, et l'art devait régler l'ardeur du combat. Joignez à cela le ciel le plus pur, les horizons les plus nobles, les rivages les plus lumineux, les marbres les plus blancs, les matériaux les plus riches, et vous comprendrez comment l'art grec atteignit cette perfection qui lui mérite l'admiration de toutes les nations civilisées.

Pour bien étudier l'art grec, il faut en distinguer les époques, les origines, la grandeur et la décadence. Il faut avant tout remarquer l'antagonisme de deux races qui étaient déjà en présence au siège de Troie et qui se personnifient dans les deux villes de Sparte et d'Athènes. Ces deux races ont leurs poètes et leurs artistes. L'art dorien vient de l'Égypte et fleurit surtout dans l'école d'Égine. L'art ionien subit l'influence de l'Asie et triomphe dans l'opulente Corinthe. Ces deux arts se mêlent, se corrigent, se perfectionnent l'un par l'autre. L'art dorien conserve l'art ionien dans une élégante pureté. L'art ionien adoucit la rudesse de l'art dorien, mais finit

par l'emporter, lorsque le luxe et la conquête amènent la décadence.

La grande époque de l'art grec est préparée par ses philosophes et ses poètes anciens. Orphée, Homère, Hésiode, Thalès, Pythagore, Eschyle et Pindare inspirent les artistes dont le génie se résume dans Phidias. La Minerve du Parthénon préside aux splendeurs d'Athènes, victorieuse des Perses et enrichie de leurs dépouilles. Périclès éblouit son siècle par des fêtes et des chefs-d'œuvre. Mais bientôt la décadence commence; la sagesse de Socrate et la philosophie de Platon ne peuvent l'arrêter. Les mœurs se perdent dans le luxe et le plaisir. Aspasia remplace la femme légitime, et les courtisanes servent de modèle aux artistes, comme les divinités, d'exemple aux passions. Le caractère héroïque des Grecs disparaît dans leurs guerres fratricides. L'or de Philippe prend leurs villes et Alexandre les enchaîne à sa gloire. Pendant que ses généraux lui font de sanglantes funérailles et vont élever des empires en Égypte et en Syrie, les Gaulois pillent la Grèce et les Romains l'asservissent. Corinthe est incendiée, et ses richesses ornent à Rome le triomphe des vainqueurs.

Il ne reste plus à la Grèce que sa gloire artistique et littéraire, mais où ne s'est-elle pas étendue! Quel pays n'a pas reçu les traces de son génie? Quel

peuple ignore le nom d'Homère ? La Grèce a envoyé des colonies à tous les rivages, elle a orné de ses villes les îles et les plaines de l'Asie ; elle a civilisé la Sicile et le midi de l'Italie ; elle a pénétré par Marseille dans les Gaules. Pergame, Smyrne, Éphèse, Antioche, Alexandrie, Syracuse, Agrigente et Naples furent ses filles, et Pompéi ressuscitée nous fait comprendre combien elles étaient belles. La Grèce a eu l'empire de l'art et Rome l'empire du monde. L'art grec est encore pour nous l'idéal du beau. Ses monuments et ses statues de la grande époque nous le montrent dans toute sa noble simplicité. Ses lignes obéissent à la pensée de l'artiste plus qu'à la règle et au compas. Même dans sa décadence, il conserve ses qualités premières, cette mesure, cette sobriété, cette élégance, qui le font distinguer entre tous. Il a même une certaine retenue jusque dans son sensualisme. C'est une belle païenne que le plaisir entraîne, mais que le vice n'a pas encore corrompue ; il faudrait la convertir et la baptiser.

6. — Une des erreurs les moins contestées est de croire que les Romains n'avaient pas d'art national et qu'ils avaient seulement emprunté celui de la Grèce conquise, pour orner leurs temples et construire leurs grands monuments. Leurs écrivains ont voulu le persuader, en vantant le chaume d'Évandré, la

cabane de Romulus, la vaisselle grossière de Numa, et l'austère simplicité de la République.

L'histoire et l'archéologie soutiennent maintenant la thèse contraire et nous montrent que plus de cinq cents ans avant le pillage de la Grèce, Rome avait déjà un art digne de ses hautes destinées. Les Romains n'étaient pas certainement artistes comme les Grecs; ils n'avaient pas la même passion du beau, mais ils avaient l'intelligence du grand, et tous les travaux qu'ils firent dès l'origine présageaient les maîtres futurs du monde<sup>1</sup>. Pour devenir un peuple, les aventuriers enrôlés par Romulus avaient besoin d'une religion et d'un art. On sait qu'ils les reçurent des Étrusques, mais en simplifiant leurs dogmes et en corrigeant leur symbolisme sombre et bizarre.

L'Étrurie était une colonie asiatique, ayant des rapports d'origine avec l'Égypte, et de commerce avec la Grèce. Ses villes formaient une confédération qui s'étendait jusqu'à la Campanie et qui entourait ainsi Rome de toutes parts. Rome reçut des Étrusques sa religion, son organisation sociale, ses premiers rois, et de dures conditions, lorsqu'elle fut soumise par Porsenna. C'est ce patronage et cette dépendance que les historiens et les poètes latins ont voulu cacher dans leurs fables, pour paraître descendre plus directement de Mars et de Vénus, par Énée et

1. *Causeries sur l'art; Un préjugé sur l'art romain*, par Beulé.

par Rhéa. Mais il est évident que toute la civilisation romaine vient de l'Étrurie. Rome, dans les premiers siècles, était une ville étrusque par sa constitution, ses fêtes, ses jeux publics, son industrie et ses monuments. C'était en Étrurie que les Romains allaient s'instruire et se former. L'Étrurie était pour eux comme une patrie qu'ils s'empressèrent de défendre contre les Gaulois. Après la défaite de l'Allia et la prise de Rome, ce fut aux Étrusques que les défenseurs du Capitole confièrent leurs dieux, leurs femmes et leurs enfants.

Les Étrusques furent donc leurs initiateurs, et la découverte récente de leurs tombeaux nous fait comprendre les origines de l'art romain; leur architecture rappelle l'art égyptien par la sévérité des lignes et l'élargissement des bases. L'ordre toscan, plus simple, plus grave que l'ordre dorique, fut adopté par les Romains, avec des éléments étrangers à l'art grec. La ligne droite et horizontale dominait chez les Grecs. Leurs colonnes supportaient des entablements, tandis que les Romains aimaient la courbe du plein cintre et des voûtes.

Si les Grecs avaient l'amour de la gloire, les Romains avaient le culte de la patrie, et c'était à elle qu'ils consacraient tous leurs monuments. Ils les voulaient grands et durables, comme l'empire éternel qu'ils lui promettaient. Ils firent construire par

des Étrusques la *Cloaca maxima* et l'émissaire d'Albano que nous admirons encore. Leurs premiers temples et les statues qui les ornaient disparurent dans les désastres et les incendies de Rome, mais ils furent remplacés avec magnificence par les patriciens et les empereurs, jaloux de mériter ainsi la faveur populaire.

L'art romain était avant tout un art d'utilité publique ; il élevait des aqueducs, des cirques, des portiques, des thermes, des amphithéâtres. Il n'embellit la demeure des particuliers que quand ils se furent enrichis des dépouilles de l'univers.

L'influence grecque sur l'art romain devança la prise de Corinthe ; les monnaies de la République se ressentent du voisinage de la Campanie et de la Grande Grèce. Les as romains et les deniers consulaires offrent de très beaux types, supérieurs même aux types des monnaies impériales. La sculpture n'était pas négligée ; on consacrait des statues aux dieux et aux grands hommes, et les patriciens avaient dans l'atrium de leurs maisons les images de leurs ancêtres. L'art n'était pas méprisé à Rome et abandonné, comme on veut bien le dire, aux affranchis et aux esclaves. Les plus nobles ne croyaient pas déroger en le cultivant. Fabius *Pictor* mérita son nom pour avoir entrepris et conduit à bonne fin l'ornementation d'un temple. Le poète tragique Pacu-

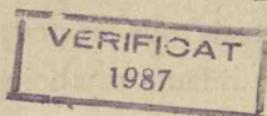
vius, neveu d'Ennius, peignit aussi le temple d'Hercule. Les femmes même ne dédaignaient pas la peinture, comme on le voit à Pompéi et comme le prouve la célèbre Lalla dont Pline nous vante le talent.

La conquête de la Grèce modifia certainement l'art romain et lui fit perdre sa simplicité, malgré l'opposition des vieux conservateurs. Il usa et abusa de l'ordre corinthien, mais il garda toujours cependant son caractère particulier, qui se reconnaît dans tous les monuments que les maîtres du monde élevèrent partout, dans les Gaules, en Espagne, en Grèce, en Égypte, en Asie, et jusque dans les déserts de Palmyre. Les empereurs les prodiguèrent pour satisfaire leur orgueil et leurs fantaisies. Auguste revêtit Rome de marbre; Néron l'incendia pour la mieux rebâtir. Leurs palais, leurs arcs de triomphe, leurs statues se multiplièrent à l'infini; mais ce luxe, cette profusion, précipitèrent la décadence. Trajan voulut l'arrêter et renouveler l'art comme il restituait les médailles de l'ancien temps. Adrien eut la passion des monuments et voyagea pour en voir et en construire; tous ses pastiches archéologiques portent l'empreinte de sa mollesse et se résument dans le type sensuel de son Antinoüs. Rome devint le centre des religions et des arts de tous les peuples. L'Orient surtout y apporta son infâme mythologie;

les cultes d'Isis et de Mithra furent en honneur, et tous les dispersés de la tour de Babel se réunirent pour constituer la Babel de tous les vices.

Vous le voyez, Madame, il y a un grand et long voyage à faire des pyramides de l'Égypte à la Rome impériale. Ce voyage, je l'ai tenté autrefois, dans les musées et les bibliothèques, lorsque j'étais « membre de plusieurs sociétés savantes ». Maintenant je ne suis plus qu'un solitaire, bien pauvre de souvenirs. J'ai beaucoup vu, mais j'ai peu retenu. Après tout, que disent toutes ces ruines, ces statues, ces pierres gravées, ces médailles et ces peintures des siècles écoulés ? Elles disent : Gloire au Christ qui a vaincu ; car elles sont les trophées de sa victoire. Les arts anciens sont morts et ne peuvent revivre sans le Christ ; le Christ est la voie, la vérité, la vie de l'art.

Combien de fois, au pied de la croix du Colisée, au milieu de ces grandes ruines qui me rappelaient les folies impériales, les jeux sanguinaires du peuple-roi, et le martyre des chrétiens livrés aux bêtes, ai-je entendu au fond de mon cœur ces paroles : Vanités des vanités ! tout est vanité, excepté craindre Dieu, l'aimer et le servir !



# TABLE DES MATIÈRES

---

## I. AVANT-PROPOS DU SOLITAIRE

1. Étude de l'art. Événements politiques. La Guerre et la Commune. Paris..... 1
2. Solesmes. Bonheur de la solitude. Le beau naturel et surnaturel..... 7

## II. ENSEIGNEMENT DE L'ART

1. La science de l'art. Erreurs et préjugés..... 11
2. L'enseignement de l'Église..... 16
3. Enseignement de l'art à notre époque. Formation d'ateliers chrétiens..... 18

## III. LE SYMBOLISME

1. Nécessité du symbolisme..... 25
2. Le symbolisme d'après saint Paul. L'invisible rendu visible par la création et l'Incarnation..... 28
3. Le symbolisme liturgique, naturel et historique..... 34
4. Science et histoire du symbolisme. Saint Denys l'Aréopagite. La Clef de saint Méliton..... 39
5. Le symbolisme formulé par l'Église et l'art chrétien..... 45

## IV. L'ARCHÉOLOGIE

1. L'archéologie, science chrétienne..... 57
2. Son utilité pour les artistes. Imitation et tradition. Autorité et liberté dans l'art..... 59
3. Ses développements à notre époque..... 66
4. La théologie et les archéologues..... 71

## V. L'ESTHÉTIQUE DE DIEU

- |   |    |
|---|----|
| 1. Définition du beau par saint Denys l'Aréopagite.....                                     | 73 |
| 2. Identité du beau et du bon, de la lumière et de l'amour.                                 | 78 |
| 3. Le beau, ressemblance divine. Unité des êtres.....                                       | 86 |
| 4. Le beau sensible, intellectuel et moral. Le beau surnaturel incarné en Jésus-Christ..... | 89 |

## VI. L'ESTHÉTIQUE DE L'HOMME

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Ressemblance et dissemblance avec l'esthétique de Dieu.<br>Le beau perfectible dans l'homme.....               | 93  |
| 2. Le mal et le laid avant l'homme. La tentation. Les trois concupiscences opposées aux trois beautés de l'homme. | 97  |
| 3. Le beau sensible, occasion de chute. Lutte du bien et du mal, du beau et du laid.....                          | 101 |
| 4. Victoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ, maître et modèle de l'art chrétien.....                               | 106 |

## VII. L'ESTHÉTIQUE DE LA RENAISSANCE

- |   |     |
|---|-----|
| 1. La vraie et la fausse Renaissance. L'Église, paradis social.                               | 111 |
| 2. La société chrétienne tentée par la Renaissance, la Réforme et la Révolution.....          | 114 |
| 3. Progrès de l'art avant la Renaissance. Les Médicis. Savonarole.....                        | 117 |
| 4. Hérésie de la Renaissance. Séparation du vrai, du beau et du bien. Paganisme de l'art..... | 127 |
| 5. Esthétique de Lomazzo. Son traité de la peinture. La Renaissance en Europe.....            | 131 |

## VIII. LES RAPHAÉLISTES

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Le culte de Raphaël. Ses admirateurs d'après le comte de Maistre.....                | 141 |
| 2. Raphaël et la Renaissance. L'atelier du Pérugin.....                                 | 152 |
| 3. La cour d'Urbin. Études à Florence. Vers pour la Fornarina. Ses amis du Vatican..... | 155 |

## IX. LES ŒUVRES DE RAPHAEL

- |                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| 1. Les trois manières de Raphaël..... | 159 |
| 2. Les Madones de Raphaël.....        | 171 |

- |   |     |
|---|-----|
| 3. Examen de la Transfiguration.....            | 179 |
| 4. Raphaël comme artiste et comme chrétien..... | 184 |

## X. ÉLÉMENT RELIGIEUX DE L'ART

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Histoire de l'art. Analyse et synthèse. Éléments de l'art.                               | 187 |
| 2. L'élément religieux, essence de l'art. La religion révélée et les fausses religions..... | 190 |
| 3. Les beautés de l'art antique expliquées par son élément religieux.....                   | 200 |
| 4. L'art sauvé par Notre-Seigneur. Stérilité du schisme et de l'hérésie protestante.....    | 209 |

## XI. ÉLÉMENT SOCIAL DE L'ART

- |  |     |
|--|-----|
| 1. L'art essentiellement social. La science, la civilisation et les mœurs, conditions de ses développements..... | 223 |
| 2. La science de l'art. Théologie; philosophie; sciences mathématiques, naturelles et historiques.....           | 227 |
| 3. La civilisation, science appliquée. Son but et ses moyens. Les mœurs; leurs rapports avec l'art.....          | 228 |
| 4. L'élément social séparé de l'élément religieux.....   | 233 |

## XII. ÉLÉMENT INDIVIDUEL DE L'ART

- |   |     |
|---|-----|
| 1. L'art religieux et social dans l'artiste.....                        | 245 |
| 2. Les races et les types dans l'art. Les descendants de Noé.           | 246 |
| 3. La patrie. Influence du sol. Harmonie de la nature et de l'art.....  | 253 |
| 4. Formation de l'artiste. Sa naissance, son éducation, son époque..... | 258 |
| 5. L'artiste isolé par la Renaissance et la Révolution.....             | 261 |

## XIII. UNITÉ DE L'ART

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Dieu principe et fin de l'art. Unité et variété des moyens.                               | 267 |
| 2. Art de Dieu. La lumière et l'Incarnation.....   | 268 |
| 3. Art de l'homme, personnel et extérieur. Langage, littérature, musique.....                | 273 |
| 4. Architecture, sculpture, peinture; dessin et couleur....                                  | 275 |
| 5. Harmonie des moyens de l'art détruite par la Renaissance. L'Église modèle de l'unité..... | 280 |

VERIFICAT  
2007

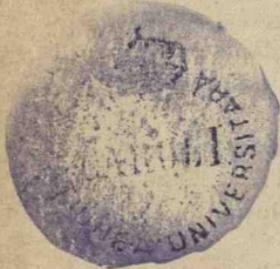
TABLE DES MATIÈRES

XIV. LA MUSIQUE

1. Importance de la musique dans l'art. Le son, forme de la lumière, révélation de l'infini.....	288
2. Le mouvement dans la nature et la musique. Son action sur l'âme et le corps. L'harmonie préétablie. La parole et le chant.....	291
3. La musique dans l'antiquité. Musique du Christ et de l'Église.....	309
4. La musique divine. La Trinité. Les anges. La nature humaine. L'Incarnation. Le chœur des vierges.....	322

XV. L'ART AVANT JÉSUS-CHRIST

1. Histoire de l'art. Son importance, son unité au point de vue chrétien.....	329
2. L'âge de pierre et l'art préhistorique. Les monuments celtiques. La tour de Babel.....	330
3. L'art égyptien. Son ancienneté. Sa supériorité. Sa religion.	334
4. L'art oriental: assyrien, phénicien, indien, chinois, japonais.....	351
5. L'art grec, dorien et ionien. Sa grandeur et sa décadence.	353
6. Origines de l'art romain. L'art étrusque. L'art impérial. Ruines de l'art ancien.....	357



FIN DU TOME PREMIER

VERIFICAT  
1987

Paris. — Typ. Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins.

VERIFICAT  
2017

