

ART ET LITTÉRATURE

A. RENUCCI

L'Influence

de la

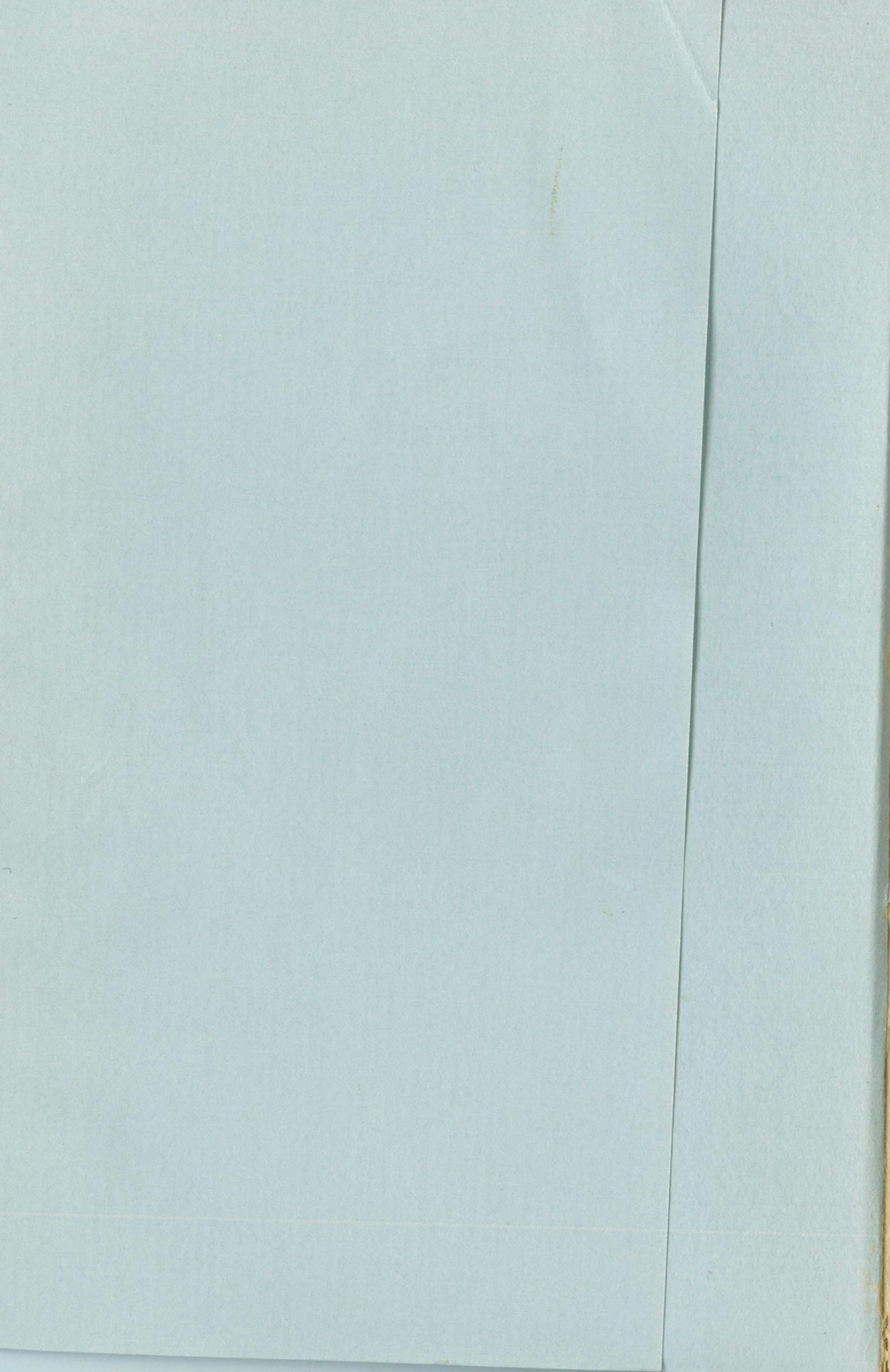
Religion

DANS L'ART

Troisième édition

BLOUD & Cie

157 — SCIENCE ET RELIGION — Études pour le temps présent



ART ET LITTÉRATURE

L'influence de la Religion
DANS L'ART

PAR

A. RENUCCI



PARIS
LIBRAIRIE BLOUD & C^{ie}

4, RUE MADAME, 4

1908

Reproduction et traduction interdites.

MÊME COLLECTION

Art et Religion. — Esthétique.

DIMIER (L.). — **Les Danses macabres et l'Idée de la mort dans l'Art chrétien** (196)..... 1 vol.

GABORIT (M.). — **De la connaissance du Beau, sa définition, application de cette définition aux beautés de la nature** (80) 1 vol.

— **Le Beau dans les Œuvres littéraires** (133). 1 vol.

GERMAIN (Alphonse). — **L'Influence de saint François d'Assise sur la civilisation et les arts** (216).. 1 vol.

— **Comment rénover l'Art chrétien.** (388).. 1 vol.

SAINT-PAUL (Anthyme). — **Architecture et Catholicisme.** 7 gravures. (346) 1 vol.

SEPET (Marius). — **Le Drame religieux au Moyen Age** (230)..... 1 vol.

Histoire de l'Art Chrétien.

BRÉHIER (Louis). — **Les Origines du Crucifix dans l'Art religieux** (287) 1 vol.

— **Les Basiliques chrétiennes** (379) 1 vol.

— **Les Eglises romanes** (380). 7 gravures ... 1 vol.

— **Les Eglises byzantines** (381). 4 gravures. 1 vol.

— **Les Eglises gothiques** (382). 18 gravures. 1 vol.

BREMOND (H.). — **La Littérature religieuse d'avant-hier et d'aujourd'hui.** 1 vol. de 160 pages (397).

GERMAIN (Alphonse). — **L'Art Chrétien en France** (sculpture, peinture, mobilier d'églises, etc..) *des origines au XVI^e siècle* (234)..... 1 vol.

L'INFLUENCE DE LA RELIGION DANS L'ART

Bossuet, en un écart de jugement qu'il faut regretter, a défini l'Art : « L'embellissement de la nature. » C'était non seulement restreindre son objet et limiter l'Art à son minimum d'action, — puisqu'ainsi présenté, il ne saurait plus s'entendre que de la reproduction idéalisée des formes extérieures, — mais, c'était, du même coup, en fausser l'idée philosophique. S'il nous apparaît bien, par certains modes de sa manifestation, la triomphale apothéose de la beauté physique en ce qu'elle a de plus merveilleusement délicat, de plus noble aussi dans la pureté et l'harmonie de ses lignes, de plus charmeur et de plus prenant dans la douceur ou l'éclat des nuances et des tons, l'Art est, cependant, avant tout et nécessairement, la représentation du Beau idéal, n'usant de l'image sensible que pour réaliser au travers d'elle un type de beauté morale, — reflet de la beauté parfaite —, que pour éveiller, à l'aide de l'impression des sens, l'idée et comme la perception atténuée de cette beauté absolue qui est le Beau, non pas seulement dans la nature, mais le Beau dans l'esprit, par conséquent le Vrai. C'est donc l'amoinrir, et — dans une très large mesure —, nier la plus grande et la meilleure part de sa destination, que de prétendre le borner au seul domaine des Beaux-Arts.

Dans ces quelques pages, où nous voudrions résumer ce que la Religion a donné à l'Art, précisément parce qu'elle l'amena à la concep-

tion de la beauté immatérielle et qu'elle fit de lui, sous toutes ses formes, le Semeur infatigable de la « Bonne nouvelle » et le commentateur, parfois naïf et familier, mais toujours fidèle et sincère, du dogme et de la pensée de l'Eglise, nous le considérons donc sous le double aspect de la représentation, pour ainsi dire tangible et matérielle, de l'idée par les Beaux-Arts, et de l'affirmation et de l'influence de l'idée dans l'œuvre des poètes et des écrivains.

I

Quand on parle de l'Art chez les Anciens, on le ramène volontiers à cette sublime théorie de merveilles que l'art grec nous a permis d'admirer, et c'est justice. Les Grecs synthétisent, en effet, dans leur effort vers le beau, ce que l'Antiquité rêva et put exécuter de plus parfait. Leurs artistes, peintres, statuaires, architectes, poètes, orateurs ou philosophes, atteignirent à une perfection qui fait de leurs œuvres un modèle rare et désespérant, parce qu'ils réalisèrent ce que le génie humain peut imaginer et rendre de plus accompli dans la forme. Profondément artistes, amoureux du beau, follement épris de ces manifestations, ils en vinrent même à l'aimer jusqu'à l'immoralité et l'on pourrait ajouter jusqu'à la possibilité du crime, puisqu'ils poussèrent l'adoration de la beauté dans le corps humain, ce type exemplaire du beau, jusqu'à nier le droit à la vie pour ceux dont le corps était mal fait ! Et cette prescription de mort, nous la trouvons édictée

par celui que V. Cousin proclame « le plus grand moraliste qui fut jamais » : Platon.

Sans doute, il n'entend la mettre à exécution que dans sa République imaginaire, mais ne fait-il pas de celle-ci le modèle d'un État parfait? Il aurait donc accepté qu'on appliquât cette loi à Athènes, et il est certes, en la formulant, l'interprète du sentiment général. D'ailleurs, n'avons-nous pas, non plus dans le rêve d'un philosophe, mais dans la réalité d'une législation existante, la coutume barbare des Lacédémoniens jetant au gouffre les enfants mal conformés?

Toutefois, remarquons-le, cet amour exagéré, ce culte passionné des Grecs pour le Beau s'adressait, en somme, à la seule beauté physique. Si quelques esprits d'élite y joignaient l'amour du Beau moral, ils étaient plutôt contraints de s'en cacher; s'ils s'entretenaient, entre eux, de cette beauté immatérielle et divine que Diotime peint si délicieusement dans *le Banquet*, du moins, ils n'allaient point crier leur sentiment sur l'Agora, et Socrate, pour l'avoir osé dire trop haut, paya son audace de sa vie. Phidias lui-même, — le plus grand de leurs artistes, — fut, dit-on, empoisonné à l'instigation du grand prêtre de Neptune-Érechthée, pour avoir, — suivant en cela la doctrine philosophique d'Anaxagore, laissé transparaître dans ses statues de Pallas et de Zeus, en même temps qu'un reflet de cette beauté divine, l'affirmation du principe de l'Unité de Dieu, théorie qui allait trop manifestement à l'encontre de la théogonie officiellement enseignée et qui tendait à remplacer la variété encombrante

de ces dieux aux attributions parfois contradictoires, en tous cas mal définies, et le plus souvent en guerre entre eux, par un principe unique, absolu, créateur du monde et maître souverain de la matière et de l'esprit.

Cette persécution, sans s'excuser, s'atténue de ce que, dans l'état des choses, l'affirmation de ce principe surnaturel devenait un danger ; il était certainement trop vague, trop mal défini, trop peu facile aussi, — en sa formule abstraite, — à faire accepter par la foule, habituée à ses dieux qui ne la gênaient en rien, et qui lui étaient plutôt un modèle de laisser aller et de vie facile. On risquait donc simplement de troubler l'esprit public, sans avoir rien à mettre à la place de ce qu'on allait détruire. Mais ce fut là l'infériorité manifeste de l'Antiquité. Ce manque d'idéal vrai la conduisit à accepter la force brutale comme principe de gouvernement, de même qu'il l'avait amenée à se contenter dans l'art, — c'est ici le cas de le dire, — de l'embellissement de la nature.

A cause de ce défaut d'idéal, sa morale, — du moins dans son application, — manqua d'élevation, car il faut mettre à part la beauté de certaines théories philosophiques d'une très réelle grandeur, mais qui n'étaient connues et partagées que par un nombre restreint de délicats, dont l'action était nulle, et qui d'ailleurs se contentaient d'y rechercher une jouissance intellectuelle, sans s'inquiéter de mettre leur théorie en pratique dans leur propre vie. Au reste, l'Antiquité était frappée d'impuissance dans le bien, par la conception même qu'elle se faisait de l'humanité.

Le grand principe de la fraternité humaine, cette loi, que seul le Christianisme devait révéler, ce devoir d'aide et d'amour que chacun de nous doit à son semblable par cette seule raison qu'il est homme, fut lettre close pour les Anciens. Ils avaient fondé leur société sur cette tare de l'esclavage, et cette négation légale de la première des libertés, de ce droit de s'appartenir, de disposer de soi sans contrôle autre que celui de sa conscience fut l'entrave, l'obstacle qu'ils rencontrèrent continuellement, et qui barra pour eux la route du progrès. Leur civilisation était condamnée d'avance, parce qu'elle ne pouvait être qu'un perfectionnement d'exception. Dès qu'elle ne s'adressait qu'à une minorité privilégiée, elle ne pouvait plus s'appuyer que sur un principe d'égoïsme, par soi-même principe de négation du progrès; car cette loi d'évolution vers le bien ne s'accomplit que grâce au sacrifice de l'intérêt personnel; il n'y a progrès que si tous peuvent profiter de la réforme entreprise. Mais, si pour obtenir une amélioration, une part plus forte de bonheur ou de bien-être, si pour alléger les uns on accable les autres, où donc est le progrès? En quoi aura-t-on rendu la vie meilleure? On l'aura faite plus douce à cent individus, on les aura déchargés d'un fardeau, soit, mais si on l'a reporté sur cent autres, la belle avance? Est-ce que la somme de misère et de souffrance ne va pas rester la même? Est-ce que, plutôt, elle ne va pas devenir plus lourde à supporter maintenant qu'elle ne frappe plus que sur un nombre moindre? Or, toute la civilisation ancienne consista à rendre plus heureux le citoyen

aux dépens de l'esclave. Pour cela, elle piétina sur place, incapable d'accomplir quelque chose de durable, quelque chose de véritablement humain.

Certes, le christianisme ne l'entendit pas ainsi. Son premier soin fut d'appeler à bénéficier du progrès qu'il apportait non pas une caste, non pas un peuple, mais le monde, mais l'humanité tout entière, maîtres, esclaves, hommes, femmes, confondant dans une même égalité toutes les différences sociales, tout l'arbitraire d'un orgueil et d'un égoïsme sans limites.

Cette absence d'idéal, cette ignorance de ces grandes idées, — aujourd'hui banales, presque, pour nous qui avons hérité l'atavisme de dix-neuf siècles de christianisme, — avait donc condamné les Anciens à l'immobilité dans une civilisation moralement avortée. La méconnaissance d'un Dieu unique, principe du Beau, ou, — plus justement dans l'application, — la méconnaissance de cette idée que la beauté relative, qu'il nous est donné de nous figurer et de représenter, n'est qu'une image apâlie de la beauté divine, — comme, au reste, n'importe quel attribut de notre esprit, n'importe quelle vérité morale, n'est qu'un reflet de ce même attribut, de cette même vérité existant en Dieu à l'état de puissance et de principe absolus, et dont il lui a plu de nous laisser entrevoir une parcelle, un rien, qui pourtant nous semblent déjà, si nous y réfléchissons, dépasser la force et la mesure de notre entendement, — cette méconnaissance, disons-nous, devait nécessairement conduire les Anciens à

la conception et à l'admiration d'une beauté résidant toute dans la splendeur de la forme extérieure.

Cependant, nous l'avons indiqué, quelques rares esprits eurent l'intuition de cette beauté surnaturelle, raison et source de toute beauté dans les êtres et dans la nature, et Platon, dans *le Banquet*, en a magnifiquement résumé l'idée par la bouche de Socrate redisant les paroles de l'*Étrangère de Mantinée*.

Celle-ci a compris qu'un être absolu domine et gouverne le monde; qu'il faut remonter à lui, si l'on veut trouver le principe premier des choses et des sentiments; et, appliquant ce procédé d'analyse à l'idée du beau, elle indique ce qu'est l'idéal de toute beauté et de quelle façon il nous est possible d'arriver à le connaître.

« Beauté éternelle, s'écrie-t-elle, beauté éternelle non engendrée et qui ne saurait périr, « exempte de décadence comme d'accroissement, « qui n'est point belle dans une de ses parties « et laide dans les autres, belle seulement en « tel temps, en tel lieu, sous tel rapport, belle « pour les uns, laide pour les autres, beauté « qui n'a point de forme sensible, un visage, « des mains, rien de corporel, qui n'est pas, « non plus, telle pensée ou telle science particulière, qui ne réside dans aucun être différent d'avec lui-même, comme un animal, ou « la terre, ou le ciel, ou toute autre chose, qui, « par soi-même, est absolument identique et « invariable, de laquelle participent toutes les « autres beautés, en cette manière, toutefois, « que leur venue ou leur disparition ne lui

« apporte ni diminution ni augmentation, ni
 « le plus léger changement. Pour arriver à
 « cette beauté parfaite, il faut commencer par
 « les beautés d'ici-bas et, les yeux attachés sur
 « la beauté suprême, s'y élever sans cesse, en
 « passant pour ainsi dire par tous les échelons,
 « d'un seul beau corps à deux, de deux à tous
 « les autres, des beaux corps aux beaux senti-
 « ments, des beaux sentiments aux belles con-
 « naissances, jusqu'à l'instant, où, de connais-
 « sances en connaissances, on arrive à la con-
 « naissance par excellence qui n'a d'autre objet
 « que le beau lui-même, et qu'on finisse par le
 « connaître tel qu'il est en soi ! »

Cette fois, la pensée s'épure ; elle arrive à sentir, à concevoir le Beau idéal, et elle en ramène le principe à un Dieu unique, source de toute beauté et de toute perfection, terme suprême duquel on doit tendre à se rapprocher soi-même. Diotime le dit en propres termes :

« O mon cher Socrate, ce qui peut donner du
 « prix à cette vie, c'est la contemplation de
 « la beauté éternelle ! Quelle ne serait pas la
 « destinée d'un mortel à qui il serait permis de
 « contempler le beau sans mélange, dans sa
 « pureté et dans sa simplicité, non plus revêtu
 « de chairs et de couleurs humaines, ni de
 « tous ces vains agréments condamnés à dis-
 « paraître, à qui il serait donné de voir face à
 « face, sous sa forme unique, la Beauté divine ! »

Malheureusement, de semblables idées étaient le partage d'un trop petit nombre ; cette philosophie spiritualiste, qui se rapproche le plus du Christianisme, ne paraît pas avoir

exercé d'influence ni modifié sensiblement la croyance générale, et, malgré l'obligation qu'elle affirmait de considérer l'âme avant tout et par-dessus tout, comme étant ce qu'il y a en nous de plus divin, malgré le soin qu'elle prenait de faire consister la vertu dans l'effort que l'homme doit s'imposer pour atteindre à la ressemblance avec Dieu, « ὁμοίωσις τῷ Θεῷ », elle ne pouvait trouver que fort peu d'adeptes.

A dire le vrai, elle subissait, en cela, le sort de tout système philosophique qui est précisément de ne pouvoir, ainsi que le ferait une religion, s'adresser à tous. La philosophie platonicienne, acceptable pour une élite, devait fatalement se voir rejeter par de moins délicats et rester inconnue de la masse. L'antiquité ne sut pas unifier sa croyance ; elle s'éparpilla, pour ainsi parler, au travers des systèmes les plus étranges, les plus contraires, les plus fous. De là le matérialisme persistant de sa religion : elle préféra s'en tenir à l'adoration de ce qu'elle voyait de grand dans la nature, incapable de démêler la vérité, parmi la foule incohérente des systèmes qu'on lui présentait tour à tour. On le comprend, une telle religion ne devait et ne pouvait apporter avec soi aucune amélioration morale.

Dans cette question particulière de l'Art, elle était impuissante à élever l'artiste au-dessus de l'imitation de la nature, idéalisée, — embellie plutôt, — en ce sens qu'il tendait à reproduire la forme, non servilement et telle qu'il la voyait dans la réalité, mais telle qu'il se la figurait d'après un type matériellement plus accompli, rectifiant, selon ce critérium,

les imperfections de la nature, la ramenant à une proportion rigoureusement exacte, à une harmonie des lignes et à un ensemble plus parfait; négligeant toutefois, faute de l'avoir connu, d'y mettre, — et ceci eût réellement constitué la perfection, — ce sentiment de la beauté intérieure, cette lumière d'âme qui illumine l'Art renouvelé par le Christianisme.

Et, en effet, qu'attendre d'une religion comme celle des Grecs? Quelle inspiration, quelle grandeur, quelle idée pouvait-elle apporter à l'art? Divinisation, dans le principe, des forces de la nature, puis des passions humaines, ses dieux représentaient des hommes doués d'une puissance sans limites, — avec leurs défauts et leurs vices, car il y a chez eux surtout du mauvais, — bien plus que des êtres d'une essence supérieure, au-dessus de l'humanité de toute la distance du relatif à l'absolu, et séparés d'elle de tout l'abîme du fini à l'infini. Sa mythologie, sans élévation, où s'enregistraient à l'actif des dieux des faits souvent peu honorables, ne pouvait offrir à l'imagination de l'artiste que des sujets dénués de toute portée morale et qu'il fallait justement, pour faire accepter, le charme et la splendeur de la forme extérieure et sensible.

L'Art fut donc réduit à masquer le vide de l'idée religieuse sous le rythme de la phrase, sous la grâce et la pureté de la ligne, loin de recevoir d'elle cet accroissement de force, ce ressort, cette puissance qui lui permettent de s'élever de l'admiration de la forme jusqu'à la vision de la beauté parfaite, et de mettre dans ses œuvres quelque chose de cette perfection

idéale qui éveille en nous l'idée de l'infini et du divin.

C'est là, précisément, ce que le Christianisme allait apporter à l'Art, en même temps qu'il devait élargir et renouveler dans la philosophie, le champ de l'observation psychologique, par la création, — pour ainsi parler, — de nouveaux sentiments, de nouvelles idées, de nouvelles vertus, et, par cela même, — puisque les uns ne sont, en somme, que l'envers des autres, — de nouveaux vices.

II

L'action du Christianisme dans l'Art devait s'exercer, non seulement en tant que système de philosophie et de morale, mais aussi en tant que religion, et l'influence du dogme s'y fait sentir à chaque pas, même chez ceux qui ne furent pas des croyants, ou, du moins qui eurent une croyance plutôt vague et indécise, et pour qui la religion fut surtout, — et parfois seulement, — un prétexte, un thème, un sujet, comme l'aurait pu être l'histoire ou la mythologie, et à qui, par cette raison, devait manquer le sens religieux de l'Art.

Cette influence est, d'ailleurs, parfaitement rationnelle, et elle s'explique par la nature même du sentiment qui domine le Christianisme et la Religion, qui en est la caractéristique et, en même temps, la nouveauté, la force et la grandeur : l'amour.

Si l'Art, en effet, est, dans sa manifestation extérieure, la recherche et la reproduction du beau, il a pour principe philosophique, pour

principe premier l'amour, et, en dernière analyse on pourrait le définir : de l'amour mis en forme. Il était, dès lors, naturel que le Christianisme qui est dans sa morale une loi d'amour et dont les dogmes révèlent, affirment ou prescrivent l'amour de Dieu pour l'homme et de l'homme pour Dieu et pour son semblable, exerçât sur lui une action directe et prépondérante. N'est-ce pas par amour, n'est-ce pas uniquement pour chanter, pour glorifier Dieu et dire la gloire du Christ, de la Vierge et des Saints, que les primitifs devinrent les admirables artistes qu'ils sont, arrivant à l'art par la force même de l'idée, réalisant, au travers d'une forme où manque la science de la proportion, la grâce et la pureté absolue de lignes qu'y eût mises l'Antiquité, la plus complète impression de l'au delà, du surnaturel et du divin ? N'est-ce pas par amour et pour exprimer la seule louange de Dieu en lui-même ou dans ses saints, que furent composés ces hymnes, ces proses, ces prières devant lesquelles l'admiration des siècles ne s'est point lassée et qui, non satisfaites de rivaliser avec ce que les œuvres des Anciens nous ont laissé de plus parfait, les dépassent encore de toute la sublimité de leur but et de leur inspiration.

L'influence du Christianisme et de la Religion dans l'Art s'exerce donc par ce mobile de l'amour et aussi par « cette transmutation de principes », pour employer un mot de Chateaubriand, qui fit de certaines vertus anciennes des vices, tandis qu'elle éleva d'autres sentiments que l'antiquité jugeait méprisables et

considérerait comme disqualifiants à la dignité des plus hautes vertus. En même temps, par la création, par l'affirmation formelle d'idées nouvelles, comme la grande loi de fraternité, de solidarité qui amène avec soi l'abolition de l'esclavage et restaure ainsi la dignité humaine, comme le dogme de l'immortalité de l'âme qui crée à la vie une raison d'être et modifie du même coup les aspirations, les tendances de l'esprit et jusqu'à la vision matérielle des choses, la Religion fait entrer l'Art dans un domaine inconnu à l'ancien monde ; lui donne l'immatériel, l'infini, comme objet et comme but, et force ainsi l'artiste à s'élever sans cesse vers cet idéal auquel il sent bien que jamais il n'atteindra complètement, mais qui, du moins, fera son œuvre d'autant plus noble, d'autant plus grande, d'autant plus assurée d'admiration et de durée, que son effort vers ce vrai et vers ce beau absolus aura été plus continu, plus désintéressé, plus sincère !

Mais l'Art, nous le verrons, restituera au Christianisme et à la Religion, en se faisant le plus puissant auxiliaire de la diffusion du dogme et des vérités qu'ils proclament, ce qu'il a reçu d'eux.

C'est l'amour dans ce qu'il a de plus pur, et de plus sublime, — l'amour de Dieu, — qui, parallèlement avec les grandes idées de la Religion, a fait l'art chrétien, l'art religieux ce qu'il est. C'est grâce au prestige qu'ils exercèrent sur son esprit et sur son cœur, que l'artiste a trouvé ces merveilleuses formules qui restent notre étonnement et font notre admiration ; et parce que l'amour est créateur

d'amour, parce que, aussi, nous sommes incapables d'admirer vraiment, sans éprouver, en réalité, de l'amour pour l'objet de notre admiration, en même temps qu'une reconnaissance pour cette jouissance intime que nous procure la sensation du beau qu'il nous donne, l'Art devient évocateur, générateur de l'amour de Dieu, devenant, par l'hommage qu'il oblige de lui rendre, le collaborateur de l'Église en son enseignement, et ceci, au sens littéral. Saint Basile l'affirme, on peut le dire pour toutes les formes de l'art, quand il déclare que les peintres « font autant pour la religion par leurs tableaux que les auteurs par leur éloquence » (Hom. XX).

Avant d'examiner, dans l'œuvre des maîtres, ce que l'Art a emprunté à la Religion, et le bénéfice qu'il a retiré de son inspiration directe, il est indispensable de s'entendre, une fois pour toutes, sur le sens exact de ce terme : « Art religieux ».

C'est lui aussi, selon la boutade de Beaumarchais, « l'un de ces grands mots dont on abuse à la journée » ; on l'emploie un peu à tort et à travers, et on l'applique indifféremment à toutes sortes de productions n'ayant avec le sentiment religieux qu'un rapport très éloigné, parfois, aussi, aucun rapport, si ce n'est qu'il y est vaguement parlé de la religion, ou que l'on y représente une scène tirée de l'Écriture ou de la vie des Saints. A ce compte, les huit dixièmes des œuvres d'art seraient de l'art religieux, et, en réalité, on n'en trouverait pas même un dixième auquel on pourrait valablement reconnaître cette qualité. Et nous ne

parlons pas ici, de ces productions étranges, rentrant dans la catégorie des « objets dits de sainteté et de piété », où la plupart du temps, il n'y a de « religieux » et « d'art » que le nom et peut-être une bonne intention, et dont le peuple, d'ailleurs, en son bon sens a fait cruellement justice, en les affligeant du nom de « Bondieuseries ».

Il n'y a d'autre art religieux que celui qui élève notre esprit vers Dieu, non plus par ce motif de la contemplation du beau ramenant à Dieu qui en est proprement l'essence qui-conque en éprouve l'admiration, mais abstraction faite, précisément, de cette attirance du beau. Toute œuvre d'art vraiment religieux est donc celle qui, par l'impression qu'elle nous procure, amène notre esprit à contempler Dieu en l'un de ses attributs, soit directement, soit dans un reflet de sa sainteté absolue, en l'accomplissement de l'un de ses commandements ou en l'exercice de l'une des vertus dont la Religion nous fait une loi.

Remarquons-le, à cause de l'intensité du sentiment religieux des primitifs, — et nous désignons ainsi non pas seulement les peintres, comme on a accoutumé de le faire, mais tous les artistes, en général, de cette même époque, — à cause, donc, de l'intensité de ce sentiment des primitifs dans leurs œuvres, beaucoup n'entendent accorder à l'Art le caractère religieux s'il ne contient le mysticisme si profond, si puissamment rendu par les meilleurs d'entre eux. Mais, de même qu'il n'est pas la condition nécessaire de la sainteté, le mysticisme ne saurait pas davantage, à notre avis, être con-

sidéré comme la condition *sine qua non* et la caractéristique absolue de l'art religieux.

Sans doute, il s'y trouve le plus souvent, mais, par exemple, une belle expression de souffrance physique n'enlèverait rien à une tête de Christ, — même de son sens mystique. Nous dirions, au contraire, qu'elle y gagnerait encore en vérité, à se placer même au seul point de vue du dogme. Car le Christ était capable de souffrir, comme nous, d'une manière semblable, et dans une mesure beaucoup plus grande encore, et ce serait une erreur de le figurer avec l'apparence d'une douleur plutôt d'âme, au détriment de la souffrance corporelle. Il fallait, en effet, que le Christ souffrît de la même manière que l'homme et dans toute la plénitude où notre corps et notre esprit le peuvent faire ; car ici, son humanité agit en union avec sa divinité. Seule, celle-ci serait, en effet, un obstacle à cette souffrance ; il faut nécessairement la participation de cette humanité par laquelle il n'est pas l'égal de son Père : *minor Patre secundum humanitatem*, dit formellement saint Athanase en son Symbole. Cependant, il est impossible à l'artiste de séparer, dans sa pensée, cette humanité du Christ de sa divinité ; si la chose se pouvait, il ne serait plus lui-même, puisqu'il lui faut nécessairement réunir en soi ces deux natures ; dès lors, il transparaîtra toujours dans l'expression de cette douleur, si l'artiste a vraiment le sentiment religieux, non plus ce quelque chose d'hiératique que lui imprime le mysticisme, mais un rayon de la Divinité, on ne sait quoi de surhumain qui illuminera cette

face comme le fait l'intelligence chez certains hommes privilégiés, avec, toutefois, la différence d'une lueur au foyer même de la lumière. L'impression alors produite explique et légitime le besoin d'adoration, de prière, et l'élan de reconnaissance qui nous viennent devant les œuvres de quelques maîtres.

Si donc nous accordons le nom d'art religieux à celui-là seul qui nous procure, — quel que soit le sujet, — une émotion semblable, nous aurons, on le voit, à écarter la plus grande partie des productions généralement classées sous ce titre, et dans lesquelles le sentiment religieux est traité avec un sang-froid, parfois une ignorance, dont il y aurait lieu de s'étonner, si l'on ne réfléchissait que, depuis des siècles, la foi s'en est allée, et qu'ici, le talent, le génie même de l'artiste sont impuissants à la remplacer.

Dans les premiers siècles, au contraire, et l'on peut dire, pendant presque tout le Moyen Age, la foi avait une vigueur et, tout ensemble une simplicité et une sincérité qu'elle a perdues au frottement des théories rationalistes. A part certains esprits privilégiés, pour qui elle a gardé son ingénuité d'antan, notre foi moderne se complique, à l'ordinaire, de raisonnement ; à ce jeu des comparaisons que l'on s'ingénie à établir, sous couleur de fortifier, d'asseoir sa croyance, — comme s'il était besoin d'ajouter au sentiment, à la révélation, quelque chose de l'autorité de la raison et de l'expérience des sens, — elle a perdu cette grâce « d'irraisonnement » qui lui était aussi une force, et cette délicatesse de naïveté, cette

douceur très fine d'enfance, qui la fit si délicieusement simple et si volontairement crédule.

Elle fut, en ces temps-là, maîtresse absolue, gouvernant la philosophie, inspirant la littérature et les arts. Elle les a renouvelés, elle a placé plus haut leur idéal, elle leur a donné, en dehors de la grandeur de l'idée qui était en elle, — idée que définissait et enseignait la Religion, — la poésie discrète du mystère, et tout un charme d'intimité.

C'est la foi qui fait de cette époque, la période d'art religieux par excellence. Dans la suite, nous n'en trouverons plus le sentiment vrai que chez de trop rares exceptions. Nous verrons des artistes, et parmi les plus illustres, s'y essayer maintes fois, sans y réussir; ils feront des chefs-d'œuvre dans cette production à côté, sans pour cela avoir atteint au sentiment religieux, parce qu'ils bénéficient, quand même, de ce que le Christianisme et la Religion ont fait pour l'Art. Il ne s'agit pas le moins du monde, en effet, — et d'ailleurs ce serait l'absurde, — de borner leur influence au seul art religieux et à sa création. Ce serait là, beaucoup, à la vérité, puisqu'il a laissé tant de chefs-d'œuvre, c'est trop peu, pourtant, si l'on songe à la puissance et à la diversité de l'idée semée par le Christianisme, défendue et répandue par la Religion.

Sans doute, plus que tout autre, l'art religieux a rendu, au Christianisme et à la Religion, en une plus large part ce qu'il avait reçu d'eux; en lui, presque exclusivement réside ce don de commentaire du dogme et cette qualité

d'enseignement que nous avons indiqués, mais, d'aucune façon, ce résultat ne fut cherché ou voulu par la religion : il a été la conséquence logique de la foi, et aussi l'expression de la reconnaissance de l'Art, pour ainsi dire, envers elle. Et dans l'effort de ceux qui n'atteignirent pas complètement à la vérité du sentiment religieux, nous trouvons encore une identique pensée, — peut-être moins absolument consciente chez d'aucuns, — de reconnaissance. S'ils expriment l'idée de la Religion avec une moindre exactitude, si à les lire, à les entendre, à les contempler on n'éprouve pas, à un égal degré, cette impression du surnaturel et du divin, ce besoin, aussi, de s'élever vers Dieu, du moins ils l'ont merveilleusement chantée dans son symbole extérieur, et s'ils n'ont pas réussi à dégager pleinement sa pensée, en tous cas, par le choix qu'ils ont fait de leur sujet, ils ont affirmé leur admiration pour elle, et leur désir de la faire partager à d'autres.

D'ailleurs, on peut l'affirmer, à défaut de cette reconnaissance, de cette admiration naturelle et logique, l'Art aurait dû encore, — et, en somme dans une certaine mesure, il y était formellement obligé, — agir ainsi, quand il ne l'aurait fait que par pur égoïsme et par intérêt bien compris.

En effet, s'il n'entend plus se confiner, d'une manière exclusive, dans la mythologie, s'il renonce volontiers à reproduire ou à décrire les faits remarquables de l'Antiquité, c'est d'abord qu'il se heurte, malgré tout, à l'impuissance non de surpasser, mais d'égaliser seule-

ment les Anciens. Qui donc, pour ne prendre qu'un exemple, refera jamais, s'il ne les copie, les frises du Parthénon, la *Vénus* de Milo ou l'*Apollon* du Vatican ? Et en les copiant, à quoi arriverait-il ? à une pâle imitation d'où l'idée créatrice serait absente. Donc, ici, à proprement dire, il n'y aurait plus d'art.

A cette impuissance qui suffirait à éloigner l'artiste d'un pareil choix, vient s'ajouter encore le manque d'idéal, et, sans parler de celle de l'interpréter, la difficulté de comprendre le symbole mythologique, et chez le plus grand nombre de ceux auxquels s'adressera son œuvre l'ignorance ou la demi-connaissance — ce qui peut être pis encore — de l'histoire, des coutumes et des mœurs anciennes. Or, si un fait est inconnu, et s'il ne contient pas en soi d'autre intérêt que sa seule représentation ou son seul exposé, s'il ne se dégage de lui aucune idée philosophique, aucune idée générale, quelle impression fera-t-il jamais sur celui qui l'ignore, et qui, partant, ne saurait lui attribuer aucune signification ? Pourra-t-on me dire, par exemple, quelle pensée, quelle émotion pourra bien faire naître l'*Enlèvement des Sabines*, qui passe pour l'un des chefs-d'œuvre de David ? Nous voulons bien l'admettre, mais nous avouons n'y rien trouver d'émouvant, rien qui incite à réfléchir, si ce n'est, peut-être, la remarque du côté théâtral de cette scène, et d'un amour exagéré d'un angle trop uniforme dans la position des bras, et c'est évidemment trop peu.

Mais, prenons l'*Œdipe* de Ingres. Ici, nous

pourrons admirer la science du dessin, le calme réfléchi qui domine cette composition, et nous aurons devant elle une sensation du beau dans la forme, mais rien de plus. Allons plus loin, quand même nous connaîtrions par le menu la légende et l'explication du Mythe d'Œdipe, que trouverions-nous de plus dans cette œuvre ? Quelle idée morale s'en dégagerait ? Aucune évidemment. Et nous prenons, dans cet exemple, l'art le plus capable d'éveiller l'idée, celui auquel s'intéressent même les moins lettrés, parce qu'il les affecte dans le sens en général le plus développé, la vue.

Or, comme le disait Victor Cousin, « on ne peut trop le répéter, l'expression est la loi suprême de l'art. La chose à exprimer est toujours la même ; c'est l'idée, c'est l'esprit, c'est l'âme, c'est l'invisible, c'est l'infini. » Si cette pensée est vraie, et nous la tenons absolument pour telle, l'artiste devait, de toute nécessité, abandonner l'Antiquité, parce qu'il lui manqua précisément cette faculté d'expression. Il allait trouver, au contraire, dans le Christianisme et dans la Religion, une inspiration puissante, par nature même évocatrice d'infini et d'idéal.

Alors donc que l'artiste aurait simplement suivi sa tendance et son intérêt d'artiste, alors qu'il n'aurait pas cru au dogme, il eût encore été amené à traiter des sujets touchant à la Religion soit d'une façon directe, soit dans ses rapports avec la vie publique, car elle y est intimement liée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. De toutes manières, il en devait subir la bienfaisante influence, car, en faisant abstraction

de tout sujet ayant un rapport quelconque, immédiat ou éloigné, avec elle, il bénéficierait encore de la grande idée qu'elle a propagée et qu'elle a fait prévaloir, et qui a donné à nos pensées, à nos œuvres, ce caractère et ce sentiment d'humanité vraie, souvent méconnue dans la pratique de la vie, mais dont nous avons tout de même l'entière conscience, et que tout notre effort doit tendre à généraliser et à répandre chaque jour davantage.

III

La Religion devait faire du Moyen Age l'époque par excellence de l'art chrétien, mais il lui fallait d'abord créer à nouveau l'Art lui-même, disparu dans l'effondrement général qu'entraîna la chute de l'Empire romain. Or, elle devait, dans cette restauration, lui donner le principe et la force qui constituait avec l'amour son essence même, l'unité.

Au rebours de l'ancien monde, dont la caractéristique est la multiplicité, où la loi normale semble se résumer dans le commandement de la Genèse : « Croissez et multipliez, et remplissez toute la terre », et où cette dispersion des peuples amène une diversité de croyance, de mœurs, de morale, le christianisme apportait avec soi la nécessité de l'union des peuples, de l'unification des croyances, des mœurs, et de l'établissement d'une morale unique, car n'est-ce pas en ce sens que se doivent entendre ces paroles du Christ : « Quand j'aurai été élevé en haut, j'attirerai tout à moi ! » et d'ailleurs l'Apôtre ne dit-il pas : « Il n'y a plus ni Juif

ni Grec, plus d'esclave ni d'homme libre, plus d'homme ni de femme, mais vous êtes tous *un*, dans le Christ Jésus. » Cette unité, la religion la portera dans tout, nécessairement, et l'art, pour cette raison, cessera d'être particulier à chaque peuple, spécialisé dans une formule absolument propre à chacun et qui l'isolait de tous les autres ; sans doute, il y demeurera ce qui tient au génie particulier, au génie individuel des nations, mais la communauté de l'idée leur donnera cette harmonie d'expression, cette unité de pensée et de but qui en fait la grandeur morale et établira, par cette unité, une émulation entre toutes les formes de l'art, émulation qui devient pour lui une cause de perfectionnement et de progrès.

Ce travail d'enfantement d'où sortira le monde moderne — non pas seulement en l'acceptation où l'histoire entend ce mot, mais, aussi, dans son sens philosophique, — ce monde nouveau dans lequel, selon la prophétie d'Isaïe, « tout va être renouvelé », c'est le Moyen Age qui l'entreprend.

Une certaine école s'est plu, par une petitesse de polémique qu'il faut plaindre, à le représenter comme une période trop longue d'ignorance, d'abrutissement intellectuel et en a fait uniquement le règne de la violence et des passions brutales. Il fut, au contraire, la revendication de l'esprit contre l'oppression de la force : il est aisé de s'en convaincre par le seul exposé des questions que soulevèrent ses philosophes ; aucune époque, — pas même le XVIII^e siècle qui pourtant agita tant d'idées, élaborait tant de systèmes, et fut, ainsi qu'on l'a dit, non pas

une période de crise, mais une crise par soi-même, — aucune époque n'a possédé dans l'esprit une telle activité, une telle puissance, une telle exubérance de vie ; aucune n'a eu d'aspirations plus multiples et plus hautes ; aucune n'a réalisé une pareille somme de créations ; car il y aurait une réelle mauvaise foi, ou un incroyable enfantillage à prétendre ne tenir nul compte de tout l'effort de quinze siècles, et à vouloir faire dater de quatre cents ans la mise en marche de l'esprit humain dans l'ère nouvelle.

Ce serait nier l'évidence et aller contre le bon sens.

Cependant, quand la passion s'en mêle, le sens commun lui-même s'obscurcit, et l'on part volontiers à la conquête de l'absurde. Dans ce cas particulier, d'aucuns ont préféré nier le Moyen Age, plutôt que d'accorder à l'Église cette gloire, — elle lui revenait pourtant de plein droit, — d'avoir fait de toutes pièces, et au prix de quelles luttes, de quelle opiniâtreté, de quelle vigilance de tous les instants, cette civilisation dont l'esprit moderne est si fier. Il s'enorgueillit d'elle au point de ne pouvoir se résoudre à admettre qu'une idée qui n'est plus la sienne, qu'une puissance dont la compréhension lui échappe, ait pu accomplir un tel œuvre. Il admire qu'un principe, déclaré par lui rétrograde, ait jamais pu produire un pareil résultat, et dans son étonnement, il nie tout, pour n'avoir pas à se déjuger. C'est évidemment là, dans sa plénitude, cet « orgueil de la vie », dont parle saint Jean, et qu'il faut entendre de l'exaltation de l'esprit, de la volonté

humaine allant jusqu'au délire de se diviniser soi-même.

A ceux qui s'attardent et s'obstinent en cette négation, on pourrait, nous semble-t-il, poser une double question : Que serait la civilisation sans le christianisme ? Que serait le Christianisme sans l'Église ?

L'influence du Christianisme, il n'y a pas à la révoquer en doute, aussi bien, n'est-ce pas, à dire le vrai, la doctrine purement philosophique de l'Évangile qui est en jeu, qui est visée dans l'espèce, et volontiers l'on tomberait d'accord sur ce point. Mais, se la figure-t-on cette doctrine, n'étant plus une religion, et réduite à la seule valeur d'une philosophie ? Certes, elle aurait encore une élévation dépassant de bien haut le plus pur des systèmes antiques ; quelle action, pourtant cette philosophie eût-elle été capable d'exercer ? S'imaginer-t-on qu'un enseignement d'école, restreint à quelques esprits curieux de nouveauté ou en quête de perfection eût amené plus de changement, plus de bien véritable que ne l'avait fait, par exemple, la théorie platonicienne ? Est-ce que, jamais, ces idées se seraient répandues davantage que les autres conceptions des philosophes ? Et que l'on ne vienne pas dire : elles étaient trop sublimes pour ne pas accomplir seules et malgré tout leur mission et faire leur chemin. Moins que les autres, au contraire, et à cause de leur sublimité même, sans l'Église, elles auraient eu chance de se répandre, car elles allaient à l'encontre de toutes les idées reçues ; elles étaient une loi de renoncement et de sacrifice, et l'homme s'y

soumet rarement de bonne grâce et volontairement. Admettons, pourtant, que la chose ait eu lieu. Le Christianisme eût été un système philosophique généralisé, mais de toute façon, il n'aurait pas pénétré dans les esprits sensiblement plus vite ; dès lors la situation historique serait restée la même. Dans ces conditions, il est bien permis de se le demander : quel chef d'école aurait eu assez d'autorité pour s'imposer, médiateur, entre les conducteurs d'invasions, entre un maître de l'espèce des seigneurs féodaux et le peuple qu'ils venaient détruire ou qu'ils opprimaient ? Il fallait, ici, représenter autre chose et mieux qu'un principe de morale philosophique ; il fallait représenter ce pouvoir de Dieu, au-dessus, par définition même, de toute la puissance de la terre ; il fallait cette autorité, ce prestige des papes, des évêques, ne parlant pas au nom d'un système, qu'en définitive, rien, absolument rien, si ce n'est un désir de perfection, ne pouvait entraîner à accepter, mais se présentant armés d'une puissance surnaturelle, portant avec eux la parole, non plus d'un maître de la sagesse humaine, mais d'un Dieu !

Au reste, malgré le surcroît de force venu à l'idée philosophique par le prestige de l'idée religieuse, il faut bien l'avouer, nous n'avons pas encore réalisé, — tant s'en faut, — la pensée d'amour, de véritable progrès et d'unité du Christianisme. Si notre intelligence s'est ouverte à des idées plus généreuses, si notre civilisation a, malgré tout, revêtu une apparence plus humaine, et y a gagné davantage d'extérieure politesse, nous avons trop tenu

fermé notre cœur ; l'égoïsme est demeuré à peu d'exceptions, en dépit de la loi formelle d'amour et de sacrifice, le mobile de toutes nos actions. Pour cela, dans l'organisation sociale, nous en sommes encore, après dix-neuf siècles, à souhaiter la cité future où nous trouverons enfin cette liberté, cette paix, cette concorde, et, disons le mot, ce bien-être aussi, que l'humanité poursuit sans relâche, et qu'elle eût trouvés dans la stricte application de la loi du Christ. Et cette cité future dont rêvent les meilleurs esprits, nous apparaît semblable à la Terre Promise, qu'on dirait s'enfuir devant les Hébreux, à mesure qu'ils s'avancent dans le désert. Un bien petit nombre de ceux qui sortirent d'Égypte la connaîtra ; Moïse lui-même ne doit pas y entrer, parce qu'il a douté de la parole du Seigneur. Il a cru, — substituant sa propre volonté à celle de Dieu, — pouvoir nâter en quelque chose sa marche en avant, et au mépris du commandement exprès qu'il a reçu, il frappe deux fois le rocher d'Horeb..... Dès lors, la Terre de Promission lui est fermée, il pourra l'entrevoir, il ne s'y reposera pas.

Pour avoir commis la même faute, l'esprit humain est tombé dans la même impuissance ; nous errons à la recherche du bien, et nous épuisons notre effort au leurre d'une incessante course à la poursuite du bonheur.

On voudra bien nous pardonner cette longue parenthèse ; nous tenions à aller au-devant d'une objection que pouvait soulever le jugement que nous portons sur le Moyen Age. Nous voulions établir, — nous pensons l'avoir

fait suffisamment, — qu'en dehors de l'Église le Christianisme n'aurait pu développer son action sur l'humanité ; par conséquent, le Moyen Age, tel qu'il fut en réalité, — c'est-à-dire l'époque extraordinairement féconde en créations, durant laquelle se pose la série presque complète des plus hauts problèmes philosophiques, — n'aurait pu exister sans l'Église, puisqu'il est la mise en actes de l'idée et de la morale du Christianisme. Or, nous le répétons, celui-ci n'eût jamais été accepté, malgré le sublime de sa morale, si l'Église n'avait proclamé son origine divine et n'avait fait de l'application de sa loi, la loi même de Dieu.

Avec le Moyen Age, s'est affirmé, a pris corps, ce retour à l'unité, commencé à l'aube même du Christianisme, et qui devait s'opérer sur les ruines du polythéisme antique. Villemain, dans son *Tableau de l'éloquence chrétienne*, a très nettement défini le caractère de cette unité et le double rôle philosophique et religieux du christianisme. Exposant le discredit dans lequel étaient tombées les fables de la théogonie ancienne, et l'effort tenté pour les maintenir, il écrit : « ... Les hommes n'y suffisaient pas. Ils commentaient d'anciennes fables, au lieu d'y croire. Ils vieillissaient le paganisme pour le rajeunir : mais ils ne faisaient qu'ajouter au chaos des opinions, sans trouver une croyance qui pût ranimer l'esprit de l'homme et lier les nations entre elles.

« Le christianisme seul eut cette puissance ; il profita de l'ordre et de la paix rétablis dans l'empire pour se répandre avec une incroyable

rapidité. Il marcha, pour ainsi dire, à grandes journées sur ces vastes chemins que la politique romaine avait ouverts d'un bout de l'empire à l'autre, pour le passage des légions. Il s'empara de toutes les dispositions que la haine du joug romain laissait dans le cœur des peuples asservis. Il releva, par l'enthousiasme, des âmes abattues par l'oppression. Parlant au nom de l'humanité, de la justice, de l'égalité primitive entre les hommes, il devait avoir bientôt pour lui tout ce qui était esclave et souffrant, c'est-à-dire l'univers. Il ne s'adressait pas seulement à la société, mais à l'homme intérieur, à l'homme moral ; il lui inspirait l'amour de la vertu, l'innocence des mœurs, l'humilité, la patience ; il agissait à la fois comme un culte et comme une philosophie ; et tandis que les philosophies anciennes n'avaient été que le privilège du petit nombre, il était une consolation offerte à la foule, la calmant et l'éclairant tout ensemble. »

Cette amélioration morale devait ramener, d'une façon inévitable, au désir de la perfection, et ainsi forcer l'esprit à tendre vers le beau et lui faire retrouver, du même coup, la notion de l'Art, par le besoin de se représenter l'idéal et de lui donner une forme sensible. Plus l'idéal s'élèvera, plus cette forme dont on essayera de la revêtir devra elle-même avoir d'élévation et de noblesse.

Le caractère de l'Art va donc se modifier dans la proportion même en laquelle le christianisme modifiera la morale antique.

S'il continue de persister, dans l'Art, ce que l'antiquité y avait mis, c'est-à-dire, tout ce que

peut contenir de grand et de vrai la nature étudiée et sentie en elle-même, dans la manifestation des phénomènes physiques ou dans l'étude des mouvements de l'âme, considérés comme l'une des résultantes des forces de la nature, l'idée nouvelle y ajoutera une noblesse incomparable ; car elle transformera cette façon de voir, de comprendre, de sentir, en donnant pour créateur à la nature et à l'âme humaine, non pas un élément, non pas la force aveugle de la matière, mais une intelligence souveraine et une bonté absolue. Dès lors, elle fera une loi, à l'esprit, de chercher son perfectionnement non plus dans la seule culture de l'intelligence, ni dans l'accomplissement d'une étrange morale, fondée sur la force, sur la satisfaction des penchants égoïstes, sur la recherche de la plus grande somme de bonheur possible ou sur l'impassibilité du stoïcisme ; mais elle le placera au contraire dans l'aspiration vers la douceur et la paix, dans la lutte contre les instincts, dans le renoncement aux richesses, aux honneurs, aux plaisirs, dans l'abnégation de soi-même, dans le sacrifice de son propre bonheur au bonheur des autres, dans ce sentiment nouveau et vraiment divin de la charité.

A pareille école, il faudra bien que l'humanité se transforme. La sublimité du mobile qui fera jouer désormais les passions élèvera l'artiste au-dessus de l'adoration des choses de la terre ; il admirera toujours la nature, mais autrement, et en y joignant cette pensée qu'elle est l'œuvre de Dieu, et il la comprendra alors dans ce chant de gloire qui monte d'elle toute

vers le Créateur. L'immensité du ciel, la majesté terrible de la mer, ne seront plus pour lui d'inquiétants mystères capables de troubler sa raison ; il les admirera davantage parce qu'il n'a plus, comme homme, à les craindre ; elles ne sont plus des forces nuisibles, elles disent seulement la puissance sans limite de leur auteur. Dans l'homme, l'art cherchera et trouvera davantage encore l'image de Dieu : il en est la ressemblance plus proche par l'esprit, par la pensée, par l'âme. Il faudra donc qu'il parvienne à rendre quelque chose de ce surnaturel qu'il entrevoit. La recherche de la forme, de la beauté plastique, sans disparaître, — car elle est l'une des lois fondamentales de l'Art, — s'atténuera, parce que l'artiste aura maintenant autre chose et mieux à exprimer dans son œuvre. L'antiquité, nous l'avons dit, arrivait au beau par la contemplation d'un type imaginaire. Cicéron l'indique, au début de *l'Orateur*, quand, parlant de Phidias, il dit : « Lorsque cet artiste faisait une statue de Jupiter ou de Minerve, il ne se servait pas d'un modèle dont il copiait la ressemblance, mais dans son esprit existait un type exemplaire de la beauté, sur lequel il ne cessait de fixer les yeux, et qui conduisait son art et sa main. » Ce moyen obligeait l'artiste à la reproduction d'une beauté conventionnelle, — non sans grandeur, certes, — mais qui le faisait demeurer, malgré son effort, au-dessous de la nature, si imparfaite qu'elle fût ; car, à cette forme idéalisée il manquait l'âme, et en dépit de son imperfection, la nature gardait quand même son incomparable beauté : la vie !

Désormais, l'artiste aura devant les yeux, non une beauté de convention, un type en quelque sorte arbitraire, si l'on ose dire, mais le principe même de toute beauté, Dieu dans la nature et dans l'âme humaine. Il s'attachera donc, nécessairement, davantage à étudier et à rendre la nature, la transfigurant non plus uniquement dans sa forme, mais l'expliquant, la commentant dans sa pensée. A la place de l'idéal matériel des anciens, il mettra dans ses créations l'idée, le sentiment, et ce quelque chose, enfin, qui seul donne la vie aux œuvres et qui les fait, dans la limite où le peut un homme, réaliser la beauté absolue et atteindre au sublime : l'âme.

Voyons comment, et dans quelle mesure, cette vision nouvelle s'est réalisée dans l'œuvre des maîtres.

IV

Au heurt formidable des Barbares, la civilisation ancienne s'était écroulée ; les nouveaux maîtres avaient tout renversé sur leur route, et des institutions romaines il restait maintenant un souvenir et des lambeaux demeurés debout, on ne sait pourquoi ni comment. Le règne de la force brutale recommençait, et l'humanité retournait à la sauvagerie primitive.

Mais le Christianisme était la barrière où allait se briser l'effort de destruction des vainqueurs.

Tous ces éléments épars de l'ancienne société, il les recueillera ; tous ces monuments, toutes ces œuvres, créations de la sagesse ou du génie humains, il les conservera par un senti-

ment d'admiration pour l'esprit, de respect pour l'œuvre incomplète, inachevée, immense cependant, de cette société qui sut rester superbe d'allures, jusque dans la plus folle des erreurs et le plus entier des égoïsmes, l'esclavage, puisqu'elle donnait, par là, une dignité sans égale au petit nombre d'élus à qui elle daignait réserver vraiment le nom d'homme. La Religion conservera en l'asile de ses cloîtres les ouvrages de l'antiquité, et elle en fera bénéficier la civilisation nouvelle qu'elle édifie sur l'Évangile.

Dans cette faillite de l'ancien monde, l'Art devait le premier disparaître. Le Christianisme, en faisant naître la conception d'un idéal, obligea, nous l'avons dit, d'en retrouver la notion et le sentiment. Il sera donc, à son début, essentiellement religieux. De cette inspiration puisée en la pensée du Christianisme, dans le dogme de l'Église, il héritera cette sublimité, ce calme, cette grandeur d'expression auxquels n'atteignit pas la perfection de l'art antique. Et, en effet, c'est bien par l'expression, par la beauté que lui donnent l'idée, l'âme, que l'art des primitifs s'empreint de ce charme, de cette poésie de rêve qui détache l'esprit de la forme, — insuffisante souvent, — qui frappe nos sens, pour l'élever, dans l'oubli du symbole matériel, à la contemplation de l'idée, et de quelle idée ! Celle de l'infini, de l'immatériel, du divin !

Examinons comment, et dans quelle mesure, cette influence du christianisme s'est manifestée, — soit directement, soit par l'intermédiaire de la religion ; nous pourrons, par là, nous rendre compte de la façon dont les artistes

sont devenus, par leurs œuvres, les auxiliaires puissants de la diffusion de l'idée nouvelle et du dogme.

Nous ne parlerons que pour mémoire des peintures des Catacombes, mais déjà nous pouvons y remarquer l'évolution que nous trouverons dans la suite à la fin du Moyen Age et que le chevalier J.-B. de Rossi, dans la *Roma sotteranea*, a signalé avec toute la précision de son remarquable talent : « L'étude des peintures liturgiques, dit-il, confirme les remarques faites précédemment sur l'ordre dans lequel s'est opéré le développement successif de l'art chrétien, le symbole s'évanouissant graduellement, et la représentation des faits historiques prenant peu à peu sa place. » Ces peintures des catacombes n'ont pas toutes, du reste, un caractère chrétien, et plusieurs représentent des scènes mythologiques destinées à rappeler certains mystères ou certains dogmes. Elles suivent le mouvement artistique de leur époque, les plus anciennes rappelant les fresques de Pompéï, les dernières affirmant la décadence où l'Art est tombé. En elles — et d'ailleurs elles n'eurent pas, semble-t-il, d'autre but, — nous trouvons pleinement ce caractère d'enseignement du dogme et de l'idée du Christianisme, que le Moyen Age a mis, lui aussi, dans la plupart de ses œuvres, et volontairement, si nous en croyons l'habitude d'alors d'appeler le portail des églises, à raison des figures et des symboles qui s'y trouvaient sculptés, « le livre des illettrés ». Ces peintures des catacombes étaient vraiment, selon la très juste expression de l'auteur de la *Rome sou-*

terrine, « une sorte de catéchisme en images » ; elles prouvent pour nous « la continuité du dogme évangélique dans les croyances des chrétiens, à travers les temps de persécution, jusqu'au jour où l'Église en dressa le canon dans ses premiers conciles ». Il est une règle, entre autres, généralement observée par les artistes, au cours des premiers siècles, et qui témoigne chez eux d'une parfaite compréhension de la loi, jusque là inconnue, du pardon des injures, c'est de ne représenter jamais le supplice des martyrs. M. Paul Allard l'indique en une réflexion dans la traduction remarquable qu'il a donnée du résumé de la *Roma sotteranea* : « On pourrait presque dire, écrit-il, de l'art chrétien dans les premiers siècles, ce que Pascal dit des Évangiles, dont il reconnaît la divinité à la douceur avec laquelle ils parlent des bourreaux. La peinture de l'âge des persécutions paraît avoir imité cette douceur inspirée ; elle passe sous silence ce qui pourrait éveiller la haine ou le ressentiment chez tous ces fils ou frères des martyrs qui se rassemblaient dans les catacombes. » Ce ne fut guère qu'au v^e siècle que l'on commença à les représenter. Cependant, il est une scène remontant au commencement du iv^e siècle, rappelant la persécution. C'est, au dire de J.-B. de Rossi, un fait unique pour ce temps-là, et qui se trouve être « un des plus insignes échantillons de l'art chrétien primitif, essayant de reproduire en image les sublimes élans de l'âme chrétienne inspirée par la foi, et la sereine magnanimité des martyrs du Christ devant leurs persécuteurs. »

C'est là, précisément, ce que tentera, et par instant, réalisera la peinture au Moyen Age ; mais cette époque aura, en outre, un puissant auxiliaire dans la sculpture dont ne purent se servir les artistes des catacombes.

Au Moyen Age, cette unité qu'apportait le christianisme s'est, en partie, réalisée ; l'Église a ramené l'Europe sous une même loi morale, sous une même croyance religieuse : « On eût dit, a-t-on écrit, que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des Églises. »

En cette unification, l'art trouvera un élément de force, car il restera avec les qualités particulières au génie de chaque nation, et par cette unité d'inspiration et de but, il s'élargira, en quelque sorte, profitant du progrès apporté par chaque peuple. Dans l'antiquité, l'Art était exclusivement national, et l'on ne saurait établir de comparaisons, ni trouver aucun rapport entre l'art égyptien, par exemple, et l'art grec, entre l'art des Carthaginois et des Etrusques et l'art des Romains. Au contraire, à partir du Moyen Age, nous pouvons parfaitement comparer l'art français et l'art italien ou flamand, et nous pouvons même établir le rapport qui existe entre ceux-ci et l'art byzantin, qui, en somme, est le point de départ de la formule des primitifs, et offre encore avec celle-ci plus d'une analogie, non pas seulement dans l'idée, mais aussi, chez les premiers primitifs, dans la forme. C'est d'ailleurs la renonciation à la tradition byzantine qui amène la révolution de Cimabué, le créateur de l'école florentine.

Vasari regrettant l'indifférence de ses contemporains pour les œuvres des premiers maîtres, disait : « Notre siècle, accoutumé de voir chaque jour les prodiges et les miracles enfantés par nos artistes, est arrivé au point de rester presque indifférent devant les plus merveilleux chefs-d'œuvre, quoiqu'ils semblent dus à la divinité elle-même, plutôt qu'au génie de l'homme. » Il se dégage, en effet, de l'œuvre des grands primitifs, on ne sait quoi d'immatériel qui fait rêver d'une intervention divine, et la légende est ravissante et n'apparaît pas invraisemblable qui raconte que, durant le sommeil de l'artiste, un ange acheva l'une des vierges de Fra Angelico.

Et comme ils avaient compris et profondément senti la poésie des mystères et du dogme chrétiens ; comme ils en rendaient l'esprit ; avec quelle vérité, quelle simplicité, ils narraient les scènes de la vie du Christ et de la Vierge ! Ils ne songeaient point à faire, comme l'on dit, de l'art pour l'art ; si leur œuvre y a parfois perdu en élégance et en pureté dans la ligne, elle y a gagné une qualité plus rare, l'expression. Dans leur mysticisme, quelquefois, peut-être, poussé trop loin, les primitifs arrivèrent au mépris de la forme par la force même de l'idée. On sent chez eux le dédain de la matière. Lorsqu'ils peignaient ces corps exsangues du Christ ou de la Vierge, ces anatomies extraordinaires, invraisemblables souvent en de partielles disproportions, ne semblent-ils pas vouloir affirmer l'impuissance où ils sont de représenter dignement ces corps, — figures plutôt que réalités, — et dont l'exac-

titude importe peu à l'idée qu'ils veulent exprimer. Seule, alors, se réalise leur vision d'âme, par l'expression vraiment en dehors de l'expression humaine, donnée si profonde, à chacune de leurs créations. Par ce manque d'exactitude, de vérité absolue dans la forme, par cette exagération du corps, à côté, il nous donnent davantage qu'en idéalisant les traits, en ennoblissant la ligne, l'impression de l'immatériel. Dieu incarné ne se peint pas ; qu'importe son corps ? Il ne s'agit pas, en somme, de montrer la forme tangible qu'il a revêtue ; d'ailleurs, elle ne saurait même pas avoir le mérite d'une ressemblance ; ce sera toujours, et bien que l'on fasse, une image de convention ; il n'y a donc pas à s'en préoccuper outre mesure ; ce qu'il faut exprimer, c'est l'idée de la divinité. Or, ils parviennent à l'éveiller, précisément en atténuant le corps, le plus possible, en diminuant son importance, en se garant de l'embellir au point d'en faire le sujet principal et de distraire par là de l'idée. Ils laissent, ainsi, entier et dégagé de toute distraction, le sentiment du divin.

La Renaissance ne connaîtra pas cette simplicité, ce mysticisme, cette foi profonde. Ses artistes auront un art plus parfait, mais leur œuvre perdra en expression et en vérité, ce qu'elle gagnera en élégance et en science.

Au reste, la Renaissance fut, en un certain sens, un retour au paganisme.

La foi était loin d'avoir cette vigueur qu'avait connue le Moyen Age ; l'artiste travaillait maintenant, non plus pour la seule gloire de Dieu, mais pour la gloire de l'Art, pour sa propre

gloire aussi. Raphaël n'eut point, — lui qui aspirait à être créé cardinal, — refusé un évêché, comme le fit Fra Angelico, ni trouvé, surtout, à son refus, cette sublime excuse : « Celui qui peint la vie du Christ, ne doit penser qu'au Christ. » Ce retour de l'esprit vers l'antiquité avait déteint sur la religion elle-même ; elle offre à cette époque un mélange de bizarres superstitions et de pratiques étranges, non pas la superstition naïve du Moyen Age, mais celle plus raffinée, plus savante du Bas-Empire ; et peut-être faut-il chercher dans cet état d'âme d'une majorité, dans cette croyance moitié religieuse, moitié païenne, l'une des causes de la Réforme, ou plutôt, l'une des raisons qui lui permit de s'imposer et de se faire avec une telle rapidité, un nombre si considérable de prosélytes.

Evidemment, l'Art y a gagné l'éclatante épopée du siècle de Léon X, mais ce regard qu'il jette en arrière n'arrête-t-il pas, dans une certaine mesure son progrès ? La véritable formule à dégager, fallait-il nécessairement l'aller chercher dans l'antiquité ? Le Moyen Age en avait trouvé une ; il l'avait créée de toutes pièces, la tirant de lui-même, sans le secours du souvenir ni de l'imitation des Grecs. La Renaissance ne pouvait-elle à son tour, ou perfectionner cette formule, ou en inventer une autre plus parfaite et tout aussi originale ? L'art y eût trouvé ce profit d'être plus complètement créateur, de n'avoir pas à subir la gêne d'une imitation ; il y eût surtout rencontré cette gloire d'avoir fait un pas en avant, à la suite de l'art gothique. Qui sait si l'impuis-

sance où nous sommes aujourd'hui, de trouver un art nouveau, ne vient pas, en grande partie, de cette voie fausse où s'engagea la Renaissance, cherchant le progrès, au rebours du bon sens, non dans l'avenir, mais dans le passé ?

Avec l'avènement de la Renaissance, disparaît le vrai sentiment religieux dans l'Art. Ni Raphaël, ni Michel-Ange, ni Vinci, ni Véronèse, ni Titien, n'ont mis dans leur œuvre cette émotion, ce cri d'âme du Moyen Age. Certes, les vierges de Raphaël sont, de forme, délicieusement idéales, et d'une si grande pureté dans la ligne, mais, combien loin d'être autant la Vierge, que celles de Cimabué, de Giotto, de Fra Angelico, de Bellini, ou de Filippo-Lippi. Quelle vérité, quelle sincérité dans le sentiment pouvait-on, en effet, attendre d'une époque où, pour ne citer que deux faits, on pouvait voir l'Arétin écrire la vie de la sainte Vierge, et le Pérugin, dont l'athéisme était notoire, peindre des madones. Aussi bien, on reste froid devant les maîtres de la Renaissance ; si l'on y éprouve très puissante l'émotion que donne le beau dans la forme matérielle, du moins, ne ressent-on aucune impression d'âme, et tout ce qui constitue la grandeur morale dans l'Art, le xvi^e siècle semble l'avoir méconnu, disons, plus justement, l'avoir ignoré. Au reste, il y a dans toute cette période, — résultat amené par le soin de l'effet, — quelque chose d'un peu théâtral, qui nuit précisément à l'expression, et qui va jusqu'à la détruire, lorsque l'artiste traite un sujet religieux. Prenons cette toile étourdissante de Véronèse : *Les Noces de Cana*. Elle est superbe ! Elle découvre une science

de la composition, une connaissance de la perspective, un art du groupement, une richesse de coloris qui force l'admiration; mais, c'est tout ce que l'on voudra, excepté les noces de Cana. Car celles-ci nous intéressent et elles n'ont une raison d'être représentées que si nous y retrouvons ce qui les fait dignes d'être rapportées : le miracle opéré ce jour-là par le Christ. Or, ici, rien ne l'indique, rien n'en donne le souvenir, ni la pensée; on ne sent pas, à regarder cette scène, qu'il s'y accomplit un fait extraordinaire et hors nature.

On pourrait multiplier les exemples; on rencontrerait toujours, sinon l'absence totale de la foi dans ces œuvres, du moins son affaiblissement, et par là, l'incompréhension du sujet et l'impuissance à le rendre. Le *Jugement dernier*, lui-même, semble dénoncer plutôt la terreur de l'au delà, que la foi véritable; et à le contempler on a un peu de cette impression, qu'il eût peut-être été parfaitement indifférent à Michel-Ange de ne pas connaître le Ciel et l'éternelle béatitude en la vision directe de Dieu, mais qu'il tenait essentiellement et par-dessus tout à n'aller point en enfer.

Dans la sculpture, une évolution semblable se produit. Les imagiers du Moyen Age, sans s'inquiéter de la perfection des Grecs, dont beaucoup ignorèrent jusqu'à l'existence, travaillèrent d'après une formule qui leur est propre, et dans laquelle ils rencontrèrent une vigueur et une exactitude d'expression que n'a pas retrouvées l'art plus gracieux, plus soigneux, plus attique de la Renaissance.

La sculpture fut, en général, au Moyen Age,

plus parfaite que la peinture ; elle n'a pas, d'ordinaire, ces écarts de proportions qui choquent dans le dessin de certains des primitifs, et elle est d'une variété plus complète dans ses créations. Elle y affirme une originalité d'esprit, une audace de conception, qui fait défaut chez les peintres, dont le mysticisme noie volontiers le calme de leurs figures d'une roideur hiératique. Elle exprime sa foi avec autant de force, et en même temps, d'une allure plus libre. Et quelle science, quelle profonde connaissance du dogme et des mystères possédaient ces artistes qui, dans leur humilité, négligèrent de signer leur œuvre, et dont les noms sont pour la plupart inconnus ; avec quelle ingéniosité, quelle exactitude, ils en exprimaient la pensée.

Figuraient-ils la *Mise au Tombeau* ? Regardez celle de Solesme. On imaginerait difficilement quelque chose de plus saisissant, et qui donnât mieux l'impression de désolation, de douleur, de respect, de grandeur de cette scène. Et rien n'est dû au décor, à la vérité des costumes, à ce que nous nommons aujourd'hui la couleur locale ; ce n'est même pas que la scène soit, au point de vue historique, absolument exacte, mais quelle puissance d'expression. Comme on sent le respect, l'adoration pour ce mort qu'on va déposer au tombeau. Et lui-même, ce tombeau, quelle leçon ne donne-t-il pas ? Examinons-le, il est plus petit que le corps du Christ ; c'est bien là ce sépulcre fait pour un homme, où la piété d'un disciple rêve d'ensevelir un Dieu ; c'est bien là ce tombeau-figure dont Jésus fera tantôt éclater la pierre trop

étroite, car s'il y veut descendre, il n'y prétend demeurer que le temps de prouver sa divinité par la Résurrection, et lui, le Juste par excellence, il ne doit pas y connaître le repos que la prière de son Église demande éternel, pour tous ceux qui s'endorment à sa suite, dans la paix de Dieu...

Il manquera à la Renaissance ce pouvoir d'évocation mystique, il lui manquera surtout le sérieux, car c'est la fantaisie qui domine le xvi^e siècle, et inspire son art. Il chercha, avant tout, l'élégance, la grâce, s'abandonnant à son imagination sans y mettre, le plus souvent, le contrepoids de la pensée. La Renaissance fut une merveilleuse efflorescence de l'art profane ; elle vit une rare éclosion de génies, et la pléïade de ses artistes en fait une époque privilégiée dans l'histoire de l'Art. Il est vrai qu'elle a donné Raphaël, Léonard et Michel-Ange ; pour cela, sans doute, il lui sera beaucoup pardonné.

Si l'on peut regretter qu'elle ait rejeté l'art vraiment original du Moyen Age, et qu'elle soit allée chercher son inspiration dans une étude trop exclusive de l'antiquité, du moins, il faut l'admirer telle qu'elle est, et il y aurait quelque sottise à lui reprocher d'avoir été elle-même. Cependant, par cette règle qu'elle imposait, elle devait nuire à l'individualité, et affaiblir la personnalité de l'artiste par la création d'un art, pour ainsi parler, « officiel », et par la création d'une école, d'une académie, au rebours, encore en cela, du Moyen Age. Celui-ci ne connut pas, en effet, — ce fut l'une de ses belles ignorances —, cette sorte de pro-

tection accordée à l'Art pour la seule raison qu'il est l'Art; mais il encouragea les artistes selon leur valeur et dans la mesure même de l'intérêt présenté par leur œuvre, et il permettait ainsi à l'artiste de développer librement son talent, sans l'enfermer dans l'étroitesse d'une formule obligatoire, hors de laquelle il semblait qu'il ne fût plus permis de rencontrer le beau.

Le sentiment religieux reparaitra au xvii^e siècle, en même temps que l'Art, de gracieux et d'élégant qu'il était, va redevenir sérieux, suivant en cela l'évolution qui se fait dans la philosophie et dans les lettres. En réalité, nous ne le rencontrerons pas chez beaucoup, mais il aura dans ceux qui le possèdent, une étonnante intensité, et nous aurons, en face de leurs œuvres, la même impression d'au delà, le même sens du mystère, la même intelligence du dogme, la même force de pensée, le même esprit, la même foi qui connut le Moyen Age.

Examinons le Poussin. On a pu dire justement de lui que « ses tableaux sont des leçons religieuses ou morales qui témoignent d'un grand esprit autant que d'un grand cœur. » Ils témoignent aussi d'une compréhension très exacte du dogme. *Les Sept Sacrements* en sont la preuve; nous ne trouverons rien dans la peinture italienne ou espagnole de cette époque qui puisse leur être comparé. Nous ne les connaissons malheureusement plus que par les gravures de Pesne, mais quelle émotion profonde produit cette suite de scènes où se trouve retracée, dans son développement complet, la vie chrétienne.

Avec Lesueur, nous retrouvons, plus intense encore, le sentiment religieux. Le Moyen Age n'a rien fait de plus prenant, de plus profondément chrétien que telle page de la vie de saint Bruno, — le saint en prière, par exemple, ou sa mort. — *La Messe de saint Martin*, la *Vision de saint Benoît*, font éprouver une sensation de paix, de recueillement, de surnaturel, aussi intense que la plus calme, la plus religieuse, la plus immatérielle des conceptions de Giotto ou de Cimabué.

En une œuvre où l'on ne sait trop ce qu'il faut le plus admirer, du talent de l'artiste ou de la grandeur de sa pensée, un autre maître a rendu dans toute la plénitude dont l'Art est capable, le fait peut-être le plus difficile à exprimer, car, en même temps que l'une des preuves palpables sur lesquelles s'appuie la croyance chrétienne, elle est, par sa nature, dans le domaine du miracle ; nous voulons parler des *Disciples d'Emmaüs*. Or, Rembrandt, dans l'incomparable chef-d'œuvre que possède le Louvre, a rendu cette scène avec un réalisme et, tout ensemble, un mysticisme absolus. Comme nous sommes loin, ici, de tout ce que ce sujet a inspiré au Titien, à Véronèse, à tant d'autres ! Lui seul en a compris la simplicité, a senti la grandeur de l'acte accompli. Son Christ est vraiment le Christ se révélant à deux des plus humbles parmi ses disciples, — le soir même de sa Résurrection, — et ne se laissant connaître qu'au symbole de la fraction du pain.

Rembrandt était protestant ; il arrive au mysticisme non pas par la contemplation directe de Dieu, mais par l'admiration, par la compré-

hension de la nature qui le lui révèle souverainement grand, infiniment bon et puissant ; pour cette raison il comprendra et acceptera le miracle que l'Évangile lui rapporte, et il le représentera avec une foi et une puissance de vérité, on peut le dire, unique. Sans rien retirer au Christ de l'impression de la divinité, il le fait, malgré tout, humain, et, tel qu'il le peint, a pu être, en effet, le jeune maître galiléen dont la vie se résume en ce mot de l'Évangéliste : « Il passa en faisant le bien. »

Le xviii^e siècle, philosophique et artificiel, n'eut pas et ne pouvait pas avoir d'Art religieux. Ses artistes éparpillèrent leur talent à représenter, avec certes beaucoup de grâce, la fantaisie de scènes imaginaires d'où l'idée est forcément absente.

Le xix^e siècle n'est guère mieux partagé. Si nous pouvons reconnaître un certain sens religieux aux œuvres d'Ary Scheffer et de Flan-drin, il faut avouer qu'elles manquent d'envo-lée, de sublime, et l'impression qu'elles donnent ne dépasse pas sensiblement celle que peut éveiller le sujet par lui-même. Il n'entre pas dans notre plan de parler des contemporains. Notre but n'est pas de faire ici de la critique d'art, et nous y serions peut-être amené mal-gré nous, si nous parlions des œuvres des peintres d'aujourd'hui. Nous nous bornerons à signaler le sentiment merveilleux que renferme *l'Interdit* de M. J. P. Laurens. C'est de tout point une œuvre d'art, car, en dehors même de l'idée religieuse qu'elle évoque, — et avec quelle intensité, — elle reste encore pour celui qui en ignorerait le sujet, une impressionnante

scène de désolation, et l'on éprouve, à la regarder, la sensation qu'un malheur, un fléau, s'est abattu sur ce pays où tout reste à l'abandon, et où même on n'enterre plus les morts...

Avec le Moyen Age a disparu la sculpture religieuse. Ni la Renaissance, ni les siècles suivants n'ont vraiment retrouvé dans cet art le sentiment chrétien.

On en peut dire autant de la musique. Mais, dans celle-ci, à la vérité, l'influence religieuse fut moindre. Davantage que tout autre art, elle élève l'âme vers l'infini, mais il y a dans sa nature et dans son action, moins de sentiment, peut-être, que de sensation. D'ailleurs, elle n'exprime vraiment une pensée déterminée que si la parole y est jointe ; en effet, la même mélodie se verra interprétée différemment selon l'état d'esprit ou l'état d'âme de celui qui l'écoute ; et non seulement cela, mais le même air peut souvent s'adapter, sans inconvénient pour lui, à des paroles différentes, et l'impression du chant restera aussi forte et aussi vraie dans ces diverses adaptations. Le fait est d'ailleurs facile à vérifier, précisément dans le chant liturgique. Combien de psaumes, de proses, d'hymnes, de répons, se psalmodient ou se chantent, malgré la différence des textes, sur un même air. La musique n'a pour objet, dans le chant religieux, que d'ajouter un charme ou une intensité à l'expression du texte sacré ; elle n'est pas, par soi-même l'expression de cette pensée. Sans doute, le plain-chant a une grandeur, une largeur d'allures qui touche au sublime ; la prière de l'Église s'y adapte plus étroitement qu'à tout autre, et pour cela il est

la vraie, la seule musique religieuse. Mais remarquons que la musique est seule à n'avoir rien perdu de son expression — et c'est là tout l'Art, — en devenant profane et en s'attachant à rendre jusqu'aux insignifiances des sentiments les plus menus.

L'architecture a dû à la religion les merveilleuses cathédrales que l'art gothique créa pour faire de la maison de prière, la plus grandiose demeure que le génie de l'homme puisse édifier ; beaucoup plus que la basilique elles invitent au recueillement, à la méditation, et l'envolée de leurs colonnes d'une si délicate finesse et qui vont se perdre dans l'archivolte de la voûte semble destinée à conduire jusqu'à Dieu la prière des hommes. La religion ne pouvait, dans un art qui n'est pas de sentiment, que faire tendre l'artiste vers une conception plus grandiose, et lui faire témoigner, par son effort à y atteindre, de la reconnaissance du génie envers Dieu.

V

L'influence de la Religion devait s'exercer, non seulement dans les Beaux Arts — qui ne sont, nous l'avons dit, qu'une partie de l'Art — mais dans la poésie, dans l'éloquence, dans les lettres, en un mot ; nous ne disons pas, ici, dans la philosophie, car elle est une science, non pas un art.

L'antiquité était parvenue, dans la poésie, à une perfection au moins égale à celle qu'elle avait rencontrée dans les arts, mais il s'y trouvait la même cause de faiblesse : l'absence d'idéal.

Cette lacune paralysait son élan, et la contraignait à limiter son action au seul domaine de la nature, sans pouvoir s'élever jusqu'à son principe premier dans lequel, ainsi que nous l'avons marqué pour les Beaux-Arts, elle eût rencontré le beau idéal. Mais les dieux d'Homère et de Virgile n'étaient point faits pour inspirer l'absolu. La fable mythologique manquait de grandeur vraie, et si l'*Iliade* et l'*Enéide* renferment d'inimitables beautés, elles ne sont point dues à coup sûr à l'intervention des dieux dans l'ouvrage. Toute la beauté de la poésie antique réside dans un sentiment profond de la nature, dans une touchante simplicité, dans l'adresse où excellent ses poètes de présenter leurs tableaux sous le jour le plus exact et le plus flatteur. L'idée morale en est absente ; si le poète y touche par hasard, — à part quelques cris d'humanité, et encore d'humanité relative, incomplète et restreinte, — il se borne à des généralités terre à terre. Le dévouement, le sacrifice y apparaissent exceptionnels, inconscients ; on n'y trouve pas ce souffle qui animera les poètes chrétiens, ni ce ressort, cet intérêt que donne à leur poésie la lutte contre les passions.

Il en a été de la poésie, comme de la peinture. La Religion l'a recréée, et à son début elle s'est donnée tout entière à la louange de Dieu. Il suffit d'ouvrir un livre d'heures et d'y lire la plainte sublime du *Stabat*, la lamentation terrible du *Dies iræ* ou la triomphante exultation du *Te Deum*, pour sentir ce que la foi a donné d'infini à la poésie. Rien, parmi les plus parfaites créations de l'antiquité, n'en