La Vie Des Images

1. Notice

This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

The text on this page is estimated to be only 18.89% accurate

pr CN Mu a Ris D ? PTS x au A A SOEE ; EPA ENETE RÉ éoeue FD 15e; CERTA np + D ÉETER HOUNN ERA TER ER VUS COTE LÉNES: Fe EE ME fx DEA _. À 3 ! H} ŒULE LE (HA sa EN QUÉC ER) RL O Q À LI ere CET Ps ee EE A NU CT CET Mat M AUSEM Te EN) RATE E APCECR A CA TARA À MAR DELA AQALE t k à te ! x! Rue CAAANOUC hxà C4 PE LA RE EE | NU RUES Fa U CITE | LES 4 A CE Ha (. Harv, Abu CJ A ET AUR ES an le à Êe ROUE ! ane x 4 LAS x} VALUE Fou È à ER RAR Len qe # N ee % À 4 à EU LS SUN HA NET Wu COUUE " ONE JL ss eh

UNIVERSITY OF ROCHESTER LIBRARIES
3 9087 00561151 4

LOUIS HOURTICQ
MEMBRE DE L'INSTITUT

LA VIE DES IMAGES

· HACHETTE ·

Mrs. Charles Miller

LA VIE DES IMAGES

UNE ÉPAVE DE TITIEN (Musée de Bergame). Ce beau visage de femme épouvantée, voilà tout ce qu'il reste de la grande bataille que Titien avait peinte pour le palais des Doges. Un incendie a détruit le chef-d'œuvre admiré et chanté par les contemporains. Cette tête pourtant a été sauvée, mais personne ne la reconnaît plus. Comment penser, en effet, que Titien avait placé une telle image dans la mêlée farouche d'un combat à C'est oublier qu'un artiste, quel que soit le prétexte fortuit de son œuvre, y ramène ses prédileclions profondes. À côté de Mars, Titien cherche toujours Vénus. Dans la bataille de Cadore, il a vu une belle Cadorine. Elle était bien au centre de la composition, et c'élait elle d'abord que l'on admirait dans la mêlée des cuirasses et des chevaux ainsi qu'en témoigne une petite peinture des Offices dont on voit ici un fragment. LA VIE DES IMAGES. ; PL. |, FRONTISPICE.



LOUIS HOURTICQ MEMBRE DE LINSTITUT LA VIE DES IMAG Z y) EN OUVRAGE CONTENANT 400 ILLUSTRATIONS DESSINÉES PAR L'AUTEUR LIBRAIRIE HACHETTE

‘ | Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Copyright by Librairie Hachette, 1927.



455124 T GALLERY cc av ce a LA OS) [E DS REZ COMBAT D'HÉRACLES ET DES AMAZONES, SUR UN CRATÈRE DE STYLE ATTIQUE (Louvre). Le dessinateur-peintre du vase grec, comme le sculpteur de la frise du Parthénon, accepte sans en être géné la discipline du plan ; ses petites figures s'agitent sur la paroi qui les porte, aussi alertes que si elles avaient la liberté de leurs mouvements. Et même il y a tant de vivacité dans leur allure que nous croirions volontiers à des intentions humoristiques. Admirable conciliation de la liberté de la vie avec la régularité de la géométrie plane. LAYVTE D'EÉSPRNTAGES AVANT-PROPOS 4 Ÿ Ës que la pensce speculative sentit sa force, son premier soin fut naturellement de donner des leçons aux techniciens. 2/18 /vo On nous a rapporte les propos de Socrate et comment il enseignait leur métier aux généraux, aux banquiers, aux C courtisanes el aux cuisiniers. Avec quel joyeux entrain la jeune dialectique convain& d'ignorance professionnelle d'aussi respectables corporations ! C’est comme un massacre de vieux champions par un athlète neuf ; la bataille est parfois len'e, jamais douteuse ; elle ne dure qu'autant qu'il plaît à Socrate de la prolonger ; il s'intitule lui-même « l'accoucheur » ; l'opération est pour lui tout plaisir. Un jour, donc, il entra dans l'atelier du peintre Parrhasios. L'entretien nous a été rapporté par Xenophon et se peut résumer en quelques phrases : « Dis donc, Parrhasios, la peinture n'est-elle pas une représentation des objets visibles ? — Mais certainement, Socrate. — Vous peignez donc ce qu'il y a de plus beau dans l'homme? — On y tâche. — Et la vie morale, ne la peignez-vous point? — Mais, Socrate, ce n'est à pas un objet visible. — Pourtant, ne reconnaît-on pas à l'expression du visage les sentiments de l'âme? — Oui, sans doute, Socrate. — Pourquoi donc ne pas les peindre? — Si tu veux, Socrate. — Et, parmi les sentiments, les plus beaux sentiments ne sont-ils pas les plus agréables à montrer ? — Je dis comme toi, Socrate. » Voilà comment la peinture entre au service de la morale, et Socrate va du même pas dans l'atelier du sculpteur Kleon. Quant à Parrhasios, pourquoi aurait-il soulevé des objections à Les anciens nous rapportent qu'il aimait à chanter en maniant le pinceau, suivant une coutume que les peintres n'ont pas tous perdue ; aux dernières questions de l’« accoucheur », peut-être le patient s'était-il déjà repris à fredonner quelque bonne « scie d'atelier », ce qui n'aura pas manqué de déranger un peu la délicate horlogerie de la dialectique. Cependant, notre peintre continuait d'un pinceau souple à

modeler des figures héroïques, s'appliquant à bien enfermer les formes dans la pureté de leurs contours ; car on l'admirait surtout LA VIE DES IMAGES. l



2 AN AIN ERP REC OLS pour son habileté à faire tourner les surfaces et à donner l'aspect de ronde. bosse à des silhouettes plates. S'il réfléchit un temps aux propos subtils du causeur camus, sans doute était-ce pour se dire à part lui-même : (Ce brave ami a vraiment la langue plus fine que le nez ; et si l'on ne devait profiter de la lumière pour son travail, on poserait volontiers le pinceau pour l'écouter. Mais quelle étrange idée il a donc de notre métier ! Je crois bien qu'il confond les peintres avec les fabricants de masques pour le théâtre. Les masques doivent grimacer, en effet, car ils parlent ; de leur bouche ouverte coulent les propos lamentables ou bouffons que les poëtes enseignent aux acteurs. Mais à nous, peintres, nos images restent muettes, et il serait malséant d'annoncer par l'attitude et l'expression une parole qui ne doit jamais venir. D'ailleurs, honnêteté, magnanimité, franchise, tous ces beaux sentiments dérangent peu la tranquillité des visages et des attitudes, et je ne demande pas mieux que Socrate les recherche et les reconnaisse dans mes tableaux. Pour le moment, voyons à tourner avec grâce cette nuque de jeune fille ; il la faut tendre et souple comme de la chair, ronde et lisse comme une colonne ionique. » Cette visite de Socrate à Parrhasios n’est qu'une des plus anciennes rencontres de la philosophie et de la peinture. Chez les modernes, ces entrevues se sont multipliées. Suivons Michelet, l'historien-poëte, au musée du Louvre. En ce moment, il achève un tableau de l'Italie à la fin de la Renaissance. Il s'arrête longuement devant le Mariage de Sainte Catherine de Corrège. Rentré chez lui, il écrit : « C’est le moment d'une grande révélation pour l'Italie. Aux pures madones florentines que déjà Raphaël anime, l'étincelle pourtant manque encore. Mais voici une race nouvelle, avivée de souffrance, qui grandit dans les larmes. Un trait nouveau éclate, délicat et charmant, le sourire maladif de la douleur timide qui sourit pour ne pas pleurer. Qui saisira ce trait ? Celui qui l'eut lui-même et qui en meurt. Le paysan lombard du village de Corregio, l'artiste famélique qui ne peut nourrir sa famille : il saisit ce qu'il voit, cette Italie nouvelle, toute jeune, mais souffrante et nerveuse. C'est la petite sainte Catherine du Mariage mystique (voir au Louvre), pauvre pelite personne qui ne vivra pas ou restera petite. Plus que maladive est celle-ci ; elle n’est pas bien saine ; on le voit aux attaches irrégulières des bras, qu'il a strictement copiées. Et, avec tout cela, il y a là une grâce douloureuse, un perçant aiguillon du cœur qui entre à fond, fait tressaillir de pitié, de tendresse, d'un contagieux

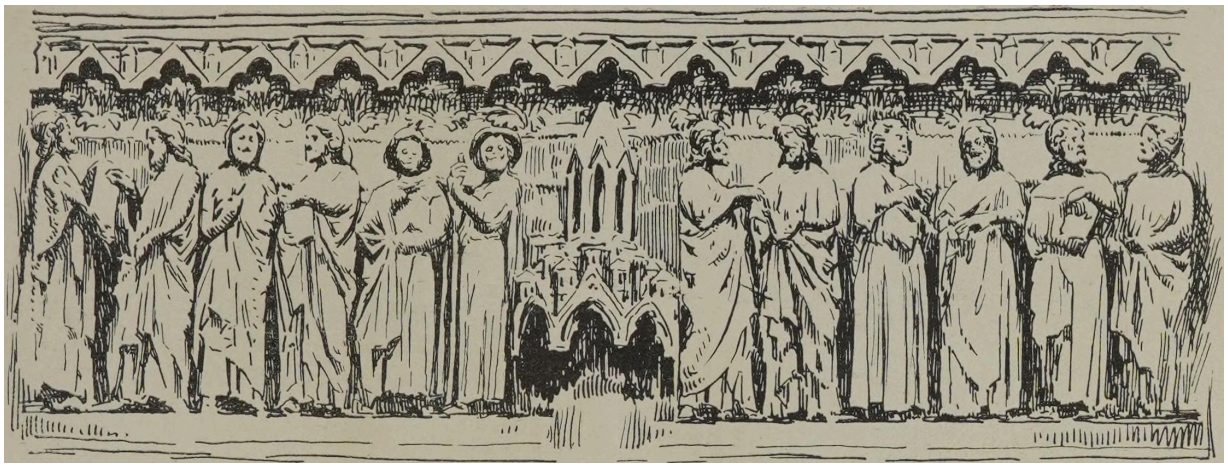
frémissement. Telle élait l'Italie à ce moment, amoindrie et pâlie. Et Corrège n'eut qu'à copier... » La page est délicieuse, absurde, du meilleur Michelet. Cette interprétation de la Sainte-Catherine est contestable ; ses attaches ne sont pas (irrégulières » ; elle n'a pas été copice { strictement » ; l'artiste n'était pas « famélique » ; il n'a pas fait le portrait d'une Italie nouvelle { souffrante et nerveuse », (amoindrie et pâlie ». Mais comme cette évocation d'une jolie peinture remplace avec bonheur de longs commentaires ; comme elle dit mieux la pensée de l'écrivain qu'une analyse plus attentive ! Elle projette une lumiere éclatante. Elle apporte la couleur et la vie. On y voit même à quel point la peinture a commande la pensée. En pareil cas, Taine fera plutôt appel à des images athlétiques, et c'est l'idée de force qui domine dans toutes ses évocations de l'Italie. Malgré la différence des temps, Socrate et Michelet ne sont pas d'un avis différent sur le sens profond des arts plastiques ; Socrate demandait à Parrhasios de mettre la morale en peinture ; Michelet traduit en prose poétique des tableaux de Corrège pour prouver ses hypothèses et colorer son lyrisme. Le philosophe grec et l'historien romantique vont également chercher dans les images l'expression de la pensée. Ils ne contemplent des formes que pour en extraire la spiritualité qui les intéresse. C'est ainsi que le monde pittoresque est entré dans le domaine commun à toutes les sciences morales. On admet que l'art peut enseigner au poëte à mieux voir la nature, comme il apprend à l'historien à reconnaître l'homme dans ses monuments. Mais est-ce bien là toute sa destinée? L'étude de l'art nous apparaît avant tout comme une enquête sur les idees et sentiments qui animent le monde plastique. Cet effort pour dégager de la matière une pensée aboutit aisément. Pour atteindre aux « idées », le langage des mots a tellement plus de facilité que celui des formes ! Celles-ci tiennent à la matière, elles traînent mille entraves au-dessus desquelles les syllabes flottent, légères. Et l'on en vient facilement à se demander si l'activité plastique n'est pas une forme préalable de la spéculation, un passage obscur que traverse l esprit dans son ascension vers la clarté. N'était-ce pas la pensée profonde de Socrate? En demandant à Parrhasies de peindre

ANEANIT PROPOS 3 des sentiments et, de préférence, les sentiments les plus nobles, il assigne à la peinture une fin que d'autres arts, la poésie ou la philosophie, atteignent beaucoup plus aisément. Parrhasios, avec tout son talent, ne sera jamais qu'un moraliste d'une utilité médiocre. S'il avait poussé sa dialectique jusqu'au bout, Socrate lui aurait conseillé d'abandonner les pinceaux pour l'analyse directe de la vie morale. Et de même pour Michelet sans doute. Il est de ceux qui ont dit et écrit que la cathédrale était un livre de pierre ; mais il savait encore mieux que, pour l'expression de la pensée, l'imprimerie est un moyen autrement puissant que la sculpture. À l'écriture le monde abstrait ; au dessin tout ce qui se voit. Quand on demande aux arts d'exprimer la vie morale, il semble qu'on leur assigne une haute ambition, bien faite pour les exalter ; mais, plutôt, on les réduit à un rôle un peu futile et subalterne. On découvre, il est vrai, de quoi les consoler ou les justifier, en appelant leur inutilité un noble désintéressement. Cette conception des arts plastiques est contredite par leur histoire. Îls tiennent dans les archives de l'humanité une place trop grande pour que nous puissions ne voir en eux qu'une distraction, même supérieure. Dans tous les temps, paiens ou chrétiens, on les trouve constamment associés aux espérances suprêmes, appliqués aux formes les plus hautes de la croyance. Dans cette création d'images continue, inlassable, qui nous semble vieille comme la vie même de l'esprit, ne fautil voir qu'une activité d'agrément 2 Ce n'est pas possible, il doit y avoir autre chose. ATHÊNA, LE CASQUE ET LA CHOUETTE. Voici des têtes d'Athéna, des yeux de chouette, des têtes casquées. Supposons ces visages, casques baissés ; ils nous regarderont avec des yeux ronds de chouette. Ils ressembleront beaucoup à cette petite Athéna spirituellement peinte sur un VASE DU LOUVRE ; Le céramiste a suivi les suggestions de ce casque aux yeux ronds et complété sa figure en oiseau. Son image nous aide à comprendre commert cette déesse casquée a pu recevoir le surnom de chouette. Ces confusions plastiques pourront sembler puériles aux mythologues rationalistes. Il est évidemment beaucoup plus raisonnable de chercher des analogies entre la déesse de l'intelligence et l'oiseau de la nuit et d'en trouver, hélas !

CHAPITRE I LA MAIN ET LA PENSÉE L'HOMME DANS LA NATURE ; « IL EST LE PLUS INTELLIGENT DES ANIMAUX PARCE QU'IL A DEUX MAINS ». — LE TRAVAIL SUR LA MATIÈRE, L'INVENTION TECHNIQUE, LE MÉTIER, SOURCES DE L'INTELLIGENCE, — CONSÉQUENCES SPIRITUELLES INFINIES D'UNE TECHNIQUE AUSSI SIMPLE QUE LA CÉRAMIQUE. — NOUS NOUS REPRÉSENTONS LE MONDE SUIVANT NOTRE MÉTIER DOMINANT. — C'EST NOTRE ART QUI NOUS RÉVÈLE LA NATURE. — ACTION DES ŒUVRES CRÉÉES PAR NOTRE INDUSTRIE ET NOTRE ART SUR LA VIE DE NOTRE PENSÉE, LES FORMES DE LA SENSIBILITÉ ET CELLES DE LA CROYANCE. — L'HABITUDE DE L'EXPRESSION VERBALE, L'USAGE DE L'ÉCRITURE IMPRIMÉE NOUS FONT MÉCONNAITRE LE ROLE DES IMAGES DE L'ART DANS L'HISTOIRE DE LA PENSÉE. — EXEMPLE D'UNE IMAGE AYANT AGI FORTEMENT SUR LA SENSIBILITÉ ET LA CROYANCE : NOTRE-DAME DE SARDENAI, PRÈS DE DAMAS : ON LA VÉNÉRAIT DÉJA AU Ve SIÈCLE; LES MIRACLES QU'ELLE ACCOMPLIT ; LES SENTIMENTS QU'ELLE SUSCITE. — LES MÉDITATIONS MYSTIQUES DU MOYEN AGE ONT-ELLES INSPIRÉ L'ART, OU BIEN EN SONT-ELLES NÉES? — COMMENT NOTRE-DAME DE SARDENAI S'EST TROUVÉE UNE ŒUVRE DE L'ÉVANGÉLISTE SAINT LUC; L'ÉVANGÉLISTE EST AINSI DEVENU LE PATRON DES PEINTRES.

Tree ver Se se Sy à . à nie re fe ie fit | Fig. 1. — LES GESTES QUI PARLENT (Portail sud de la cathédrale d'Amiens). Ces douze apôtres causent et discutent deux à deux C'est surtoul par les mouvements des bras et les attitudes des mains que la statuaire nous fait entendre la pensée des personnages de pierre. La main humaine n'est pas seulement l'organe qui, explorant et façonnant la matière, construit notre notion des choses ; même inactive, elle reste le mode d'expression le plus naturel de notre pensée. Ces apôtres d'Amiens, comme ceux de Vinci, dans la Cène de Milan, nous sembleraient muets s'ils devenaient manchots. CÉRAP EIRE" LA OUS avons coutume de distinguer art et nature, resN tant admis que la nature est la source de l'art. Elle nous apparaît comme un réservoir infini où nous venons puiser pour notre utilité ou notre agrément. Mais, si l'on voulait se représenter dans sa genèse la conception que nous nous faisons du monde, ne serait-on pas amené à renverser les termes et à dire que cette nature est une découverte de l'art? L'homme vit au milieu de ses œuvres ; son coin d'univers est l'atelier où 11 exerce son adresse et son ingéniosité, le laboratoire où se forme son intelligence. Il est le plus industrieux des êtres vivants, le seul qui ploie les éléments vers son plaisir ou sa curiosité. Il a pu ainsi s'affranchir des servitudes du sol et du climat ; le monde s'élargit chaque jour autour de lui, à mesure qu'il intéresse des forces nouvelles à son activité. Quelle supériorité initiale l'a donc désigné pour cette domination sur les autres espèces et sur les choses? Un philosophe grec a répondu : « L'homme est le plus intelligent des animaux parce qu'il a deux mains ». Anaxagore voyait mieux que ne peut faire le philosophe contemporain le lien qui unit la technique et la pensée, parce que ce lien était alors plus étroit ; les notions acquises n'étaient MAIN ET LA PENSÉE pas encore assez nombreuses pour que la spéculation pût s'exercer longtemps sans consulter les faits, c'est-à-dire sans expérimenter la matière. Aujourd'hui que la mémoire humaine est riche des images et des connaissances depuis longtemps accumulées et classées, il nous semble que la méditation, le travail de la pensée repliée en elle-même, est la meilleure méthode pour avancer nos connaissances. Sculpteurs et poètes, Michel-Ange et Hugo, représenté le penseur ramassé sur lui-même, (son poing nous ont puissant sous son menton", le regard tourné vers le jeu interne, invisible, de la pensée mobile. En réalité, la véritable attitude de l'homme qui ' pense » est celle de l'ouvrier appliqué sur son outil ; il a mesuré des lignes et des figures

avant de résoudre des théorèmes de géométrie : il a pratiqué la comptabilité avant de faire de l’arithmétique ; il a manié le levier avant de connaître la mécanique, et même « l'observation », cette surveillance détachée des faits, n’est vraiment utile que lorsqu’elle équivaut à une intervention où l'œil tient son rôle de « toucher à distance » ; la vision n'est fructueuse que lorsqu'elle se complète par une manipulation imaginaire. Dans l'effort innombrable, universel, de la matière



6 LATINE DSESMRRMENRCIE.S Fig. 2. — LA MAIN DE MICHEL-ANGE, Les beaux dessinateurs se reconnaissent d'abord à ce qu'ils savent faire vivre la main et la rendre expressive. Elle est le plus parlant de nos organes, parce qu'elle varie ses attitudes et aspects suivant son travail. C'est dans cet exercice matériel qu'elle a appris à manier également la pensée. Le PROPHÈTE EZÉCHIEL, que MICHEL-ANGE a peint au plafond de la Sixtine, discute farouchement avec l'archange, et de sa main puissante il secoue l'argument qu'on lui objecte. Cette main, d'une vie étonnante, est la main gauche de Michel-Ange: le peintre a dessiné devant le miroir l'instrument souple et fort avec lequel il tenait et dirigeail le ciseau dans la taille du bloc de marbre. vers la pensée, dans cette ascension continue vers l'orgamisation, la vie, la conscience, il est des moments où l'on croit reconnaître la montée d'un degré, le passage vers un ordre supérieur. La plus récente de ces élévations date des temps où, parmi les êtres vivants les plus puissamment organisés, l'un d'eux commença de distinguer dans ses quatre membres ceux qui auraient la charge de le porter, tandis que les autres y gagneraient la liberté d'action. Il est un moment où se joue à nouveau la destinée de l'espèce humaine, — c'est-à-dire l'avenir de l'intelligence, l'existence de tout ce qu'elle contient, — c'est celui où l'enfant, né quadrupède, redresse son échine et, marchant sur ses deux pieds, réserve ses deux mains pour des usages variés ; tout n'est pas bénéfice dans cette innovation, car il devient le plus lent des animaux ; mais, à l'encontre des autres espèces dont les membres sont assujettis à une seule action toujours la même, — marcher, voler, nager, l'homme se réserve un instrument pour agir sur les choses, au lieu de les subir. Les animaux, même quand ils n'ont pas su libérer leurs membres de la servitude de les porter, se sont pourtant ingéniés pour utiliser leur bouche ou leur bec, comme les oiseaux ou les castors, ou même leur nez, comme les éléphants ; mais la plus admirable adresse n'a pu amener ces organes à la souplesse, à la puissance, à la variété d'aptitudes de la main humaine. Ces animaux donnent des preuves évidentes d'habileté, de faculté artistique ; ils construisent des nids et des cabanes : mais l'instrument dont ils usent — le bec ou la bouche — est trop évidemment destiné à un autre usage pour pouvoir faire le métier de nos dix doigts. Quant au quadrumane, il a, si l'on peut dire, gâché les dons de la nature ; en usant de ses quatre mains indifféremment pour marcher à terre et se balancer dans les branches, il n'a

tiré nul bénéfice de la spécialisation entre les extrémités inférieures et les membres supérieurs, entre les pieds qui portent et les mains qui travaillent. Grâce à ses facultés physiques, il exécute d'éblouissantes acrobaties ; toutes ses possibilités de talent se dissipent en vaines gambades. Moins agile, alourdi par la diminution volontaire de ses moyens de locomotion, l'homme a UN renoncé à se suspendre aux arbres pour employer ses \ mains à en façonner le bois. Seul des vivants, au lieu de courir à l'appel des choses, il les ramène à lui-même et les ploie à son service ; quand il s'arrête, ce n'est pas seulement pour le sommeil, mais pour agir de ses mains ; il s'assied pour travailler. Il a consenti à être lent ou sédentaire pour devenir industrieux. Alors a commencé son application sur la matière ; un contact avec les choses qui ressemble un peu à une lutte, durant laquelle l'intelligence se forme sur la découverte de leurs secrets. À leur inertie, ou même à leur résistance, répondent l'adresse manuelle, l'ingéniosité, l'intelligence. D'un côté, la défensive, la ruse passive: de l'autre, la volonté d'aboutir, le plaisir de l'action, la curiosité de savoir. Ce duel remplit l'histoire même de l'esprit humain. Maniant, manipulant, manufacturant le bois, la terre, la pierre, l'homme retouche, rectifie, continue à son usage l'œuvre de la nature. Parfois il se laisse conduire par la curiosité ; 11 suit les choses dans leurs confidences ; mais cette attitude n'est pas sans doute primordiale ; plus souFig. 3. — LA MAIN DE VELAZQUEZ.
VELAZQUEZ, dans le tableau des MÉNINES debout devant sa haute toile, s'écarte, se renverse un peu, pour mieux voir son modèle d'ensemble ; et, tandis que le regard consulte, la main reste en suspens, prête à obéir aux ordres de la pensée ; elle tient légèrement du bout des doigts la longue hampe du pinceau ; toute l'attitude prépare et annonce la louche souple, légère, qui glisse sur la toile, rapide, pressée, promple à enregistrer les remarques de l'œil. On pourrait déduire la manière du peintre en analysant le portrait de sa main et la façon dont il lient le pinceau.

 vent c'est pour son usage ou son agrément que l’homme retouche la réalité. Mais que ce soit la curiosité ou l'utilité qui le guide, les résultats ne sont pas très différérents : les arts et les sciences ont la même source ; 1l n'est pas toujours facile de les distinguer dans leur commune pratique des mêmes techniques. La divergence de leurs développements ne doit pas nous faire oublier que les spéculations les plus détachées, les plus abstraites ont pour départ un métier. Les mêmes matières ont donné les mêmes enseignements aux artistes et aux savants. Si l’on voulait tenter une histoire de la pensée, remonter très haut vers les origines, atteindre à la petite source initiale, ce sont les obscurs tâtonnements de la main qu'il faudrait d’abord observer ; c’est par elle que des impressions passives se transforment en expériences voulues. L'acte de frapper a été suggéré par le choc subi ; de la blessure s’est dégagé l'acte de piquer et de couper, et la pierre qui écorche a fourni l'arme pour écorcher. A la suite de quelles observations, de quels hasards heureux, l’homme a-t-1l appris à briser le silex ? Quand il sut en tirer la lame qui tranche, la pointe qui perce, ce n’est pas seulement son pouvoir sur la nature qui était amplifié infiniment ; c’est l'empire même de son intelligence qui allait grandissant ; ayant mis à son service la plus dure des matières, 1l devenait le maître des substances moins résistantes ; avec la pierre, il a pu travailler le bois et la terre ; il apprit à user des leviers et il avait observé les conditions d'équilibre bien longtemps avant de connaître les lois de la mécanique. Tout en se perfectionnant, les techniques primordiales sont restées fidèles à leurs origines et nous imaginons Fig. 4. — MAIN POSÉE ET . PAUPIÈRES BAISSÉES. Cette VIERGE DE VELAZQUEZ, modelée par la brosse glissante et alerte, malgré la modestie tranquille de son maintien, conserve une distinction désinvolte à l’image du métier du peintre. La main, suspendue, posée à peine, avec ses doigts légers, fait la pointe comme un pinceau, et son attitude coquette reproduit, semble-t-il, l'élégance de la main du peintre quand il travaille, Cette forme légère et gracieuse est née de quelques touches longues et fines laissées par un pinceau rapide. La peintre dessine souvent sa propre main, même sans y penser, parce qu'il l'observe constamment, même sans le vouloir. VU pi ui A0: Fig. 5. — LE PORTRAIT D'UNE MAIN. L'art des € primitifs » n'a jamais, sacrifié les mains pour les visages, Le MAITRE DE MouLINS est un peintre attentif, appliqué, antérieur à l'ère de la virtuosité. Il a été un portraitiste admirable

de la main ; il a pu en analyser el en fixer les lignes, parce qu'ici rides et plis n'enlaidissent pas comme sur le visage. | Aussi les mains sont-elles, {A dans son œuvre, plus physio- \\\\ nomiques et plus belles que les \ \\ têtes. Il y a plus à lire sur ces fines el vivantes mains que sur les visages, parfois un peu inerles ou somnolents. assez bien ce qu'elles ont pu enseigner à ceux qui les pratiquèrent dans leur simplicité initiale. I] n'y a pas différence de nature entre nos plus fins tissus de soie et les premières nattes que les hommes ont pu tresser dans leurs huttes avec les joncs des marais ; et il n’est pas difhcile de se représenter la leçon d'art décoratif donnée par la régularité d’un tressage dont les éléments ne sont pas exactement de même couleur ; l’art d'Orient, et particulièrement celui des Arabes, est resté à jamais fixé par ces variations à retours réguliers. Ces fantaisies décoratives comparables aux caprices de la fugue sont contenues implicitement dans les nattes et les entrelacs. Il est une technique qui manifeste bien son action sur le génie des praticiens : la céramique. Comme elle a, moins que toute autre, varié au cours des temps, on peut juger de ce qu’elle était dès"son ‘origine. L'art de tourner les pots et de les cuire est le même qu'aux premiers jours ; la terre, le tour, la main, le four, rien n'a changé. Cette technique nous a laissé des témoignages qui attestent son identité à travers l’histoire et même par delà les siècles historiques ; les tessons de poterie subsistent pour nous affirmer qu'en des temps dont nous ne savons rien les hommes, déjà, modelaient la glaise et lui donnaient les mêmes formes qu'elle prend encore sous la main de nos potiers. Ce métier est d’une souplesse merveilleuse ; celui qui fait tourner de la glaise sur sa planchette s'aperçoit qu'elle cède sous la pression du pouce, se façonne à son gré ; sous la moindre impulsion, il voit le flanc du vase se gonfler, se creuser, glisser, tourner, et chacun de ses mouvements se résoudre en une courbe d’une impeccable pureté. Admirable métier, technique d'une sensibilité infinie ; sous les doigts à peine agissants, les belles formes s’épanouissent, sans effort, sans heurt, avec une

8 ÉSASENT ESSD'ES Fig. 6. — MAINS EN PRIÈRE. Dans cette VIERGE .D'ENGUERRAND CHARONTON (à la Chartreusede Villeneuvelès-Avignon), les mains sont aussi d'un dessin beaucoup plus sensible que le visage. Leur longueur, leur souplesse, la distinction de ces maigres phalanges, et surtout leur pose si lendre el comme tremblée, expriment le ravissement et l'extase infiniment mieux que le visage tranquille et ses yeux bridés. Ce fut une des élégances ! À chères à nos mafîlres primilifs que ce beau dessin des mains de Vierges ou de donatrices. La finesse de la race et la délicatesse du sentiment apparaissent dans les formes et attitudes des mains délicates et fragiles el contredisent parfois la simplicité des parures et la bonhomie placide des visages (voir égalemeni les longues mains en prière dela Vierge d'Avignon, fis. 47). * JETREEA NS) Le 1 NS Y VA OPAQ T7 PTE CLS aisance heureuse, comme les larges harmonies qui prolongent démesurément le doigté du pianiste. Ce métier donne à l'ouvrier le sentiment du parfait ; il y prend le souci de la belle forme ; car la beauté qu'elle lui révèle, il voit bien qu'elle dépend de ses gestes les plus légers. C'est le plus simple des métiers qui donne la plus forte et la plus fine des leçons plastiques. On ne saurait exagérer tout le progrès intellectuel impliqué dans cette simple technique. C'est toujours sur le mode illustre de la Genèse qu'il faut se représenter la. psychologie de toute création humaine : «Dieu dit : « Que la lumière soit », et la lumière fut. Et Dieu vit que la lumière était bonne. » C’est en tournant sous les doigts du potier que la glaise lui fait connaitre la qualité d’une forme, le galbe qu'il faut atteindre. Le mouvement initial n’est jamais qu’une tentative, un geste aventureux ; c'est seulement à la répétition d'un acte heureux que commence l'exercice de notre volonté, l'affirmation d'une préférence. Pour tout dire, ce sont nos actes qui nous instruisent. Assurément, dans une intelligence très évoluée, les notions acquises sont assez nombreuses, la mémoire assez riche, pour que la pensée n'ait pas besoin de‘laisser voir constamment sur quel point d'appui elle prend son essor. Mais cette liberté que trouve la spéculation n'empêche pas de reconnaître les techniques qui sont à l'origine de tout système, le mode d'imagination que la pensée cherche à systématiser. Les vieilles cosmogonies se représentent le monde comme une œuvre IMAGES d'art modelée par un sculpteur tout-puissant ; depuis les Cartésiens, l’univers est un mécanisme savant, une horloge montée pour l'éternité ; tous ces

systèmes naissent d'une imagination spatiale, ils pourraient se dessiner. Cette pensée reste apparentée aux arts plastiques. Chaque philosophie laisse voir la technique dominante d'une civilisation. L'architecture exacte du marbre a préparé la géométrie grecque ; les {ordres » sont de la même famille intellectuelle que les propositions d'Euclide. Parmi tant d'objets qui naissent de nos mains, il est une famille fort nombreuse qui prend un intérêt particulier dans l'histoire de la pensée, bien qu'ils ne soient pas aussi visiblement que d'autres commandés par l'utilité ; ce sont les figurations de la nature et de la vie, les images où des matières variées sont façonnées à l'imitation de l'homme ou des choses. Comment les troglodytes ont-ils songé à se servir du couteau de silex pour graver sur la pierre ou sur l'os la silhouette d'un renne ou d'un mammouth, et comment les céramistes ont-ils imaginé de donner au vase qu'ils avaient tourné des anses semblables à des bras, tandis que les traits d'un visage apparaissaient confusément sur le col de l'amphore? Nous ne savons. Les gravures et peintures des cavernes restent des merveilles inexpliquées. En revanche, nous n'ignorons pas comment, à plusieurs reprises, des (imagiers» se sont appliqués à tirer d'un fût de bois ou d'un bloc de pierre une forme humaine ; les états successifs de cette genèse nous ont laissé des monuments-témoins ; et nous pouvons suivre pas à pas cet assouplissement de la matière aux formes de la vie. Les écoles de peinture nous font assister à des progressions du même genre. Et la même constatation implicite domine toutes nos remarques ; dans cette conquête des aspects de la réalité, les inventions personnelles s'ajustent si exactement dans le mouvement général qu'il suffit de connaître la date d'une œuvre pour reconstituer la chronologie de toute une série. Cet ordre nécessaire, qui est la logique des images, nous rappelle que la nature n'entre dans l'art qu'en se soumettant à des lois. Même quand l'artiste ne se propose que de faire vrai, c'est-à-dire de bien imiter son modèle, c'est encore le métier qui commande son imitation. Remarque évidente qui devrait nous habituer à cette autre constatation, si paradoxale qu'elle soit : c'est l'art qui nous révèle en grande partie la nature ; car nous ne voyons de la nature que ce que notre art en peut saisir. Deplus, les images de l'art dominent celles de la réalité ; elles sont fixes, constantes, immuables ; c'est toujours

L'AMNELEN" "ET" LA PENSEE A Fig. 7.— LE TRAVAIL DES FUSEAUX. Ver MEEr DE DeELrr, dans ce délicieux tableau du Louvre, a fait converger la lumière, le regard de sa dentellière et notre attention sur le travail menu, agile des phalanges et des fuseaux; el la mobilité des facettes de clarté évoque le léger cliquetis des ongles et des navettes. Cependant, les fils blancs s'entre-croisent, se nouent el, peu à peu, la fine dentelle se dessine sur le métier. le même aspect qu'elles nous présentent, la même impression qu'elles font sur nous. Tout ce que la main humaine a façonné nous est intelligible ; la nature, quand elle passe dans l'art, subit un traitement qui la rend plus aisément assimilable à la pensée. À cette œuvre d'art immuable, préparée pour notre intelligence, la nature oppose ses aspects changeants, complexes, impénétrables, bien que dociles aux interprétations les plus diverses. Que plusieurs peintres s'appliquent à copier le même visage ou le même site ; il en résultera des portraits et des paysages parfaitement dissemblables et d'autant plus différents peut-être que les artistes auront fait un plus grand effort pour atteindre à la vérité. Mais si, au contraire, ils copient un tableau, ils pourront atteindre à une identité totale. Car l'image de l'art est composée d'éléments limités qu'il est possible de retenir ; la nature offre sa complexité infinie, les reflets insaisissables d'une mer en mouvement. Aussi, dès qu'elles apparaissent, les images de l'art ont tôt fait de fixer notre vision ou notre conception de la nature. Les artistes nous apprennent à voir. Sinon, comment pourrait-on expliquer que les générations se soient accordées à reconnaître en des images aussi différentes une nature que nous supposons avoir été immuable ? Ce sont vraiment nos habitudes visuelles que commande la succession des styles, et le naturalisme le plus absolu, c'est-à-dire notre conception de la nature, ou encore même la nature telle qu'elle nous apparaît, sont des variables sous la dépendance de la mode. Bref, notre nature est en partie création de notre art. < Attribuer un tel rôle aux images peut paraître exagéré. aujourd'hui que notre mode d'expression le plus habituel est l'écriture, et surtout l'écriture imprimée. Il y a longtemps que le livre a détrôné l'image. Mais, pendant des siècles d'humanité, l'ordre d'importance des deux langages fut inverse : ce sont les liseurs qui étaient le petit nombre, tandis que régnaient les images ; le nom était remplacé LA VIE DES IMAGES. par un écu dont les armes parlaient aux yeux ; dans les rues, on ne lisait pas des lettres, mais on voyait les statues des niches et les

tableaux des enseignes. Dans le monde antique, la société littéraire paraît avoir été fort réduite ; le livre était nécessairement très peu répandu; les découvertes de l'archéologie montrent au contraire à quel point l'image foisonnait, sculptée ou peinte, sur les places publiques, comme dans les maisons. Et les anciens étaient bien loin de nier que l'observation visuelle fût à l'origine de notre pensée ; ils y croyaient d'autant plus que beaucoup pensaient, comme Démocrite, Epicure et Lucrèce, que les objets impressionnent notre vision en détachant de petites images, ou idoles, qui viennent en contact avec nos sens, et même pénètrent dans nos âmes ; en matérialisant ainsi la transmission de la lumière, ils expliquaient comment ces (idoles » apportent avec elles les vertus et qualités des corps d'où elles se détachent. Pour eux, contempler une chose était presque assimilable À respirer une odeur, Cette conception simpliste expliquait l'action des images sur la pensée qu'ils avaient parfaitement reconnue. C'est sur les phénomènes de la croyance que l'action des images apparaît avec le plus d'évidence. Là surtout, l'art humain nous est indispensable pour nous représenter le monde surnaturel, à tel point que l'activité plastique est un des principaux aspects de la vie religieuse. Ce sont les marbriers grecs qui ont peuplé l'Olympe, ou tout au moins déterminé la physionomie — et par suite le caractère — des dieux paiens. Dans les croyances hindoues, le monothéisme, pour se concilier avec la variété des idoles, a obligé les théologiens à imaginer des dogmes extravagants. Zeus aussi, lorsqu'il fut définitivement avéré qu'il avait forme humaine, suggéra bien des métamorphoses pour justifier sa présence sous les apparences les plus dissemblables. Assurément, l'action de l'art sur le chrisFig. 8 — MAIN DE MODISTE. Cette MODISTE DE DEGAS nous amuse par la vivacité légère, insaisissable, de ses petites mains. Elle ne saisit rien, elle touche à peine. Du bout de ses doigts maigres, elle chiffonne un ruban, pique une fleur, attache une plume, plante une épingle ; et chacun de ses gestes est vif, preste, instantané, précis comme le coup de bec de l'oiseau qui picore. L'œuvre s'achève sans que l'œil saisisse le mystère EST de celte prestidigitation. —

10 LAN CES DES tianisme n'apparaît pas avec autant d'évidence. Elle est indéniable pourtant, bien qu'elle soit plus complexe. Et c’est ce qu’a compris confusément la croyance lorsque de l’un des évangélistes elle a fait un peintre. Le sentiment religieux était trop intimement mêlé à la vie des arts pour que cette union ne parût pas à la longue remonter jusqu'aux origines mêmes de la Révélation. On sentait si bien tout ce qu'on devait aux images saintes que l'on finit par leur découvrir une origine divine. Ainsi apprit-on Fig. 9. — LE TRIOMPHE SUR LES ICONOCLASTES. L'ExALTATION DES IMAGES, fresque de l'église de Lavraau mont Athos (1535).Malgré sa date tardive, cette composition célèbre une cérémonie très ancienne, remontant à la victoire des Icones sur les Iconoclastes. Au premier plan, l'impératrice Théodora et des évêques présentent l'image de la Vierge. Au second plan des moines présentent celle du Christ. un Jour que saint Luc en personne avait été le premier portraitiste de la Vierge et de l'Enfant. Et sans doute l'imagerie chrétienne reste humblement au service du dogme et de la foi ; l’art n'y commande pas franchement, comme on voit dans le paganisme, où l’iconographie sort visiblement des ateliers de sculpture. Mais tous ceux qui regardent sentent bien que les figurations de la sculpture et de la peinture ne peuvent ainsi constamment intervenir dans la vie religieuse sans que la piété parfois n’en prenne IMAGES un peu la couleur. Depuis les origines du christianisme, tous ceux qui ne pouvaient lire l'Écriture — c’est-à-dire la grosse majorité des fidèles — ont surtout écouté la prédication muette des images. Nous diminuons beaucoup le rôle des arts plastiques quand nous croyons avoir tout dit en remontant à leurs sources : il reste à suivre leur cours dans notre vie morale: on y voit le sentiment et la croyance s’y abreuver et y trouver la fraicheur et l'élan. Que d'illustres images nous attirent ! Elles éclairent le cours des siècles et, malgré l'éloignement, on devine encore qu'elles furent d’ardents foyers de sentiment. Dès les plus anciens témoignages des pèlerins aux Lieux Saints, on nous parle d’une icone sacrée que l’on venait adorer à Sardenai auprès de Damas : une image de la Vierge à l'enfant. Au V° siècle déjà, les fidèles la considéraient comme fort ancienne. Dès lors, elle avait sa légende, légende qui ne cessa de travailler, c'est-à-dire de passer par bien des variantes. Quelques-uns avaient reconnu en elle une peinture sortie des ateliers de Constantinople et apportée à Jérusalem par un patriarche. Mais on racontait surtout qu’une vénérable dame de la ville de Damas avait pris

l’habit monastique et s'était réfugiée loin de la vie mondaine, à six milles de la ville, pour servir dévotement le Seigneur dans la retraite, à l’abbaye de Sardenai. Ayant donc élevé un oratoire en l'honneur de la Mère de Dieu, elle offrait l'hospitalité aux pauvres ainsi qu'aux pèlerins. Et voici qu'un moine vint à passer, qui allait à Jérusalem. Ce qu’apprenant, la moniale le supplia humblement de lui apporter à son retour un portrait de la Vierge Marie qu’elle placerait dans son oratoire pour lui adresser chaque jour ses prières. Le moine promit. Mais, une fois à Jérusalem, lorsque, ayant achevé ses oraisons aux Lieux Saints, il prit le chemin du retour, il avait oublié sa promesse. Alors, du haut du ciel, une voix se fit entendre : «Eh bien! c’est ainsi que l’on rentre les mains vides? Où donc est l'icone que tu as promis de rapporter? » Notre moine revint sur ses pas, demanda l'adresse des marchands d'images, en choisit une et la rapporta. Certaines chroniques même nous assurent qu'il s'en fit montrer beaucoup avant de se décider. Ce récit initial ne mentionne encore aucun miracle de première grandeur. Dans la hâte d'un départ, tous les voyageurs ont connu de ces rappels subits où l'intervention du ciel peut sembler contestable. Mais, depuis, que de circonstances nouvelles ont été révélées! Ainsi a-t-on



EPASENVIERINES ET MS AGP ENS ÉE IT appris beaucoup plus tard que celui qui rapportait l'image avait été attaqué par un lion ; il avait sufñ de présenter la peinture à la bête fauve pour qu'elle tombât morte. On raconta aussi que le tableau avait échappé par miracle aux Turcs. La légende de l'icone allait ainsi s'enrichissant ; l'image sainte traversait les siècles, malgré les invasions et les pillages, les Tartares et les Turcs. Les pèlerins emportaient pieusement un peu de l'huile miraculeuse qu'elle distillait depuis le temps où la sainte moniale lui adressait sa prière et ses larmes. C'est ainsi que le fluide tout-puissant rayonne des reliques sacrées et des images qui participent de la divinité. Mais les chroniques latines mentionnent tous ces évéFig." 10/7— LES"PLUS ANCIENNES ICONES DE LA VIERGE. Cette MADONE, datée de 1271, se trouve à SIENNE, dans l'église de Seroi. Elle est signée d'un nom florentin, mais elle copie, à n'en pas douter, une icone orientale, venue de Constantinople. Ce sont des images de ce genre que les pèlerins admiraient en Terre Sainte et dont ils rapportaient des exemplaires. Ainsi, un type féminin oriental s'est-il propagé dans toute l'Europe chrétienne. Ainsi allait se multipliant une effigie que la croyance fit un jour remonter jusqu'à la Vierge elle-même et à son portraitiste saint Luc. Elle a duré jusqu'à la création du type gothique et s'est conservée dans l'école siennoise. nements non sans quelque sécheresse. Au x1II® siècle, des chansons en langue romane développèrent ces récits : elles nous aident à connaître quelques-uns des sentiments qui donnent âme à la légende en faisant parler les acteurs du petit drame. Un peu de poésie, ou tout au moins de littérature, nous renseigne sinon sur la bonne dame de Sardenai, déjà bien lointaine, au moins sur les sentiments avec lesquels les contemporains de saint Louis vénéraient les saintes images. Les miracles de la Sainte Vierge de Gautier de Coincy nous font entendre la « sainte nonne » demandant au moine pèlerin de lui apporter de Jérusalem le portrait de la Vierge ; jamais prière ne fut plus instante. La sainte nonne quand l'entend Moult doucement les mains lui tend Et en pleurant lui prend à dire : « Pour Dieu, pour Dieu, beau très doux sire, Fig. 11. — MATERNITÉ SYRIENNE. Ce buste funéraire d'HABBÉ, FILLE D'OGÉ (Musée du Louvre), provenant des ruines de Palmyre, nous rappelle que, dans ces régions syriennes, d'où allait un jour se répandre le thème chré- } tien de la Vierge à l'enfant, l'art avait déjà traité ce motif; la plastique crée ainsi des images qui traversent les siècles et les croyances.

Les générations se passent des JB // motifs auxquels elles rattachent Ÿ/ LA leurs croyances et sentiments) W2 % successifs. Quand vous viendrez en la cité Où le Sire de Vérité Daigna mourir pour tout le monde, Priez pour cette lasse immonde Et accueillez par bon courage En votre saint pèlerinage. Et si vous veux prier et dire Que reveniez par ci, beau sire, Et pour Dieu ou pour votre âme Une image de Notre-Dame De Jérusalem m'apportez. Moult serait liez et confortés Mes las de corps, ma lasse d'âme D'une image de Notre-Dame, La douce mère au roi de gloire, J'avais en mon pauvre oratoire ; Moult grand confort en lui aurais Et moult bon gré vous en saurais. Comment résister à de telles supplications? Au départ du moine, elles se renouvellent : Fig. 12. — UN SAINT LUC CAROLINGIEN. Dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale; il est bien loin encore du temps où l'on découvrira qu'il a été le portraitiste de la Vierge. En revanche, il fut de bonne heure, dans l'iconographie chrétienne, associé à l'image du bœuf ailé de l’Apocalypse. L'association est même allée jusqu'à l'assimilation. Dans l'iconographie chrétienne, le symbolisme l'emporte alors sur le réalisme. Ce bœuf devenu animal domestique n'a d'ailleurs pas eu dans l'art une fortune égale à celle de ses deux compagnons, l'aigle et le lion.

12 SÉAAMENCREMEDIES a EU) PEUX Fig. 13. — ADORATION DE LA VIERGE DE SARDENAI. C'est ainsi qu’un enlumineur au commencement du XV® siècle (très prèsde Melchior Broëderlam) se représente l'adoration de la fameuse VIERGE DE SARDENAI par les pèlerins de Palestine. Des religieuses écartent le voile et la peinture révèle la divine effigie, autrefois tracée d'après nature, et d'où l'on voit découler encore des gouttes d'une huile miraculeuse. Au départir, moult doucement Embrassé l’a la bonne femme. L'image de la douce Dame À mains jointes, à mains ployées Lui ramentoit maintes foiées. Comment tant d'éloquencen’empêcha-t-elle pas lemoine d'oublier sa promesse? C’est que son oubli était la condition de l'intervention miraculeuse, l'appel céleste. Mais peu importe. L'intérêt de ce texte vient de l'extrême passion avec laquelle cette « bonne femme » souhaite une image de la Vierge pour en abreuver sa dévotion. Il est aisé, après cela, d'imaginer l’effusion de son amour devant l'icone sainte. La peinture de Sardenai, si nous la connaissions, n'aurait à montrer qu'une morne figure aux yeux tristes. Mais, au temps de notre chanson française, c'étaient déjà des images beaucoup plus expressives à qui s’adressait la prière. Gautier de Coincy, comme tous ses contemporains, n'ignorait pas, pour l'avoir vu dans les œuvres des imagiers, combien Notre-Dame est belle, et comme il est attendrissant le sourire qu'elle échange avec son enfant. On sait que, un peu plus tard, les « méditations » des mystiques découvrirent avec une précision insistante, pathétique, les joies et surtout les souffrances de la Vierge et de Jésus. Peintres et sculpteurs s'appliquaient alors à rendre dans leurs images le tendre regard de la Mère et la douloureuse contemplation du cadavre sanglant. Les historiens trouvent naturellement la raison de cette plastique sentimentale dans la littérature religieuse. Un historien est trop habitué à chercher des sources dans IMAGES les textes pour penser que ce ne soit pas le mode suivant lequel les sentiments se propagent. Une âme mystique s’exalte et décrit ses visions. Les imagiers n'ont plus qu'à (illustrer > ces méditations. Quoi de plus simple? La bonne dame de Sardenai, cette tendre nonne qui avait besoin de voir la Vierge pour lui dire son adoration, nous rappelle que les « méditations » ont quelquefois besoin d'images où s’alimenter. Nous ne savons pas non plus si les imagiers de la fin du moyen âge étaient très versés dans la littérature dévote ; il est probable que les historiens modernes ont sur ce point une érudition beaucoup plus curieuse

que nos vieux maîtres. Et nous avons quelque peine à nous représenter comment une description écrite peut devenir œuvre plastique. Ce n'est pas naturellement que le langage des mots et celui des formes expriment les mêmes conceptions. On ne passe pas aisément d’une description verbale à une image concrète ; , la traduction inverse est au contraire chose courante ; car on a de tout temps contemplé les effigies peintes ou sculptées comme si elles étaient figures réelles et vivantes ; les images de l’art parlent même plus clairement que les choses naturelles. Nous ne pouvons donc affirmer que les sculpteurs quionttaillé dans lapierreet lebois le Christ supplicié ou la Vierge à l'enfant avaient lu les méditations de sainte Brigitte ou de tel autre mystique ; nous ne pouvons guère nous représenter comment ces pensées secrètes ont pénétré dans l'atelier des imagiers. Nous sommes en revanche bien assurés que les Crucifix et les Madones souriantes ou douloureuses ont fait couler des larmes et renouvelé la puissance sentimentale des Évangiles. Ces œuvres ont humanisé des récits un peu abstraits ; elles ont montré la chair et le sang sous les mots rituels ; elles ont révélé mille circonstances qu’une narration Fig. 14. — SAINT LUC AU XVIe SIÈCLE. Au XVLsiecle, la scène du portrait de la Vierge par saint Luc est devenue chose naturelle et bourgeoise. La Vierge conduit l'enfant Jésus dans l'atelier de HezMskerk (Musée de Rennes) et lui fait garder la pose. Cette vierge, ainsi que l'enfant Jésus, semble sortie de quelque composition italienne. Le portraitiste s'applique sans manifester la moindre émotion. Mais le bœuf devient un comparse un peu encombrant. La symbolique romane s'adapte mal au réalisme dela Renaissance.

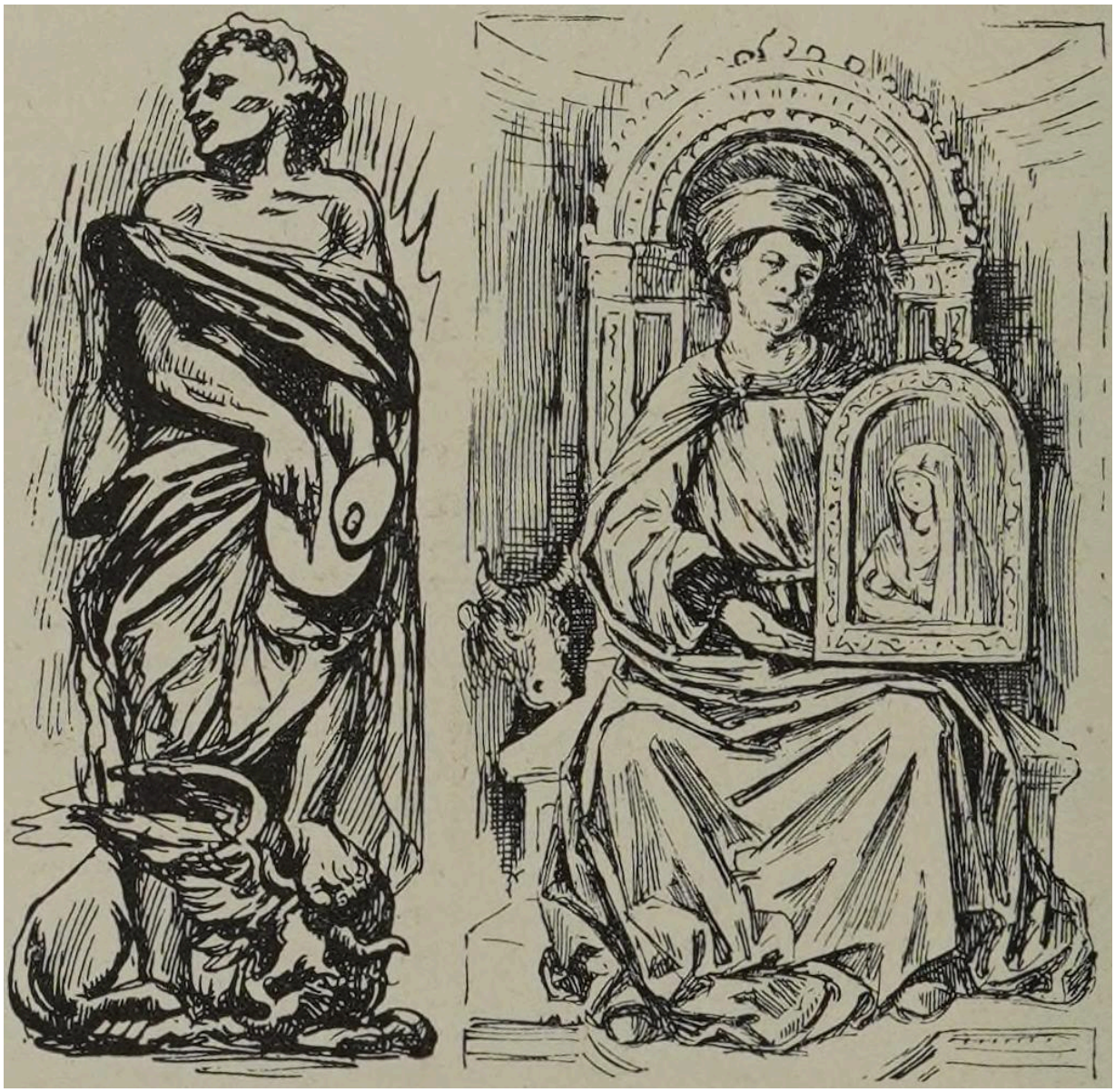
PRÉONRR EN E TL AT PENSEÉE 13 même détaillée ne peut connaître. Elles ont couramment réalisé un miracle interdit à la littérature la plus colorée, à l'éloquence la plus émouvante, puisqu'elles ont montré aux yeux des fidèles tous ces personnages lointains que les Évangiles nomment sans même les décrire. Mais il ne devait pas seulement être donné à la Vierge de Sardenai de procurer un aliment à des méditations mystiques. C’est probablement cette précieuse et ancienne icone qui révéla un jour que saint Luc avait été un peintre. Avant de disparaître, elle laissa découvrir le secret de sa glorieuse origine. C'est du xIII° siècle sans doute que date cette révélation ; les chroniques antérieures ne semblent pas la connaître ; mais, au commencement du xIV* siècle, le livre des voyages de Jean de Mandeville connaissait la divine attribution, et il nous dit même que saint Luc mourut à Damas, tout à côté de Sardenai. Et nous comprenons enfin comment la croyance, pour expliquer cette peinture qui paraissait alors aussi ancienne que l'ère chrétienne, avait logiquement conclu qu'elle ne pouvait avoir été exécutée que par un familier de la maison du charpentier. Oui, ce premier des portraits de la Vierge était de la main d’un des disciples immédiats du Christ. Quel autre aurait donc obtenu l’insigne faveur de s'asseoir devant Marie pour la peindre avec son enfant sur les bras? Il n’est pas besoin d'interroger longuement les Évangiles pour remarquer que saint Luc est le mieux renseigné sur les détails de l'existence de Marie. Lui seul connaît des choses qu'il ne peut avoir apprises que de la Vierge elle-même : tous les signes merveilleux qui ont annoncé la naissance de l'enfant Jésus et de saint Jean. Ainsi prit-on l'habitude de reconnaître en saint Luc un confident de la Vierge. Et voici que la tradition le faisait mourir tout près de Sardenai, à Damas, où l’on montrait sans Fig. 15. — SAINT LUC A BRUGES VERS 1450 (Vieille Pinacothèque .de Munich). Quel que soit le peintre, il convient de le rapprocher de JEAN Van Evck, auquel il a emprunté la mise en scène de sa composition : voir la VIERGE du CHANCELIER ROLIN, au musée du Louvre. Mais, si l'on ignore le nom du peintre, on connaît bien son visage; car il s'est représenté lui-même, agenouillé pieusement devant la Vierge dont il peint le portrait. Son application à la bien peindre prend la valeur d'une oraison fervente. Fig. 16. — MORT DE SAINT LUC A DAMAS. Cette miniature, voisine de la miniature 13 dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, nous fait assister à La MoRT DE SAINT Luc, à Damas, auprès de Sardenai. Nous

apprenons ainsi par le livre de Jean de Mandeville,comment saint Luc, dont nous connaïissions l'Évangile, est en outre un peintre, et l'auteur de la peinture fameuse de Sardenai, le plus ancien portrait de Notre-Dame. doute ses reliques. Les deux pèlerinages à l'icone et au sanctuaire de saint Luc pouvaient se faire dans la même journée. Ainsi la sainte image se rattachait-elle comme d'elle-même à l'évangéliste, et l'on était tout naturellement conduit à voir en lui le portraitiste de la Vierge. Un archéologue contemporain n'eût pas conclu à une autre attribution. Le tableau prenait décidément une valeur nouvelle ; il se chargeait de divinité à un degré que n'avaient pas soupçonné les premiers pèlerins, alors que l'icone passait pour avoir été apportée de Constantinople par un patriarche ou achetée dans une boutiquede Jérusalem parun pèlerin distrait. C'est ainsiique la chrétienté apprit enfin que les innombrables peintures de la Vierge dérivaient d'un modèle établi par saint Luc. Jacques de Voragine semble l'avoir ignoré ; il avait seulement remarqué que l'évangéliste était le seul qui eût reçu les confidences de la Vierge ; il n'avait pas songé que ces révélations avaient eu lieu pendant des séances de pose. Saint Thomas d'Aquin était mieux renseigné, et sa grande autorité contribua sans doute à confirmer une nouvelle aussi flatteuse pour la corporation des peintres : ils s'emparèrent donc de saint Luc, qui devint leur protecteur et leur patron. Cependant, les confréries médicales se croyaient aussi des droits sur l'évangéliste ; les actes des apôtres parlent en effet de « Luc, le médecin ». Mais c'est la qu'apparaît combien, en matière de croyance, les images sont plus fortes que les textes. L'affirmation de l'«Épitre: aux Colossiens » qui fait de Luc un médecin ne put prévaloir contre le témoignage des pèlerins et des fidèles qui, dans

14 ÉÉARIENA TERMES Fig. 17. — SAINT LUC ROMANISTE FLAMAND. Van ORLEY (au Musée de Vienne) se présente aussi dans le rôle de saint Luc faisant le portrait de la Vierge. Mais il a tenté un mélange de réalisme et de merveilleux. La Vierge apparaît dans un globe de nuées lumineuses et un ange frisé est descendu sur ses ailes pour tenir le pinceau du peintre et conduire sa main. Îl y a là une contamination de deux légendes : celle de saint Luc et celle de Fra Angelico. les icones, reconnaissaient le pinceau de l'évangéliste. Les imagiers conservèrent donc saint Luc ; quant aux médecins, on compte un si grand nombre de saints guérisseurs qu'ils n'eurent que l'embarras du choix pour se consoler de l'usurpation des peintres. Naturellement, quand fut connue l'activité pittoresque de saint Luc, on retrouva aisément sa main en de très anciennes icones. Les choses ne se passent pas très différemment aujourd'hui, et, quand un nom d'artiste sort de l'oubli, on lui compose bien vite un bagage, car les œuvres anonymes ne manquent pas. Tout n'a pas disparu des peintures attribuées à l'évangéliste. L'Église SainteMarie Majeure de Rome conserve, enchâssée sur un autel, une très ancienne Madone que lui attribue la tradition ; malheureusement, letableau est en trop mauvais état pour autoriser la moindre conjecture sur la manière de saint Luc. Cependant, la cause initiale de tout, l'icone de Sardenai, pouvait disparaître, maintenant que le branle était donné. Le fluide miraculeux de l'image allait s'épuisant. Les derniers témoignages révèlent que la vénéraIMAGES tion s'était peu à peu lassée. Le tableau, dit l'un d'eux, ne montrait plus qu'un vieux panneau vermoulu et moisi (nigra et humida), où il était impossible de reconnaître le visage de la Vierge glorieuse, mais seulement quelques traits à demi effacés et quelques taches confuses de rouge. On ajoutait même que l'huile distillée par la peinture présentait alors tous les caractères d'une huile d'olive ordinaire, comme on en trouve dans le commerce. La vénérable icone avait enfin terminé son existence religieuse. Elle eût trouvé une nouvelle activité et fourni une carrière archéologique si elle eût conservé d'assez beaux restes pour obtenir dans la brocante des succès que lui refusait maintenant la dévotion. La Vierge de Sardenai a donc sombré dans le néant ; il n'en reste qu'un souvenir dans l'histoire. Son passage n'aura pas été inutile, car elle a fait verser bien des larmes de piété et contribué à mettre plus de tendresse entre Dieu et l'homme. Et elle a fourni aux imagiers un illustre patron en révélant que le premier peintre de la Vierge était l'un des quatre

évangélistes. Les moines-peintres d'Orient — qui n'avaient pas perdu le souvenir de la terrible guerre contre les images — ne furent sans doute pas les derniers à propager une découverte qui plaçait leur art sous la protection de saint Luc, et même de la Vierge. Le Manuel du peintre découvert par a ——— Fig. 18 — SAINT LUC MINIATURISTE ET PEINTRE FRANÇAIS. JEAN BoURDICHON nous montre un saint Luc à la française, présentant un portrait de la Vierge, conforme à ceux que l'on admire dans les Heures d'Anne de Bretagne, une Vierge tourangelle, simplette, gracieuse, un peu paysanne. Le bon peintre, en costume de docteur, n'a pas honte de son ruminant et lui fait une petite place auprès de sa belle chaire. Le sculpteur des stalles de la CATHÉDRALE D'AUCH nous montre saint Luc, sa palette a la main.





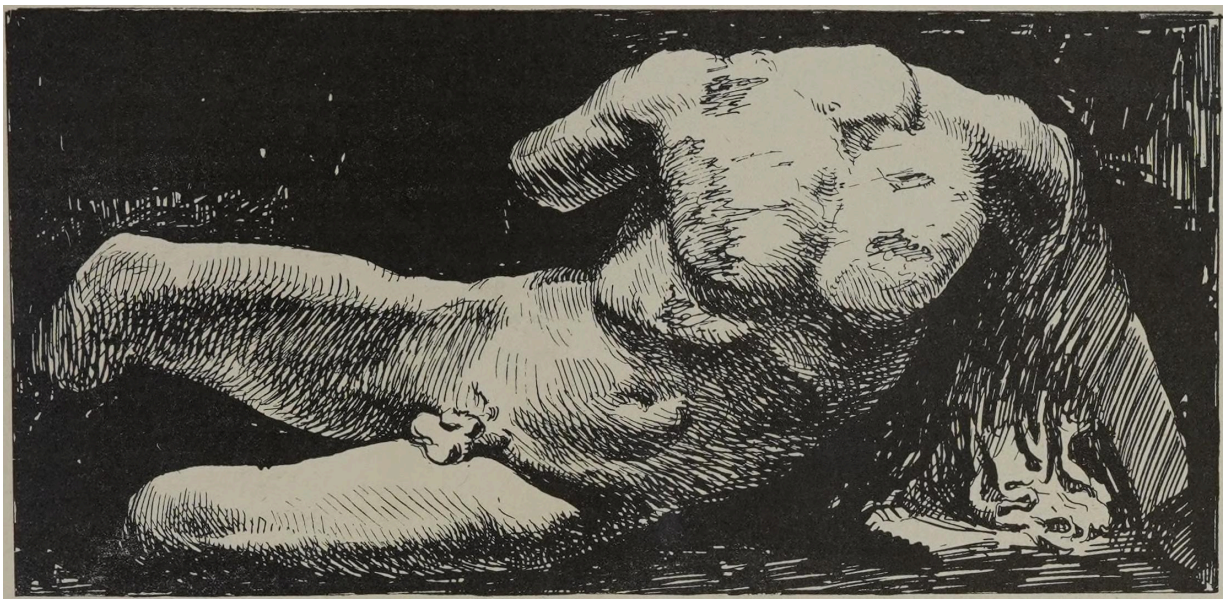
DV PPMEN RENTE LEALPENSEE 15 Didron au mont Athos débute par des témoignages de vénération adressés à la Mère de Dieu et à son illustre portraitiste. En Occident, ce n’est guère avant le xV® siècle que la peinture commença d'exploiter sa conquête. Elle le fit avec ingéniosité. Les peintres, qui jusqu'alors consacraient leur talent à immortaliser la piété des riches donateurs, comprirent le parti personnel qu'ils pouvaient tirer du confrère l’évangéliste. Pour insérer les portraits de leurs protecteurs dans un tableau religieux, ils mettaient en scène les rois-mages. Pour introduire le leur et se montrer à genoux devant la Vierge, ils représentèrent saint Luc peignant la Vierge et, au saint portraitiste, ils prêtèrent leur propre visage. Ce sont surtout les Flamands qui ont aimé cette scène ; on ne connaît pas toujours leur nom ; mais on connaît admirablement leur figure. L'iconographie de saint Luc est une collection de portraits de maîtres peints par eux-mêmes. Puis, suivant l’évolution normale, la mode de l’autoritratto se conserva sous forme laïque, même lorsque l'image de la Vierge eut disparu. Cet épisode nous a retenus parce qu'il est un bon document sur l’action des images dans l’histoire de la pensée. Tout ce préambule est pour présenter dès l’abord les deux idées qui traversent ce livre. La première rappelle que l'art humain n’est pas tant une imitation qu’une activité originale, non pas une réplique de la réalité, mais une création, une continuation de l’œuvre de nature. En second lieu, les images nées de l’activité humaine ne restent pas des documents passifs ; elles continuent à Vivre, à parler, témoins des états successifs de la croyance et de la sensibilité. De toute manière, le travail artistique est un mode d'activité indépendant ; il n'est pas tout entier dans ses antécédents, et ses conséquences sont illimitées. Nous n'avons pas tout dit quand nous avons reconnu dans une œuvre humaine les conditions qui l'ont déterminée, et constaté que le portrait ressemble à son modèle. Le plus important reste à dire ; il reste à savoir pourquoi, parmi les mille images possibles d’après une même réalité, c'est celle-là qui fut réalisée, pourquoi cet aspect particulier a été fixé. Il reste encore à montrer que les images, quand elles sont nées, ne tombent pas, inutiles, comme des fruits stériles ; elles durent, et, se multipliant, s'installent dans notre mémoire, agissent sur notre sensibilité. Le monde qu'elles réalisent est celui où notre pensée se reconnaît, le système qui nous paraît le plus intelligible. L'histoire de l’art n’est qu'une revue de nos conceptions successives de la réalité, l'histoire de

la nature dans ses variations. Fig. 19. — FRISE ROMANE DE TOULOUSE. Ces figures ornementales n'ont pas encore d'emploi dans l'iconographie historique.

CHAPITRE II IMAGE ET MATIÈRE COMMENT LA FORME EST EN PARTIE DÉTERMINÉE PAR LA MATIÈRE. — LES RESSOURCES D'UN PAYS COMMANDENT SON INDUSTRIE, SON ART ET TOUTE LA SPIRITUALITÉ QUI DÉRIVE DE L'ART ; LA TERRE CUITE DE MÉSOPOTAMIE ; LE MARBRE GREC.— L'ARTISTE PENSE EN MARBRE OÙ EN COULEUR. — MÊME LES ARTS D'IMITATION SONT « CONDITIONNÉS » PAR UNE MATIÈRE. — L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE NOUS MONTRE LA LUTTE DU CISEAU CONTRE LA PIERRE. — COMMENT LES NÉCESSITÉS TECHNIQUES DÉTERMINENT LES IMAGES DE L'ART. — EN PEINTURE, IL Y À AUTANT DE « MANIÈRES DE VOIR » LA NATURE QU'IL Y A DE TECHNIQUES PICTURALES ; L'IMAGINATION DU PEINTRE EST « FONCTION » DE SON MÉTIER. — EXEMPLES DE VISIONS COMMANDÉES PAR LA TECHNIQUE : LA DÉTREMPE, L'HUILE, L'AQUARELLE JAPONAISE. — LES LIMITES DE CHAQUE TECHNIQUE ; COMMENT ELLES ENTRENT EN CONCURRENCE ET SE REMPLACENT ; POURQUOI CERTAINS MÉTIERS APPARAISSENT, SE DÉVELOPPENT, DÉCLINENT ET MEURENT. — CETTE INFLUENCE DE LA MATIÈRE SUR LA FORME ET DE LA FORME SUR LA PENSÉE APPARAIT DANS L'ENSEMBLE LE PLUS COMPLET, LE PLUS BEAU DE LA SCULPTURE MÉDIÉVALE : LE FORCHE ROYAL DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. CE « LIVRE DE PIERRE » EST COMMANDÉ DANS SON PLAN, COMME DANS SON DÉTAIL, PAR LES EXIGENCES DES LOIS DÉCORATIVES ; L'ICONOGRAPHIE EST ÉTROITEMENT SOUMISE A L'ARCHITECTURE ; LA PENSÉE DÉTERMINÉE PAR LA PLASTIQUE.

UAH! Hp}, (RAR e à AN WU Fig. 20. — LE MARBRE ET LA CHAIR. Cette figure, dite de l'ILiSSUS (au Musée Britannique) et détachée d'un des frontons du Parthénon, montre malgré ses mutilations, jusqu'à quel degré les marbriers attiques étaient parvenus dansl'art de rendre l'élasticité de la chair. Ce bloc de marbre vit et respire, parceque le sculpteur nous a montré le thorax qui se gonfle, leentrailles qui pèsent, les muscles détendus, suspendus au squelette. Nulle autre matière que le marbre ne peut suggérer ainsi la vie organique ; ni la terre, qui est sèche et manque de rayonnement ; ni le bois, dont la couleur même fausseles délicatesses du modelé ; ni le métal, qui aiguise les arêtes ; ni toute autre pierre, qui n'a pas cette finesse de grain, cette blancheur lumineuse et cette légère transparence. C'est auprès des carrières de marbre que naissent les beaux sculpteurs de la nudité. Le marbre explique tout un système d'images, ainsi que les pensées et sentiments qui en rayonnent. CHAPITRE TI IMAGE ET MATIÈRE E n’est pas un système théorique et complet que l'on voudrait tenter d’agencer dans ces pages. Sans doute ne peut-on éviter tout à fait l'appareil démonstratif, et, malgré tout, un lien logique n'est pas sans renforcer la valeur des remarques de détail ; mais le « système » n’est jamais qu'une construction assez artificielle, un ajustage verbal plus ou moins habile : on démontre et l’on réfute, au fond, ce que l’on veut. En revanche, le commerce avec les choses nous laisse nécessairement une (manière de voir », une conception générale qui, si elle n’a pas les apparences extérieures de la logique, se présente à nos yeux avec une autorité plus imposante : elle nous paraît être la réalité même, tandis que nos démonstrations ne sont que jeux d'esprit pour la saisir intellectuellement. Et quand nos calculs ne coïncident pas avec notre expérience, quel raisonnement nous fera jamais croire que c'est notre LA VIE DES IMAGES. vu expérience qui se trompe? Elle représente en effet notre vie spirituelle dans sa continuité, le total de notre existence, et un argument n'est jamais qu'un accident. Devant une œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un monument comme les Pyramides ou d’une plaque d'ivoire grande comme la main, le premier résultat de notre analyse est de distinguer la matière et la forme, et nous ne manquons guère de voir dans la matière le (moyen » et dans la forme la « fin » ; il nous semble que le premier élément, inerte et indifférent, ait accepté la forme que lui a donnée l'artiste, comme la cire subit l'empreinte du cachet. C’est méconnaître le rôle actif de cette matière et tout ce qu'elle a suggéré à

l'artiste pendant qu'il réalisait en elle sa pensée. Matière et pensée peuvent bien être opposées comme les deux éléments extrêmes dont l'union produit l’œuvre d'art; mais comment oublier que le créateur, en cherchant 3



18 LA SV NES DIES sa pensée, ne fit le plus souvent que pénétrer, deviner les volontés secrètes de la matière qu'il façonne? Le travail de l'artiste plasticien ne peut pas être assimilé à celui de l'écrivain ; car les mots, qui sont la matière de l'écrivain, sont une création artificielle de l'esprit, et destinés par leur origine même à suivre la pensée dans toutes ses évolutions ; ils ont été créés pour obéir, et, malgré cette origine, on sait assez que ce sont parfois les mots qui commandent. La pierre, le bois, le fer, la pâte de couleur ne sont pas Fig. 21. — LE BRONZE ETSÉEMUSCEE Ce Hermès AU REPOS (du Musée de Naples) oppose les formes aiguës, la silhouette maigre et accidentée du bronze aux mollesse du marbre. Les formes pensées dans cette matière bénéficient de la force de résistance du métal, de l'opposition des luisants et desnoirs ; le bronzier donc dégage de la figure humaine une image sèche, musclée, nerveuse. des signes abstraits, mais des substances qui ont leurs qualités propres, qu'il ne dépend pas de nous d'enrichir, mais que nous pouvons seulement bien connaître pour en tirer tout le parti possible. Le potier, le charpentier, le forgeron savent les volontés et les possibilités de la matière qu'ils traitent; c'est en leur obéissant qu'ils découvrent certaines formes qui sont les plus naturelles, les plus solides et les plus belles ; faute de comprendre ces intentions secrètes, ils créent des œuvres peu viables, des monstres stériles. C'est toute l'histoire des arts dits appliqués, c'est-àdire utilitaires, — y compris l'architecture, — qui est contenue dans ce développement des puissances incluses dans la matière. Si l'on voulait rétablir dans leur ordre d'importance les éléments qui ont servi à former une société, c'est dans les ressources principales de leur sol qu'il faudrait d'abord chercher; elles indiquent le métier IMAGES dominateur, celui qui donne sa physionomie originale au génie d'un peuple et comme sa couleur propre à chaque civilisation. Les populations nomades de l'Asie ont de tout temps tissé la laine de leurs moutons ; ce fut leur art initial, l'industrie essentielle en des pays où les maisons étaient des tentes et les villes des camps qui se plantaient chaque soir et s'enroulaient le matin. Ces Asiatiques sont donc restés les maîtres dans l'industrie des tapis; et les plus savantes fabrications des Européens modernes paraîtront toujours des œuvres laborieuses et artificielles auprès de cette chose saine et robuste qu'est la moindre tenture tissée par quelque paysanne d'Anatolie. [I] serait vraiment bien étrange qu'une race fût née avec des vertus particulières pour la pratique d'un art ; il semble plus raisonnable de penser qu'elle a été

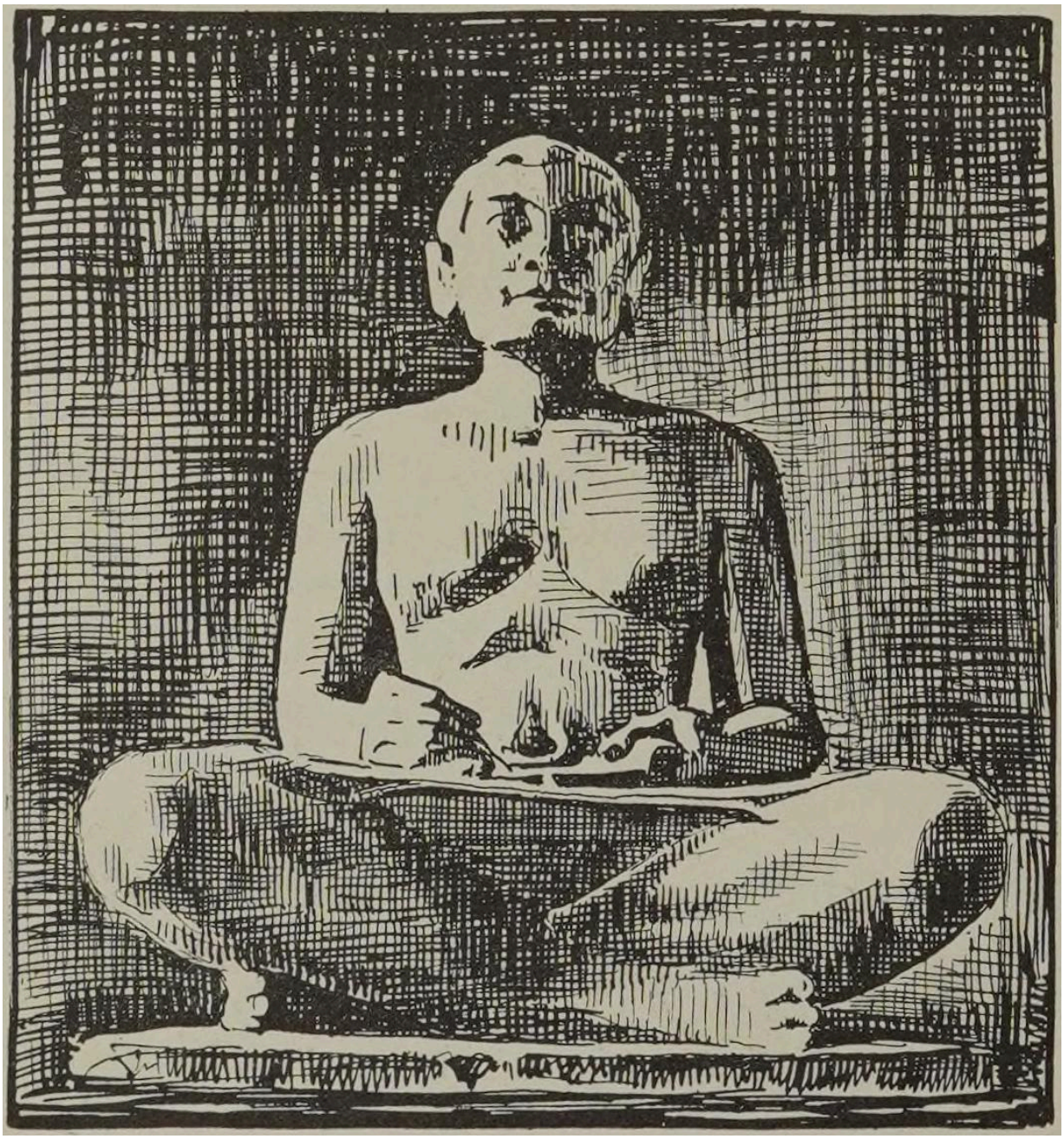
formée par un métier, initiée par une constante collaboration avec une matière. Il ne faut pas dire seulement qu'il est un art de la laine ; de cette substance dérivent une civilisation, des goûts, un luxe, des formes de sensibilité. Et de même pour d'autres matériaux à la portée de tous les hommes. Les vieux Chaldéens n'avaient pas de pierre pour bâtir leurs palais et leurs temples ; mais le soleil leur apprit à cuire l'argile de leur Mésopotamie; un mois de l'année s'appelait le « mois de la brique ». Les descendants de Noé, dans la Genèse, se disent entre eux : «Allons, faisons des briques et les cuisons au feu ». Ils furent des céramistes ; l'architecture elle-même resta toujours, en ces régions, une gigantesque terre cuite émaillée. Aussi, bien des civilisations qui se sont succédé sur ce sol, ou qui ont rayonné de cette vallée, avant d'être effacées de l'histoire et de la géographie, revivent-elles pour nous dans les reflets de quelques tessons émaillés conservés dans nos vitrines. C'est tout ce qui reste de millions d'hommes et de milliers d'années : c'est assez pour nous rappeler qu'ils avaient retenu et développé la leçon reçue du terrible soleil cuisant le limon du fleuve; l'industrie essentielle était restée pour eux celle qui, par le feu, transmue la terre en matière précieuse. On peut imaginer alors comment la technique a déterminé un génie ethnique et comment un métier a formé le caractère humain. L'histoire va nous apprendre comment, chez les Grecs, l'art, la beauté et sans doute une bonne part de la pensée développent les suggestions du marbre. Les Grecs ont été des marbriers, comme les Romains furent des maçons ; et les Méditerranéens furent des maçons, comme les Euro

 péens du Nord furent des charpentiers et des forgerons ; et les qualités, les goûts qui sont nés de ces techniques courent tout au long de l'histoire ; en général, nous y reconnaissons des génies ethniques, attachant à ce mot une signification puissante et confuse où il entre l'hérédité, le climat et même le sang. Conception assez paresseuse et tautologique, car elle met dans la cause ce que l'on veut expliquer dans la conséquence. S'il est une conclusion générale qui se dégage fortement de l'histoire de l'art, c'est que l'homme est l'artisan de sa propre nature. Il se façonne chaque jour ; ses inclinations, ses goûts, sa pensée, sa conception du monde résultent pour la plus grande part de son propre travail, c'est-à-dire de son effort pour adapter les choses à ses désirs et ses besoins. Mais ces choses ne sont pas des agents passifs; et, quand l'homme croit les avoir soumises, c'est parce qu'il a compris leur volonté ; il croit leur imprimer sa pensée ; mais c'est aussi sa pensée qui se façonne sur elles ; natura non imperatur nisi parendo, disait déjà Bacon, et ce mot pourrait servir d'épigraphe à toute l'histoire de l'art. Le développement de l'architecture ne fait qu'illustrer cette idée ; cet art est si évidemment régi par les lois de la matière employée qu'il ne vaut pas la peine de montrer, pour le moment, que les styles sont en partie inclus dans le choix des matériaux. Quelles que soient aujourd'hui les combinaisons auxquelles prête un riche vocabulaire ornemental, il nous est facile de retrouver dans chacune des formes l'origine matérielle; celle-ci a été donnée par le bois, celle-ci par la pierre, celle-ci par la terre cuite, celle-ci par le fer ; un même rinceau de style Louis XIV peut bien jouer dans toutes les matières, bois des bordures des tableaux, laine des tapis de la Savonnerie, des pages buis des parterres de Le Nôtre, ces revêtements divers gravures imprimées, dentelles d'Alençon, d'un même motif ne nous empêchent pas de reconnaître la matière originelle dans laquelle il a été pensé et qui est le bronze ciselé. Ces remarques sont la moisson quotidienne de toute promenade à travers l'art ; mais il faut accepter les conséquences, et ne pas oublier que ce que nous appelons imagination artistique n'est pas une faculté qui vole sans point d'appui, un jeu de pensée abstraite ; quand elle joue à vide, c'est-à-dire quand l'artiste ne pense pas avec son ébauchoir ou son crayon, il continue cependant de manier un outil idéal, et mentalement il trace des esquisses. C'est ainsi que la méditation qui ne s'évanouit pas en rêverie ressemble fort à une parole intérieure plus ou moins elliptique. Il

nous est bien difhcile de Fig. 22. — LE MÉTAL ET L'IVOIRE. Cette PLAQUE D'IVOIRE musulmane du XIIl°siècle (Bargello, à Florence), avec ses figurines enchevétrées, ses rameaux filamenteux, révèle un modèle initial métallique. C’est la technique du métal qui a créé ce style ornemental. L'ivoire s’est prêté à une transcription fidèle; les pierres romanes se sont bien souvent parées de broderies et le calcaire du Languedoc et de Saintonge en a reproduit des coffrets d'ivoire ou d'argent. concevoir une série de pensées sans le support de leurs signes verbaux. L'imagination artistique est plus inséparable encore de la matière et de l'instrument. Nous nous représentons volontiers la méditation de l’artiste comme un jeu d'imagination pure où les formes évoquées viennent se présenter à la pensée, légères, faciles, agiles et dociles, nouvelles et imprévues. En réalité, ces images ne sont que des souvenirs. Notre imagination ne fait jamais que nous montrer ce que conserve notre mémoire et notre mémoire ne contient que le résidu de notre expérience. L'artiste qui rêve à l’œuvre future reprend plus ou moins l’œuvre d'hier. Ce sont les formes qu'il a créées et celles qu'il a vues qui flottent dans sa pensée. Méditer pour lui n’est pas jouer avec des idées pures, mais essayer des simuylacres de réalisation. La pensée abstraite se cherche en tâchant d'atteindre à son expression adéquate :pour les idées plastiques, c'est déjà dela matière que façonne l'artiste qui rêve à l'œuvre future; il pense en marbre, en bronze, en couleur ou en bois. Les arts d'imitation, sculpture et peinture, peuvent, au premier abord, paraître plus affranchis de ces servitudes. Il semble bien ici que la forme soit indépendante puisqu'elle est empruntée à la nature pour être imposée à une matière. Lorsqu'ils copient un modèle, le sculpteur et le peintre peuvent bien imaginer que rien ne s’interpose entre l’objet et l’image qu'ils en donnent ; s'ils pensent ainsi, c'est justement parce qu'ils cherchent dans leur modèle ce que leur métier en peut rendre ; ils le regardent en sculpteur ou en peintre, en tailleur de marbre ou en modeleur de terre, en peintre à l'huile ou à la fresque, en peintre de la lumière ou de la forme, en Flamand ou en Japonais ; dans la nature ils cherchent

20 ÉPAMNEEERRDRE"S Fig. 23 — STYLE DE JOAILLIER. Devant ce BIJOU MÉROVINGIEN, il est inutile d'insister sur l'importance que peut avoir la matière dans la détermination de la forme. Ce griffon est pour bien peu une image inspirée par la nature, ou la pensée; il est plutôt une floraison du métal et de la pierre précieuse. l'art. Et qu'est-ce donc qui met de telles différences entre tant de portraits qui tendent vers la ressemblance d'un même modèle, sinon d'abord la différence des instruments? Les sentiments personnels ont aussi leur rôle, mais assurément beaucoup moins important, car il suffit que nous regardions les œuvres d'un peu loin pour que la marque individuelle de l'artiste nous soit indiscernable. Aux Salons, chaque année, nous reconnaissons aisément nos artistes contemporains ; mais, dans le parc de Versailles, il nous est déjà plus difficile de distinguer la part de chaque sculpteur : aux porches de nos cathédrales, un travail de ce genre devient tout à fait hasardeux ; et pour l'antique, même quand il s'agit de personnalités que nous ont définies des témoignages contemporains, Fig. 24,— La « FRONTALITÉ ». Le fameux SCRIBE ACCROUPI (du Musée du Louvre) atteint à une prodigieuse intensité de vie sans que le sculpteur ait cependant demandéà sa matière d'imiter toutes les souplesses du corps vivant. Seulesles articulations des bras et des jambes peuvent jouer, tandis que le tronc et la tête restent fixés dans leur raideur. Point d'articulation vertébrale. IMAGES dans quel embarras ne sommes-nous pas? Quel archéologue peut se vanter de ne jamais confondre le style de Scopas et celui de Praxitèle? Ainsi, la manière de chaque artiste compte-t-elle beaucoup moins que les habitudes d'école lorsque l'on veut expliquer pourquoi les artistes ont donné de la même figure humaine des images aussi différentes. Et, quand on parcourt l'histoire, on voit mieux comment ces habitudes d'école se résolvent en recettes techniques et ne font que résumer l'expérience acquise durant cette lutte que l'artiste mène contre la matière pour l'assouplir au gré de sa pensée. Assurément, les hommes de tous les temps ont dû croire que leur art était la copie exacte de la réalité, et les hommes de tous les pays ne peuvent supposer que les images auxquelles ils sont habitués soient moins vraies que les images si différentes qu'admirent d'autres races. Jamais l'art n'a pu se proposer expressément de n'être pas véridique; les arts d'imitation impliquent une croyance à la réalité et le désir d'en fournir une réplique. Mais, quand on parcourt du regard toutes ces œuvres qui sont les

témoignages discordants sur la façon dont les hommes se sont représenté cette réalité, comment ne pas conclure que les rapports que nous supposons entre le modèle et la copie ne sont pas aussi simples qu'il semble tout d'abord? À mesure qu'on les étudie davantage, on arrive à renverser l'ordre des termes, car, si la psychologie de l'artiste nous montre d'abord un portraitiste attentif à copier son modèle, l'histoire nous enseigne que l'artiste ne voit jamais dans ce modèle que ce que son métier lui permet d'en reproduire. N'arriverons-nous pas à dire que la nature est, sinon une invention, tout au moins une découverte de l'art? Il est dans l'histoire de la plastique deux moments qui présentent un intérêt particulier, les VI® et V® siècles grecs avant notre ère et les x1I° et xIII° siècles gothiques; il se trouve qu'ils nous ont laissé une riche série de monuments nous permettant de les connaître assez bien. On vit, par deux fois, la statuaire surgir du néant, grandir, müûrnir, pour aboutir, en quelques générations, de la rigidité inerte du pieu à la souplesse de la vie. Et dans les deux cas, si éloignés qu'ils soient dans le temps, dans l'espace, si différents par les mœurs et les croyances, la forme a fleuri, mûri, en traversant les mêmes phases. Partout où l'on peut suivre ainsi son épanouissement, on observe comme une succession fatale des mêmes états. Cette régularité dans la croissance va jusqu'à nous permettre de reconstituer les chaînons qui nous manquent. En tout cas,



ENRAIGE CET NAT L'ER'E 21 elle nous indique la place des enfants perdus dans la chronologie. Il devient alors bien difhcile de ne pas attribuer une importance prépondérante aux conditions matérielles de la statuaire, quand nous voyons la même histoire plastique se recommencer en des temps et en des pays aussi divers. Ces conditions matérielles sont en effet les seules constantes parmi tant de quantités variables. Les statues archaïques présentent toujours les mêmes caractères ; ce sont des piquets qui progressivement s'assouplissent et s'animent ; c'est à peu près dans le même ordre que l'on voit se détacher du tronc et se mouvoir les bras et les jambes. Puis la statuaire marque un temps d'arrêt avant que le tronc lui-même et la tête qu'il porte commencent à faire jouer les articulations de l'épine dorsale. C'est la phase appelée la « frontalité » par les archéologues ; bien des écoles, la chaldéenne, l'égyptienne, la bouddhique, s'y arrêtent et s'y fixent: l'école européenne, grecque ou gothique, la traverse et la dépasse. On peut concevoir une école qui ne s'arrête pas à cette étape ; on n'en peut imaginer qui ny marque pas un temps d'arrêt. Et pourtant qu'y a-t-il de commun dans l'inspiration, les croyances d'où sont sortis le Scribe accroupi, le roi Goudéa, les Korés de l'ancien Parthénon, les ApolFig. 25. — PARENTÉ DES PLASTIQUES ORIENTALE ET ROMANE. Cette STATUETTE JAPONAISE DU XII SIÈCLE (Musée du Louvre) nous montre comment, malgré la distance, malgré les différences de temps et de croyances, les conditions internes de la statuaire sont si impérieuses qu'elles ramènent fatalement la sculpture aux mêmes attitudes, aux mêmes habitudes, aux mêmes conventions. Comme les statues occidentales de la fin de l'ère romane, cette figure bouddhique, née au Japon, est l'héritière d'une lointaine hérédité grecque. Et, malgré tout ce qui les sépare, les deux plastiques révèlent unemémemanière de résoudre les mêmes difficultés : retour à la « frontalité», rigidité symétrique du tronc et de la tête; draperies collantes ; parallélisme des plis sinueux. Cetle statuette d'Amida présente bien des traits communs avec les figures du porche royal de Chartres. Cette répétition des mêmes phases dans le développement de la statuaire, quelles que soient les écoles, les races et les siècles, oblige à reconnaître que la loi primordiale qui commande la maturation des formes ne doit pas être cherchée dans les conditions extérieures, — caractères ethniques, croyances, elc. — mais d'abord et surtout dans la vie interne de la plastique. Fig. 26. — IMAGIERS GOTHIQUES. Ces tableaux d'une verrière illustre

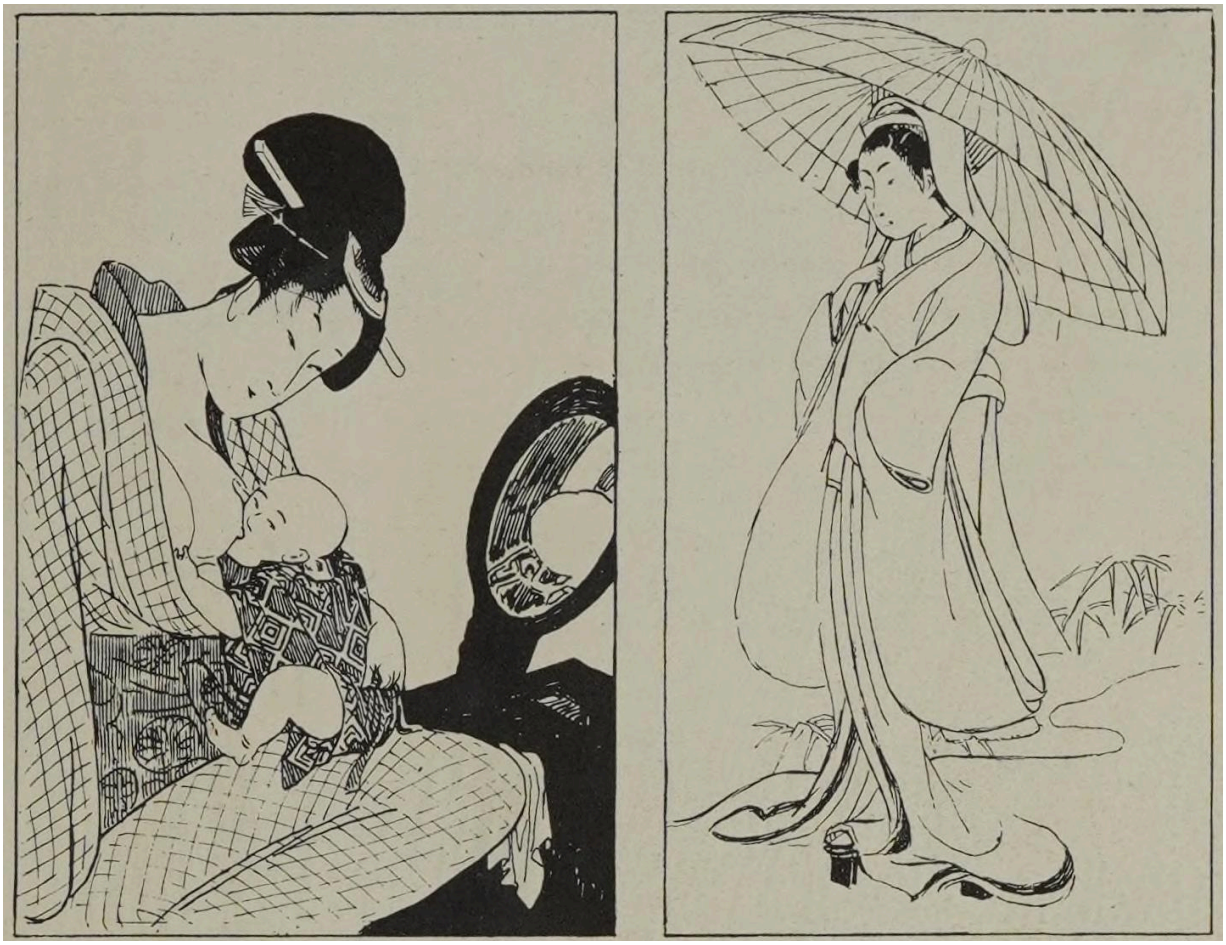
de Chartres nous introduisent dans un ATELIER DE SCULPTURE DU XIII® SIÈCLE. Des imagiers taillent des statues couchées. Cette disposition dénote que le statuaire ne se préoccupe pas outre mesure de bien représenter une draperie tombant normalement. Îl sculpte des figures qui peuvent indifféremment être debout sous un porche ou élendues sur un tombeau. LA th] j lons archaïques, les Bouddhas hindous, chinois ou japonais, les statues royales de Chartres, ou le beau Dieu d'Amiens? Ces statues n'ont rien de commun que l'attitude du torse et de la tête, le visage de face sur une épine dorsale rigide : entre elles, aucune communauté de sentiments ou de croyances ; mais si jamais figure de pierre appartenant à ces générations de statues se montrait à nous avec un mouvement de la nuque, des épaules ou des hanches, elle serait aux yeux de l'archéologue comme un véritable « monstre », au sens naturaliste de ce mot. Les historiens qui ont observé ce caractère commun des écoles archaïques lui cherchent toujours une explication spirituelle, en vertu de cette croyance que, dans l'œuvre d'art, tout est (voulu » par le génie créateur. Un certain génie ethnique peut, sans doute, expliquer pourquoi certaines races, — Égypte, Asie — se sont fixées dans la phase de la « frontalité », tandis qued'autres l'ont dépassée; mais ce n'est pas une raison psychologique de ce genre qui nous dira comment toutes les écoles sont fatalement amenées à suivre la même route et à rencontrer les mêmes obstacles. C'est donc parce que l'autre élément, la matière, dont l'artiste fait l'œuvre d'art, lui oppose toujours la même résistance et que ces difficultés ne peuvent se résoudre que successivement et toujours suivant la même progression. Les statuaires de tous les temps, qui veulent, Fig. 27.— CHANTIER GOTHIQUE. Dans une miniature de l'Histoire des Juifs de Josèphe, le peintre JEAN FOUQUET nous montre un chantier de construction. Parmi les ouvriers, voici un sculpteur qui polit à la gouge les plisd'une robe de roi ; pour la commodité de son travail, il a renversé la figure de pierre; c'est qu'il taille une statue qui pourra indifféremment être debout ou étendue.

22 LAN N-PEMDIES d’un bloc de pierre, extraire une image humaine, choisissent naturellement le bloc qui présente approximativement la taille et la largeur d’un homme debout ; d'autant plus que, dans l’ari grec archaïque, ils prennent modèle sur une poutre verticale, et dans la statuaire romane le point de départ est une dalle funéraire. Le ciseau taille dans ce bloc régulier pour en dégager un corps symétrique. Un coup de ciseau trop hardi ferait dans la chair une morsure irréparable ; cet homme rigide engagé dans sa gaine de pierre impose à tout le travail la lenteur et le Fig. 28. — DESSIN PERSAN. Comme tous les Asiatiques, les Perses ont ignoré la perspective qui permet de rendre la profondeur de l'espace et le modelé par ombre qui sert au peintre à imiter la ronde-bosse. Mais, comme les Européens, ils ont eu pourtant le sentiment du relief et celui de la profondeur. Il en résulte un style intermédiaire, où l'on admire à la fois de la science et de la naïveté. Dans ce joli dessin, les belles sinuosités ne tracent pas seulement d'élégants contours; le trait suggère le modelé des formes rondes. Et pourtant la conception n'a rien de sculptural. Ainsi s'expliquent bien des ressemblances avec le dessin japonais a XVIIIe siècle et le. dessin is‘ennois du XIVC. Une peinture linéaire aboutit par trois fois à des formes et à des attitudes semblables. L) je ES LATE calcul, et le sculpteur n’a pas d'autre guide que la rigoureuse similitude des deux moitiés de son bonhomme. S'il allait imaginer quelque grand geste oblique, quel désordre n’en découlerait-il pas dans toute l'économie de l'œuvre? Et comment une telle attitude pourrait-elle s’accommoder du bloc rigide? D'un fourreau cylindrique, d’une boîte plate, on ne peut faire sortir qu’un objet droit. Aussi ces sculpteurs sans guide, sans modèles, n'ont-ils d'autre méthode que d’obéir aux suggestions de frontalité qu'ils reçoivent du bloc initial et qui se trouvent d’ailleurs en accord avec la forme humaine conçue en elle-même, en dehors de toute détermination de mouvement. À peine se hasardent-ils à donner, comme les Égyptiens, aux jambes l'attitude de la marche, ou, comme les sculpteurs du porche occidental de Chartres, à faire jouer les articulations des bras ; et ces dérogations arrivent encore à se concilier assez bien avec la rigidité de l’ensemble. À l’origine de la statuaire, on peut donc dire que la première étape dans la conquête des formes de la vie IMAGES est déterminée par la matière employée : dans cette collaboration de la pierre et de la pensée, la pensée est guidée et tenue par les volontés de la pierre. Aux mêmes époques où la statue conserve la rigidité de la pierre,

les figurines de terre cuite montrent la souplesse de l'argile. Et c'est tout du long de l'histoire de la plastique que cette intervention de la matière reste apparente. Notre tendance toute naturelle est de supposer, pour l'explication des formes et des styles, des sentiments correspondants. Nous imaginons volontiers, à l'époque de la statuaire rigide, une religion dogmatique, sévère, froide, et aux époques de statuaire agitée une vie sentimentale plus ardente. Cette erreur provient de ce que nous ne faisons pas au rôle de la matière sa part suffisante dans l'évolution de la plastique. L'histoire nous montrera comment à la rigidité succède la souplesse, comment la souplesse est suivie de l'agitation désordonnée. Calquer une histoire des passions humaines sur cette évolution normale d'un métier serait d'une méthode aventureuse, bien qu'elle nous paraisse répondre à une réalité ; il me paraît contestable que les passions aient été plus ardentes au temps du Laocoon qu'au temps du Zeus de Phidias, et même que le Christianisme ait été plus ému ou plus pathétique au temps de Claus Sluter qu'à l'époque du Beau Dieu d'Amiens. Les formes dans lesquelles nous voulons retrouver l'image d'une génération se sont engendrées les unes les autres. Avant de les prendre comme des témoignages sur la pensée d'un temps, il ne faut pas oublier qu'elles sont d'abord conditionnées par les œuvres antérieures, dirigées dans leur croissance ; comme les corps vivants et les plantes, elles sont le résultat de conditions matérielles organisées par une finalité interne. Même aux époques d'art très évolué, quand les artistes disposent d'innombrables modèles et que la matière semble assouplie au point de ne plus alourdir la forme abstraite, elle est bien loin pourtant d'être indifférente et négligeable dans les jeux de la plastique. Le bois, la pierre, le marbre, la cire, la terre, le bronze, l'ivoire maintiennent toutes leurs exigences. De tout temps, les statues ou statuettes ont présenté des formes qui n'avaient tout leur sens que par la matière. Aux temps archaïques, où les gens ne taillaient encore dans le marbre que des statues frontales, ils modelaient déjà des figurines de terre aux mouvements beaucoup plus libres. La souplesse de la matière les avait vite affranchis de la rigidité du pieu primitif. On pourrait aussi noter le moment où

EVESGE ET°MATIERE 23 VS v f il \ | TA LANTA Hi Fig. 29, 30 et 31. — DESSIN LINÉAIRE ET GRAVURE SUR BOIS.— Des mousmés d'OUTAMARO et de BuNCHo. La gravure japonaise du XVIII® siècle donne un admirable exemple de la soumission de l'élément nature aux exigences techniques. L'aquarelle japonaise nous révèle que ces artistes n'ont rien ignoré des richesses pittoresques de la lumière jouant sur les choses. Mais les procédés de la gravure leur interdisent le modelé, le clair-olscur, les couleurs dégradées… Les graveurs ont donc cherché ailleurs beauté et vérité : dans les tons plats et les lignes sinueuses. À condition d'accepter ces limites, la gravure peut égaler ou dépasser la peinture ; la ligne et la couleur imprimées offrent au graveur des possibilités infinies; les conventions imposées par ces restrictions ajoutent au charme des images, parce qu'elles sont acceptées. Car les accepter est le seul moyen d'en oi Toute infraction aux exigences techniques est pour l'œuvre d'art une cause d'infirmité. les figures de bronze enseignèrent leurs formes aiguës et leurs silhouettes plus maigres aux marbriers. C’est un bon moyen, encore aujourd'hui, de caractériser nos sculpteurs par la matière dans laquelle ils « pensent » : les uns sont des marbriers, les autres des bronziers : les uns sont des tailleurs de pierre, mais le plus souvent ils sont des modeleurs. L'évolution de l’art s’est naturellement faite dans le sens de la commodité. La plupart de nos sculpteurs modernes modèlent dans la glaise malléable des maquettes vivantes et spirituelles, réservant à des praticiens le soin de les agrandir mécaniquement et de les exécuter en matière définitive. C'est, entre temps, le plâtre que l’on charge de soutenir l’idée de l'artiste, c'est-à-dire la matière la plus ingrate, et qui n’est, dans ce passage de la pensée à la réalisation, ni au point de départ ni au point d'arrivée. Le plâtre ne porte point l'empreinte de l'artiste, comme la terre, et il n’a pas la santé et la robustesse dela matière définitive, pierre ou bronze, à laquelle le sculpteur a pensé. Il est quelque chose d'intermédiaire ; il est sans âme parce que l'artiste ne lui a rien confié et il n’est destiné à rien transmettre. Et c’est la raison pourquoi les expositions de sculpture de nos salons lassent si vite le grand public, celui qui ne sait pas retrouver, sous le mensonge de ce plâtre inerte, la vie de la terre modelée par l'artiste, ou la beauté définitive de la pierre ou du bronze. Tant il est vrai que la forme sculpturale n'a toute sa force expressivet que lorsqu'elle est présentée par la matière dans laquelle l’artiste l’a conçue. La peinture semble moins asservie par ces conditions

matérielles, parce qu’elle est signe plus que réalité. Le sculpteur donne de son modèle non pas seulement une apparence, mais presque un équivalent. Dans la copie comme dans l'original, on retrouve la même qualité fondamentale des corps, le volume. Et, comme le matériau le plus commun est toujours la pierre, toutes les écoles de sculpture, tendant vers le même but par les mêmes voies, rencontrent les mêmes difficultés et, avec des caractères différents, traversent à peu près les mêmes phases. Nous les avons vues grandir et vieillir sur un même rythme. Mais la peinture ne donne des réalités qu'un reflet, et transpose sur un plan, en un jeu de lignes et de couleurs, des formes qui jouent dans l’espace ; il lui faut remplacer la réalité par un système de signes qui, pour être imaginés à la ressemblance de cette réalité,



24 LAN PES DES n’en constituent pas moins un langage conventionnel ; et ce langage ne vaut que lorsqu'on s’est mis d'accord pour en reconnaître la valeur d'imitation ou d'expression. Ces signes conventionnels sont d’une grande complexité si on les oppose aux moyens si simples de la sculpture ; ils supposent une analyse, une interprétation intellectuelle, et devraient nous sembler plus dégagés des servitudes techniques. Au contraire, l'importance des moyens ne s’y montre que plus clairement en raison des différentes directions que prennent les écoles de peinture suivant Fig. 32. — DÉLINÉATIONS SIENNOISES. MADONE SIENNOISE DU XIV® SIÈCLE (Rome, collection Stroganoff). On peut faire bien des rapprochements entre les peinturessiennoises du XIV®siècleet les gravures japonaises du XVIIIe. Mais, naturellement, il serait parfaitement vain de chercher la raison de ces ressemblances par des contacts et des emprunts. Des deux cotés, le dessinateur, pour des raisons différentes, renonce à modeler les volumes, le Siennois parce qu'il a hérité du style plat des Byzantins, le Japonais parce qu'il accepte les exigences de la gravure au trait. L'expression par le relief interdite, ils ont également à chercher une compensation dans le jeu des bel'es sinuosités et la souplesse des contours. L'identité est parfois bien étonnante (visages de troisquarts, mouvements obliques…). l'instrument dont elles jouent. Les tailleurs de pierre se rejoignent sur le même chemin ; mais les matières employées pour colorer le tableau sont nombreuses, variées : la cire, l’eau, l'huile, la colle, la soie, la laine, l'émail, le verre ; le tableau lui-même est de bois, de papier, de toile ou de maçonnerie... c’est comme autant de langues différentes, différentes par le vocabulaire, par la syntaxe et par le génie. Si nous étions tentés d'imaginer un art du dessin et de la couleur affranchi des liens de la matière, l'histoire viendrait nous rappeler que la peinture ne fut jamais que le développement des possibilités pittoresques incluses dans l'usage d’une technique, c'està-dire impliquées dans le choix d’une matière. Eh quoi! Des conséquences si vastes découleraient de prémisses si étroites! Mais comme l'histoire de l’art va nous paraître chose étriquée! Alors ces vases grecs, ces kakémonos IMAGES japonais, ces panneaux flamands, ces fresques italiennes où nous aimons à trouver en images claires, résumées, le génie des races, l'âme des générations, tout cela résulterait seulement d’un habile emploi de procédés pratiques! Comme cette conception rétrécit la signification de l’art! Elle en grandit au contraire le rôle; car, toutes ces

qualités que l’on admire chez l'artiste, c’est lui qui les a inventées, c'est le jeu de son instrument qui les lui a enseignées et, si elles nous paraissent ensuite exprimer l'histoire et les civilisations, ce n'est pas parce que les artistes les ont recueillies de leur milieu, mais plutôt parce que, après les avoir découvertes, ils les ont enseignées aux autres hommes. Taine considérait l’œuvre d'art comme un fruit, comme un produit du milieu, de la terre et du climat ; il oubliait que l'arbre ici est une volonté et que les fruits qu'il donne forment le goût de ceux qui les mangent. Toutes les pages de ce livre seront pour nous montrer que l’art est presque toujours chose modeste dans ses origines, mais qu'il est infini dans ses conséquences. C’est le propre du génie, alors qu'il paraît façonner seulement un peu de matière, de fournir le modèle sur lequel viendra se former la pensée humaine. C’est le rôle de l’histoire de montrer comment les écoles de peinture se développent dans les directions et les limites fixées par les possibilités techniques ; nous voyons bien au premier coup d'œil cette liaison nécessaire de l'idéal et du métier ; mais nous omettons presque toujours d’en tirer les conséquences, comme si nous craignions d’attenter à la dignité du génie et de restreindre sa puissance avec sa liberté. Nous voyons bien que le peintre céramiste grec ne peut pas chercher des effets de clair-obscur ; nous voyons aussi que les pures couleurs à la détrempe de Fra Angelico ne sauraient, à la manière de Rembrandt, faire palpiter les mystères de l'ombre. Ne devrions-nous pas en conclure que le génie de ces peintres ne s’est aussi puissamment développé que parce qu'il allait dans le sens indiqué par l'instrument dont ils se sont servis? Nous ne concevons guère ces deux artistes changeant de palettes ; elles portent les éléments de leurs pensées, et pourtant ces couleurs, il ne les ont pas choisies ; ils ont pris leurs procédés à l’école de leur temps et ils en ont seulement tiré des effets plus sûrs et plus puissants ; les visions radieuses ou fantastiques de ces deux peintres-poètes se sont précisées en jouant avec l'azur et l'or de la détrempe, avec les phosphorescences troubles, les ombres fumeuses des huiles et des terres. Quand il ouvre sa boîte d’aquarelle, de pastel ou de

LIGNES ET TACHES (Aquarelle de Sessou ; gravure de Gwaigetsudo). I est bien des manières de voir la nature. Elles se déterminent et se fixent par les moyens techniques dont nous usons pour l'im:ter. L'artiste japonais, plus que nul autre, ramène franchement les aspects du modèle aux possibilités de son métier. Quand il peint à l'aquarelle, il voit des taches dégradées, parce que c'est ainsi que s'étendent sur la soie les gouttes d'eau colorée. Mais, quand il imprime une image gravée sur bois, il ne retient que des contours linéaires et des tons plats, parce que la gravure n'imprime que des lignes et des couleurs égales. On change de vision en changeant d'instrument : au!ant de natures que de techniques. (CI. Giraudon.) LA VIE DES IMAGES. PL. 2, PAGE 24.





PMERGE DE T' MATIERE 25 couleur à l'huile, un peintre déjà détermine la manière dont il va observer son modèle. Choisir l'une plus souvent que l'autre, c'est incliner vers la recherche de certains effets : comme l'outil plie le corps de l'ouvrier à certaine attitude, l'instrument du peintre conduit son œil et sa main. Mais c'est dans l'étude du genre bien plus que dans celle des individus qu'il est instructif et frappant de noter l'action prépondérante de la matière sur l'histoire de la peinture ; le groupement des artistes par pays, par races ne répond pas à une parenté aussi profonde, aussi entière, qu'une technique commune. La dépossession de la détrempe, où domine le souvenir du vitrail — couleurs claires sur fond d'or — par la peinture à l'huile, qui est un miroir de la réalité, est la révolution le plus complète qui ait renouvelé l'art européen ; il peut sembler d'abord qu'il n'y ait là qu'un changement de procédé industriel, un événement qui n'intéresse que l'atelier ; en réalité, c'est un appareil à découvrir la nature qui venait d'être adopté ; car cette manière de peindre est si riche et si souple, elle peut atteindre à une ressemblance si complète qu'elle invite le peintre à observer plus attentivement son modèle, et nous oblige d'admirer dans l'habileté de l'image des choses que nous ne songeons pas à regarder dans la réalité. L'homme s'intéresse surtout à l'homme: il cherche d'abord autour de lui et, quand il sort du domaine dont il vit, il devient un explorateur indolent ; ce sont les portraits qu'en donnent les artistes qui lui apprennent alors à voir la nature. Le (naturalisme » de la fin du moyen âge, cette découverte du monde matériel qui a transformé l'intelligence humaine, cette révolution intellectuelle, ne fut pas un événement sans causes. Parmi les agents qui la préparèrent, il faut compter la sculpture quand son évolution aboutit à la phase naturaliste, et la peinture quand elle adopta un (procédé de fabrication » qui lui rendait le naturalisme obligatoire. S'il est deux « écoles » qui ont suivi deux voies divergentes, ce sont les écoles japonaise et européenne. Entre les kakémonos aquarellés et nos tableaux encadrés peints à l'huile, il n'y a guère de ressemblance; et, tout naturellement, nous sommes tentés d'expliquer ces divergences par tout ce que l'histoire et la géographie ont mis entre l'Extrême-Orient et l'Occident. Suivant notre habitude de rechercher dans les images de l'art l'expression de la pensée humaine, nous devons facilement trouver dans ces figures de Korin ou Kiyonaga l'âme japonaise, la philosophie, la religion, la tradition, et toute une LA VIE DES

IMAGES. conception du monde. Admettons: mais, tout d’abord, notons bien que le dessin japonais dépend en grande partie d'une forme de pinceau et d'une manière de le tenir ; que le ton général de la peinture et sa transparence lumineuse dérivent naturellement de l'aquarelle sur soie blanche ; que la composition asymétrique, mouvementée, s'explique par la légèreté du kakémono suspendu et flottant, et, pour tout dire, qu’à la base de cette décoration claire et de ces images instables il y a une architecture de bois et de papier. L'essentiel du style japonais se déduit matériellement ou par affinité de conditions toutes Fig. 33. — LA LIGNE DE BOTTICELLI. Ce croquis d'après la PALLAS du palais Pitti montre combien le dessin de BOTTICELLI est dominé par des préoccupations linéaires ; la précision des contours, la recherche des lignes aiguës compense et rachète la mollesse et l'indécision du modelé. Les cheveux sont de souples fils métalliques : les organes du visage sont cernés de traits qui semblent tracés au burin. Comme tout dessin qui saisit mal les volumes, le dessin de Botticelli cherche la beauté et le caractère dans la sinuosité des traits, la recherche des prchls et l’acuité des contours. techniques. Notre peintüre occidentale, qui a fleuri sur des murs solides, conserve le besoin d'un support où s'appuyer. Les grandes compositions murales d'Italie se creusent dans la paroi comme la scène d’un théâtre ; les petits tableaux flamands et hollandais sont des lucarnes ouvertes sur l'extérieur ou des miroirs qui réfléchissent l'intérieur. L'architecture les porte et les encadre. Notre peinture à l'huile ajoute sa puissance d'imitation, jusqu'à nous suggérer le sentiment de la réalité, et tous ces caractères de notre peinture européenne dérivent d’une alliance avec notre architecture et des propriétés de la peinture à l'huile. Mais, voici qu’en ce début du xx° siècle, quelques peintres japonais ont abandonné leurs procédés pour essayer les nôtres. Et, du jour au lendemain, tout ce que l'on pouvait rattacher au génie de la race, à l'hérédité ou au climat, tout s'est évanoui pour faire place à des manières européennes. Leurs peintures à l'huile semblent de chez nous. Cette technique, nouvelle pour eux, développe dans leur art ses ressources naturelles comme dans le nôtre, et l'on voit le Japonais, en même temps qu'il change de pinceau et de matière colorée, mettre 4

2% LA VIE -DESVIMAGES Fig. 34. — PEINTURE LINÉAIRE DES VASES GRECS. Ces peintures d'EupHRoNios (coupe du Louvre) montrent comment le dessin des céramistes grecs, limitépar Lesconditions techniques à des silhouetteslinéaires, a cependant spirituellement réussi à libérer les corps vivants de la servitude des formes plates et des attitudes de profil. Mais on voit comment une telle manière a pu sembler d'une sécheresse archaïque quand la grande peinture sut rendre la ronde-bosse et montrer des corps vivants modelés par la lumière dans l'atmosphère. sur sa toile ce qu'il avait coutume d'omettre sur son panneau de soie. Il peint des portraits physionomiques :; il modèle des formes sculpturales ; il joue avec l'ombre et la lumière ; il imite les qualités matérielles des choses ; il ramasse sa composition dans un même coup d'œil, il remplit son panneau carré, peint jusqu'au bord du cadre au lieu de laisser son image suspendue ; il accepte notre perspective et, d'une manière générale, fait siennes toutes nos vieilles qualités qui nous semblent cependant caractéristiques du génie occidental. Bref, en peinture, il parle l'européen et l'on reconnaît son origine non pas même à son accent, mais seulement aux types des figures quand il peint des hommes de sa race. Le jour où le Japonais est entré chez notre marchand de couleurs, il en est sorti avec une vision d'Occidental. Tout ce qui tenait à sa technique de la soie aquarellée est tombé d'un coup. Des habitudes visuelles dix fois séculaires auraient dû résister, si vraiment elles tenaient à autre chose qu'à l'emploi d'un instrument. Mais non, en changeant d'outil, le Japonais a changé de style. Il resterait maintenant à se demander si, en changeant de style, il ne va pas aussi changer de manière de penser. Nous aimons à déduire l'art d'un temps ou d'une race de ses croyances et instincts profonds. Voici une volte-face qui devient alors incompréhensible par sa rapidité. Ces Japonais européanisés ont-ils donc oublié leur nationalité ? Nous savons bien qu'ils restent et veulent rester des Japonais. Mais, en art, l'instrument a ses exigences impérieuses ; quand un musicien s'assied devant le piano, il lui faut jouer des sonates. Le style européen est impliqué dans la technique de la toile peinte à l'huile, comme la vision japonaise dans celle du kakémono aquarellé. Dans une vieille école, il arrive que plusieurs matières entrent en concurrence, ou tout au moins que des métiers différents s'essaient à reproduire les mêmes images. Le résultat de ces rivalités est bien curieux à observer parce qu'il montre mieux les limites de chacune de ces techniques par la comparaison qui

s’institue avec les métiers voisins. Nous ne connaissons guère la peinture des anciens Grecs : mais pourtant nous pouvons arriver à l'imaginer par des descriptions de Pline et les restes étrusques ; ainsi savonsnous qu'au VI* siècle avant notre ère les peintres remplissaient d'un ton plat, noir, rouge, blanc, les contours de leurs figures. Les céramistes contemporains ont pu reproduire les effets de la grande peinture avec les lignes de leur dessin et les oppositions tranchées d’un enduit noir sur le rouge de la terre cuite ; ils ont même pu suivre de plus près les effets de la peinture murale en réservant des silhouettes rouges sur leurs poteries enduites de noir. Mais voici qu'au V® siècle, les peintres commencèrent à modeler avec des ombres et des clairs et sans doute des couleurs nuancées: alors, on passa du ton plat aux tons dégradés. Pline nous décrit longuement cette révolution, d'autant plus facile à imaginer qu'elle s'observe en d’autres écoles. Et, du jour où les yeux se furent habitués à ce dessin de figures en relief, le dessin plat sembla incomplet et archaïque. De même, quand les Florentins eurent compris l’art de Vinci aux ombres larges et transparentes, du coup les maîtres antérieurs parurent «secs et crus ». Mais, en Attique au V° siècle. les peintres céramistes ne purent imiter les modulations de clair et d'ombre inventées et adoptées par les maîtres de la «grande peinture». Leurs images plates et nettes étaient vouées à la mort, par leur incapacité à évoluer. L'industrie céramique continua de vivre; mais elle dut renoncer aux formes noires et rouges qui ne répondaient plus à l’image nouvelle de la figure humaine. La peinture de vases disparut, abandonnant la course parce qu’elle ne pouvait suivre la grande peinture. Toutes les causes extérieures auxquelles on impute sa disparition — guerres, malheurs publics — n’empêchaient point alors, en Attique, le merveilleux épanouissement de la statuaire, de la peinture et de l’industrie des figurines de terre cuite ; pourquoi eussent-elles concentré leur nocivité sur la seule peinture céramique? Nous pouvons d'autant mieux nous représenter ces

EMESGE "ET MATIÈRE 27 relations entre deux arts semblables par le but, différents par les moyens, que, dans les temps modernes, la peinture et sa sœur pauvre, la gravure, en présentent des exemples analogues. La gravure, qui est l'art du trait, réussissait fort bien à rendre les formes nettes de la peinture des € primitifs ». Mais, au xvi® siècle, elle dut renoncer à suivre ; le trait d'Albert Dürer ne pouvait imiter le « sfumato » de Vinci ; elle s'essaya pourtant aux effets de clair-obscur par l'emploi de hachures ; mais il fallut une révolution dans sa technique — les tailles plus ou moins serrées et grasses des (graveurs coloristes » selon Rubens, le réseau finement tissé par l'eau-forte de Rembrandt, — pour que cet art à note unique — le noir pur — continuât d'accompagner la peinture dans les souples variations de sa polychromie et de son clair-obscur. Ce sont des considérations de même nature qui expliqueraient pourquoi certaines techniques fleurissent parfois en œuvres brillantes pour décliner ensuite et mourir, sans que l'histoire religieuse ou économique puisse jamais donner la raison de ces apparitions et de ces disparitions. L'histoire du vitrail, de l'émail, de la tapisserie est dominée par ces rapports de la matière et de la forme, d'unetechnique et de l'image. Quand nous contemplons quelque ancienne verrière, raffinée et éblouissante, quelque vieille châsse limousine et asiatique, exotique et paysanne, nous ne songeons pas un seul instant à confronter les figures qu'elles nous montrent avec une réalité. Toute pensée réaliste est absente de notre jugement. Il n'en fut pas de même pour les artistes qui ont peint ces images avec des verres de couleur ou de l'émail. L'identité du dessin est totale avec les peintures, fresques et miniatures, que nous avons conservées de ces temps ; ces verriers et ces émailleurs ont traduit textuellement dans leur matière le système iconographique et les formes de la peinture. Cette transposition était facile aux XII® et XIII° siècles. Alors, les peintres, sur les murs et sur le vélin, juxtaposaient des couleurs vives et plates, cernées de traits durs ; c'était la manière byzantine desséchée par des générations de copistes peu habiles. Mais cette manière est précisément celle qui s'adapte le mieux à l'industrie de la verrière peinte. Le réseau de plomb ne fait que reprendre le cerne brutal de la fresque et les verres de couleurs opposent leurs tons entiers où quelques timides hachures viennent seulement rompre l'uniformité du ton plat. C'est alors que, au cours des x1V® et xv® siècles, la peinture étend ses ambitions : elle fait tourner les volumes pour rendre le relief des corps pleins, et, par la

perspective et le paysage, elle donne l'illusion de l’espace. Les peintres verriers continuent à copier leurs compositions sur les cartons des peintres. Mais la matière et la forme ne coïncident plus. Et la peinture sur verre oublie quelques-unes de ses meilleures qualités dans une vaine rivalité avec la peinture de tableaux ; elle perd son intensité colorée dans des jeux d'ombres et de clarté sans jamais atteindre à la justesse d'effet des peintures sur le mur ou la toile. Les derniers vitraux du xvi® siècle sont de belles choses. Mais ce qu'ils veulent nous dire s'exprime bien mieux en une autre langue. Alors, on finit par supprimer le vitrail peint pour que le jour, entrant à pleine fenêtre, vint éclairer des tableaux. L'art du vitrail est né de l'union d'une forme et d'une matière, et il est mort de leur divorce. Il en fut de même pour les émaux des X1I° et XIII siècles. La technique du cloisonné ou du champlevé s’accommodait parfaitement du dessin de ce temps : on dirait même que certaines miniatures ou peintures byzantines, hachées de filets d’or, aient voulu donner un modèle aux cloisonnements de l'émail, à moins qu’elles ne les copient. Et, de toute manière, émail et peinture sont d'accord pour chercher les mêmes effets. Mais la peinture, bientôt, se dégagea de ce dessin métallique dont les émailleurs avaient toujours besoin et qui, désormais, ne faisait plus que rappeler un style abandonné et jugé barbare. Et quand des émailleurs, au XxvI* siècle, voulurent de nouveau cheminer de compagnie avec les peintres, ce fut pour en imiter les couleurs fondues et la manière moelFig. 35. — DESSIN DE LA MOSAÏQUE. Ce CHRIsT de la cathédrale de MONREALE fait comprendre comment la peinture en mosaïque appesantit la ligne, écrase les reliefs, nivelle les savantes draperies de la statuaire antique en une marguelerie aux cassures subites. Quant au modelé des visages, il se rétrécit, se résume en lignes dures et figées. Tout ce qu'il y avait de légèreté et de souplesse dans le dessin des apparences s'est pétrifié et incorporé à la maçonnerie

28 LAN LESADIES leuse. Les plus beaux émaux du XVI siècle, qui ne sont que de la peinture cuite, ne nous font pas oublier ceux du xurié siècle dans lesquels, cependant, la forme acceptait la prison de métal. Alors les plaques d'émail, qui n'étaient en rien inférieures à la peinture pour le dessin des formes, montraient une haute supériorité par le précieux de la matière ; les émaux des Pénicaud et des Limosin, si raffinés soient-ils, ne dominent plus les peinFig. 36. — DESSIN DE L'ÉMAIL. Ceite PLAQUE ÉMAILLÉE (du Musée du Mans), représentant GEorFROY PLANTAGENET, reproduit dans la technique du champlevé les formes et couleurs de la peinture du XII° siècle. Le cloisonnement du métal enclôt les' belles taches d'émail, brillantes comme pierreries. Dans une technique de ce genre,il est bien évident que les possibilités réalistes de la peinture comptent moins que la valeur décorative et le précieux de li matière. Au XV® s., quand ils voudront imiter le modelé de la peinture à l'huile, les émailleurs libéreront les couleurs de leur cloisonnement et les laisseront se fondre les unes dans les autres. C'est à ce même moment que les peintres de verrières s'eflorceront également de rejeler les servitudes du réseau de plomb qui enserre leur dessin. Toute technique détermine une vision. il LT} Any tures qu'ils copient que par le succès avec lequel ils assouplissent une matière plus rare et plus rebelle au dessin du Primatice ou du maître de Moulins. Nous distinguons parfaitement les styles appropriés à chacune des matières traitées par les artistes, et personne, devant une simple reproduction, n'hésite à dire si les formes sont de peinture à l'huile ou à fresque, sont d'émail ou de laine ; à plus forte raison naturellement, devant les œuvres originales, quand nous voyons la matière en même temps que la forme; le dessin et la couleur ne se conçoivent pas abstraitement. Aussi les critiques d'art prêtent-ils volontiers aux artistes la volonté de créer un style approprié à l'instrument dont ils jouent. C'est le plus souvent mettre dans la pensée de l'ouvrier ce qui est un résultat de sa technique. On pourrait presque dire que, dans cette recherche, les déformations caractéristiques du métier expriment les volontés de la matière plutôt que de l'artiste. Ainsi avons-nous la tentation IMAGES d'opposer la peinture et la tapisserie et déclarons-nous tous les jours que nos artistes modernes ont perdu le sentiment de ce qui convient à la peinture de laine. Et nous rappelons les admirables séries que nous ont laissées les temps passés. [l suffit justement d'évoquer cette histoire de la tapisserie pour constater que jamais, à aucune

époque, en aucun pays d'Europe, il n’y a eu chez les peintres deux manières différentes de concevoir les figures et de les grouper, l’une pour les tableaux, l’autre pour les cartons de tapisserie. Les tapissiers, les peintres à la laine n'ont jamais fait que traduire textuellement les images que leur donnaient les peintres à l'huile ou les Waterschilder. Les miniatures ou les peintures murales du xIV° siècle, les compositions de Rogier Van der Weyden et de Vermeyen, les cartons de Raphaël ou de Rubens, les tableaux de Le Brun ou de Coypel ont passé directement d’une matière dans l’autre, et toutes les transformations qui en résultèrent sont imputables aux métiers, et non aux inventeurs. C’est à peine si, chez les derniers fournisseurs de modèles, une plus grande place a été faite à l’encadrement ornemental. Si les miniatures, fresques et tableaux d'une époque venaient à disparaître et qu’il nous en restât seulement quelques tapisseries, on pourrait aisément par induction reconstituer le style des peintres contemporains. Mais des images semblables traduites en matières différentes se distinguent et s'opposent en prenant de l'âge ; la laine vieillit en beauté, elle pâlit avec une douceur égale qui atténue les discordances, et le beau tissu, par l'agrément des contacts qu'il suggère, compense le déscrdre d'un dessin disjoint et de couleurs fanées. En face, le tableau contemporain s'affirme dans sa matière émaillée par les ans et ses ombres durcies : mais le naturalisme, l'intention de vérité, qui a présidé à la naissance, reste sensible dans tous ses accents, tandis que la peinture de laine oublie peu à peu qu’elle est une imitation pour retourner à sa nature originelle. Ainsi prenons-nous l'habitude de distinguer les deux modes, et même nos peintres se font-ils une vision particulière quand ils composent des cartons pour la tapisserie. Cette éducation par expérience archéologique est chose assez nouvelle. L’histoire prouve qu'elle n’est pas nécessaire et que, dans ces rapports du style et de la technique, le rôle de la matière est tel qu’elle prend sa part même si l'artiste n’a pas songé à la lui réserver. Ce sont réflexions de même nature que suggère le grand débat agité, au xIX° siècle, au sujet de la peinture décorative. Il montre aussi comment les conditions techniques

PENPROGNE DIET" M'AST I EÈR:E 29 ont fixé les styles décoratifs, dans lesquels, avec nos habitudes d'éclectisme et notre dédain des influences matérielles, nous voyons seulement des intentions esthétiques. Lorsque les élèves d'Ingres et Puvis de Chavannes ont opposé la manière plate et pâle aux violences de gestes et de couleurs du style Delacroix, ils invoquaient les fresquistes florentins de la Renaissance. Ils en tiraient un grand argument qui n'a point encore épuisé toute sa force et qui se peut résumer en cette remarque : la décoration murale ne doit pas être indépendante de la paroi qui la porte ; elle n'en est que le revêtement, il lui faut consentir à cette soumission aux lignes et plans de l'architecture et ne pas présenter des images qui semblent trouer la muraille. Ce principe décoratif se déduit en effet des fresques italiennes. Mais ici encore, quand on observe ces maîtres des XIV® et Xv® siècles, on s'aperçoit que la volonté qui les conduit n'était pas tellement celle de leur goût que celle de leur métier. Ces fresquistes les plus savants, les plus habiles, Ghirlandajo ou Mantegna, ont modelé leurs figures, composé leurs ensembles, joué de la perspective comme de purs réalistes qui auraient voulu nous faire croire à la réalité de leurs images ; quand ils furent assez habiles, ils firent « plafonner » les figures des voûtes et des coupoles. Bien loin d'accentuer le caractère fictif de leurs compositions, leur imagination plastique est commandée par les exigences du vraisemblable ; comment se présenteraient des figures réelles, si nous les voyions sur une scène ouverte dans cette muraille? C'est sous cet aspect que le fresquiste tâche de nous les montrer. Mais, dans cet effort réaliste, il est limité aux moyens de son métier. Il peint un mur, et la fresque ne laisse jamais oublier ce qu'elle est en effet : un mur peint. Ces choses qu'elle nous montre ne sont pas des corps de chair, des draperies de laine ou de lin, des objets de métal ou de bois, elles sont du plâtre coloré. Le peintre peut donc pousser à son gré, aussi loin que le permet son dessin, l'exactitude de sa copie, jamais son naturalisme n'atteint à une imitation matérielle des choses ; le mur reste visible dans la peinture à fresque, comme le papier dans l'aquarelle, comme la laine dans la tapisserie : il mêle sa substance à toutes les couleurs dont on le revêt, il est toujours présent dans l'image ; il l'est de plus en plus à mesure que les tons de la fresque vont pâlissant, Ainsi, le procédé a-t-il maintenu ces peintres, si réalistes fussent-ils, dans la discipline décorative. Mais, quand la peinture à l'huile, débordant de ses petits panneaux flamands, couvrit de vastes toiles et devint

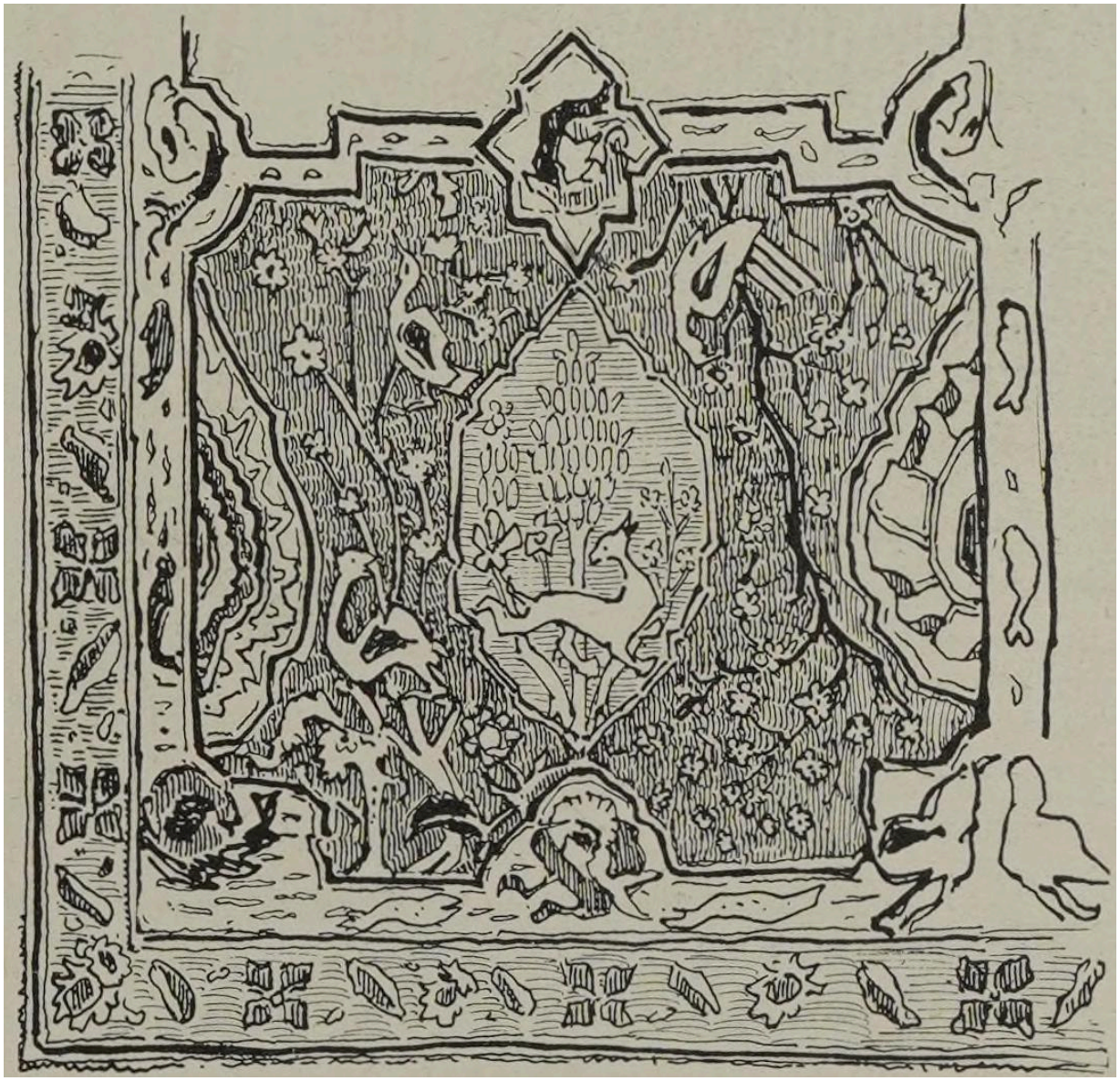
un art de décoration murale, l'esthétique et la technique ne furent pas aussi naturellement d'accord. Cette manière de peindre est en effet par excellence le langage du naturalisme, car, par les ressources infinies qu'elle offre à qui sait en jouer, elle permet de pousser la ressemblance jusqu'au trompel'œil. Alors vraiment de telles images (trouent la muraille », ou tout au moins nous la font oublier. Aussi les décorateurs vénitiens qui pratiquaient la peinture à l'huile ont-ils compris les exigences de cette manière et ils accompagnent la décoration peinte d'un encadrement de boiseries sculptées et dorées : le corps même de l'architecture Fig. 37 et 38. — DESSIN DU VITRAIL. Deux croquis d'après un apôtre et un roi des VERRIÈRES DE BOURGES. Si l'on éteint les flammes éblouissantes des vitraux peints, il subsiste un dessin très appuyé, dont les lignes principales coïncident avec le réseau opaque des filets de plomb. Il y a ainsi bien des ressemblances entre le procédé de la peinture d'émail et celui de la peinture sur verre. La grande différence est que le vitrail se montre en transparence, tandis que l'émail est de matière opaque ; mais des deux côtés c'est un dessin de métal qui porte les taches de couleur. Ce dessin est à demi dévoré par les rayons qui traversent la peinture el sa dureté se fond dans la lumière ; mais il n'en a pas moins donné aux dessinateurs gothiques l'habitude des cernes appuyés ; l'appcrilion du dessin de modelé en a été certainement relardée dans les pays où l'art du vitrail était florissant. La peinture de Giotto n'est pas née auprès de Chartres ni de la Sainte Chapelle. — Ja pierre, le plâtre — disparaît sous ce revêtement ; les tableaux à l'huile montrent l’espace profond et le ciel lumineux comme un morceau de paysage dans le carré de la fenêtre. Le naturalisme inhérent à la peinture à l'huile est accepté et l’on voit dans les murs et plafonds de galeries s'ouvrir des baies de clarté où passent l’histoire et la mythologie. : Les deux modes de décoration, celui qui (troue » la muraille et celui qui ne la (troue » pas, se peuvent également défendre si l’on recherche les droits historiques et la logique de la matière. Mais, dans certaines églises ou palais contemporains où l'architecture n’est pas revêtue

30 DATANT ES SDIES Le me D F [hà Ep è reg Îl Fig. 39. — DESSIN DU TISSU. Cette SOIERIE BYZANTINO-SASSANIDE DU X° siÈCLE (Musée des tissus de Lyon) multiplie les images affrontées d'un tueur de lions. Le thème remonte à l'Hercule chaldéen et au delà. Les figures transmises par le tissu sont toujours présentées par groupes symétriques. Les animaux ou personnages affrontés que l'on rencontre dans l'art roman ont généralement été transmis par quelque tissu venu d'Orient. d'or et de boiseries sculptées, le grand panneau peint à l'huile avec ses tons robustes, ses reliefs et ses profondeurs, suspend sur la muraille une image inexplicable, imprévue, en contradiction brutale avec tout ce qui l'entoure et qui surprend d'autant plus que nous reconnaissons mieux sa vérité. Il faudrait un cadre puissant pour la porter ; et le cadre même ne sufhrait pas, car la pâleur grise de la pierre, la clarté égale de l'édifice, enlève à la peinture sa force de rayonnement : elle n'est plus de la lumière ; elle n'est plus une ouverture sur le plein air, elle n'est plus ni décor ni réalité. C'est alors qu'un peintre, Puvis de Chavannes, comprit que la peinture à l'huile devrait, pour s'ajuster à des architectures sans faste, renoncer à l'éclat pittoresque, à la force réaliste et s'en tenir aux tonalités discrètes de la fresque toscane. Ainsi, par une logique toute naturelle, un nouveau mode d'ornementation, rappelant un peu la pauvreté du mur de couvent ou d'église, ramenait les effets d'une autre technique. Mais Puvis de Chavannes évite le réalisme que l'Italien recherchait ingénument, et la peinture à l'huile renonce à ses ressources, aux effets qui lui sont naturels pour rejoindre les effets d'une technique plus sobre. C'est se résigner à ne pas comprendre les raisons qui sont au fond des harmonies et des discordances d'un ensemble décoratif que de ne point y remarquer le rôle des matières, leurs sympathies et leurs antipathies. Et l'on va divaguant dans le verbalisme quand on disserte sur le beau sans se rappeler constamment que l'art est le produit commun IMAGES d'une matière et d'une pensée. Tout ce que nous appelons l'intelligence humaine n'est que le résultat de l'éducation que nos sens ont reçue de la nature ; il n'est pas non plus pour nous surprendre que notre goût, notre sentiment esthétique ne soit que le résidu d'une expérience technique et d'un sentiment profond des volontés obscures de la matière. Ce que nous appelons vérité n'est que le résumé de nos observations ; ce que nous appelons beauté n'estil pas sorti du travail de nos mains? L'imagination vole mal dans le vide ; il lui faut

comme à l'oiseau un milieu qui résiste et qui porte. Pégase, pour bondir dans l'espace, frappe fortement sur le sol. Les images les plus futiles, les circonstances les plus indifférentes sont des excitants ; tout est préférable au néant. « Regardez les nuages ou les vieux murs », disait Vina. La page blanche, la toile immaculée se présentent à la pensée plastique comme un désert où elle risque l'inanition et l'asphyxie. Dans ce vide, la pensée trouve encore la ressource de s'appuyer au cadre ; le format même de la page devient un auxiliaire, et l'on pourrait montrer que l'écrivain proportionne ses développements et son souffle à la grandeur des feuilles ; à coup sûr, le peintre voit son image se former dans son cadre ; le marbrier découvre une attitude dans la forme de son bloc. Certains motifs de l'iconographie chrétienne — comme l'Ascension — ne se sont pas développés de même manière dans la peinture italienne, qui offrait de larges surfaces murales, et dans l'art septentrional, qui l'enclôt dans la petite page de la miniature ou le feuillet d'ivoire. En Ombrie, une composition à double étage qui superpose le ciel à la terre ; en Flandre, une étroite chambrette dans le plafond de laquelle s'enfonce et disparaît Jésus. On pourrait montrer comment Je cadre même des tableaux a déterminé le mode de développement des compositions vénitiennes ; depuis le triptyque de Crivelli ou Bellini où les saints se tiennent sagement sur les volets du triptyque de bois doré, jusqu'aux foules bigarrées de Véronèse qui évoluent librement sous les immenses portiques de marbre, l'imagination pittoresque n'a fait qu'amplifier les compartiments du cadre et libérer les figures de leur cellule. Et il serait infini de montrer comment la place de l'image, l'architecture qui la porte ont pu la déterminer dans son apparence et ses attitudes. Les grands décorateurs comme Raphaël au Vatican ou à la Farnésine, Corrège sous les coupoles de Parme, ont trouvé leur composition dans la forme de la surface à couvrir. Les coupoles ont obligé Corrège à la perspective plafonnante et aux figures volantes. Et il

 IL H0 ja} TL re AA AA 12 = F3 Æ Len = TZ Es 2 x Le £a 2 = = = = Loi A VOLO DES DOSDEE 200 /] Ù OR ant SZ [IA fe AN: le 1 El Ja 7 333333333533 SIP 3€ LRSSLLEL LLL2 LV L TE LR DÉLITS 180 rg MONO oo ACT °° 27--12 = a ee ——— _ — _ — __ — _ — _ — Fig. 40.— RÉALISME ET ORNEMENTATION. Ce TISSU DE SOIE DE Perse (Musée du Louvre) nous montre deux éléphants affrontés d'une naïveté fort spirituelle. La vérité de ces images nous amuse, maïs l'on voit déjà que ces motifs encore réalistes commencent à subir les déformations du tissage ; et l'on prévoit comment le dessin populaire va les transformer jusqu'à les rendre méconnaissables. Les tapis d'Orient sont remplis d'images réalistes transformées par l'assimilation décorative. Le vocabulaire ornemental n'est que du réalisme usé, des mots coupés de leurs racines. serait difhcile de nier que la forme demi-circulaire de l'École d'Athènes ou de la Dispute ne soit pour beaucoup dans l'effet de perspective qui donne à ces compositions l'unité et la profondeur. Le sens de ces images est une suggestion de l'architecture. Mais peut-être cette influence de la matière sur la forme et de la forme sur la pensée apparaîtra-t-elle encore plus clairement si l'on réserve l'effort d'analyse pour une œuvre où l'on attendrait le moins une telle soumission de l'idée au cadre. Depuis que les frontons du Parthénon sont dévastés, peut-être ne connaît-on pas un ensemble de figures plus harmonieux de forme et plus riche de pensée que le porche royal de la cathédrale de Chartres. Cet ensemble montre une telle unité plastique, il y a tant d'équilibre dans les grandes figures immobiles, une cadence si marquée dans l'agitation des petits personnages, tout est si plein et si librement articulé, les formes sont si bien ajustées dans leur alvéole, on voit si nettement qu'il serait difhcile d'ajouter sans encombrer, d'enlever sans creuser un vide, que l'on croit spontanément à un plan théologique, à une idée toute-puissante qui organise et anime toutes ces pierres vivantes. Tant d'ordre serait inexplicable si la pensée n'était partout présente. À l'appel de quelle musique toutes ces pierres sontelles donc venues s'assembler dans cet ordre admirable? Et maintenant quel hymne monte silencieusement de ces chœurs si attentifs au geste central qui les conduit ? On n'a pas de peine à le comprendre ; le chant innombrable qui ruisselle des trois porches glorifie Jésus ; au tympan sud, Jésus descend sur terre ; au tympan nord, il remonte au ciel; au tympan central, il apparaît dans sa gloire éternelle ; les grandes figures annoncent sa venue: les

figurines des chapiteaux racontent sa vie terrestre. Il paraît naturel de reconnaître dans cette beauté un programme théologique rigoureusement suivi où l'harmonie décorative serait comme le rayonnement d’une pensée bien conduite. Mais il nous faut noter d’abord que le triple portail, en nous présentant trois apparitions du Christ, a déjà fourni le plan général de cette symphonie théologique. C’est donc parce que les églises romanes de France ont dès longtemps adopté ce dessin de façade que le sermon de Chartres sera un sermon en trois points. Mais surtout, quand on lit de près cette page, on s’aperçoit que les thèmes iconographiques ne suffisent pas à l'expliquer. Des intentions décoratives, des idées de sculpteur prennent constamment le pas sur le programme théologique. Voici d’abord le portail nord. Sur le tympan est figurée — € Li D LS) j DIR AIN DR: he 4 \ nil on jh ei qu IN PA | Et ‘1 UT EL! il, 1 nil S Fig. 41. — PAYSAGE ET TAPIS. Le TAPIS PERSAN, qui n'a pas complètement oubliéses origines naturalistes, montre bien le point de départ d'une décoration où l'on est tenté de ne voir qu'une fantaisie ornementale. Le tapis persan fait voir un jardin où les massifs, les allées, les bassins sont représentésen plan, tandis que les arbres, les fleurs et les animaux sont montrés en élévation. 455124



D2 LP CE HD'EE À Le D UUL \ | a | l d Fig. 42. — PERSPECTIVE DE TAPISSERIE. BAL DES HOMMES SAUVAGES (tapisserie de N.-D. de Nantilly à Saumur). La tapisserie, par ses moyens techniques et sa destination décorative, reste une ornementation plane, même lorsqu'elle emprunte à la peinture des thèmes réalistes. Alors, elle atténue naturellement les reliefs et tend à substituer une perspective montante à la perspective en profondeur : à lacompositioncreuseet fuyante, elle substitue un décor plein ct un paysage bouché. Elle ramène le réalisme au décor, l'espace au plan. une Ascension. Elle est si peu conforme au thème habituel de l'Ascension que l'on hésite à la reconnaître. C'est que la composition s'explique uniquement par nécessité de symétrie. Ce haut-relief est conçu pour répondre, trait pour trait, détail par détail, au tympan de la porte sud. Le Christ montant au ciel entre deux anges qui volent correspond exactement à la Vierge que deux anges encensent sur la porte sud. Au-dessous, deux registres : sur l'un, des anges encore ; ils ne sont là que pour la symétrie ; figures de pur remplissage ; l'évangile dit IMAGES expressément qu'il n'y avait que deux anges : sur l'autre, les apôtres, assis, qui s'étonnent et regardent, la tête renversée en des attitudes qui rappellent les vieillards du tympan de Moissac. Ces apôtres sont bien à leur place ; et l'on n'est point surpris de les voir ici. Mais ils étaient douze. Le sculpteur n'en montre que dix. Pourquoi? Pas d'autre raison que le manque de place. Le tympan était trop étroit ; deux apôtres n'ont pu entrer. Avec un peu d'ingéniosité, peut-être les aurait-on placés aussi. L'artiste n'a pas daigné faire cet effort ; et nous allons voir qu'il ne cessera de traiter l'iconographie avec désinvolture. Sur les voussures, on admire des images charmantes des mois et des signes du Zodiaque. Nous connaissons bien ce calendrier; nous aimons toujours à le retrouver, parce que l'art y plonge dans la vie. Mais quel rapport entre les travaux et les jours et cette Ascension? Évidemment, le sculpteur n'a développé ce thème que parce qu'il avait besoin d'une « série » d'images; les arts libéraux du porche sud auraient tout aussi bien paru à leur place ; ou des figures d'anges ; ou des ornementations ; ces formes ne se justifient que par des nécessités décoratives. Ce calendrier s'est trouvé trop long ; il a fallu faire encore des sacrifices ; les Poissons et les Jumeaux n'ont pas été admis. On les réserve pour le portail sud. En remarquant pour la seconde fois que le tympan nord paraît avoir été trop étroit pour donner place aux douze apôtres et aux douze signes du

Zodiaque, on est d’abord tenté d'imaginer qu'il a subi des réductions lorsque la façade tout entière a été portée en avant pour venir à l'alignement des deux tours ; alors, la nécessité de tenir faire les trois porches dans cet intervalle aurait exigé une compression et des sacrifices. Mais les Poissons et les Jumeaux dans le porche sud s'adaptent si bien à l’ensemble décoratif, ils complètent si heureusement le compte de sept arts libéraux qui devaient être huit pour remplir symétriquement les deux arcs des voussures, qu'on ne peut croire à une solution de fortune trouvée par un architecte embarrassé. Vraiment, ce morceau de Zodiaque d’excès fut dès l'origine destiné à allonger la série un peu courte des arts libéraux. La combinaison est ingénieuse. Mais que voilà donc une « mise en page » paradoxale! Pour obtenir une plus belle typographie, on laisse tomber une fin de phrase que l'on reprendra quelques feuillets plus loin. C’est vraiment en prendre à son aise avec le texte. Celui qui lit attentivement ce « livre de pierre » pourrait en être déconcerté. Le maître de l’œuvre me paraît avoir pensé qu'avec l'icono

The text on this page is estimated to be only 45.01% accurate

°7ZS 49Vd (€ ‘Id “SAOVNI SAQ AIA VT € (‘uosxopuy ‘12 % 18014 19) ‘edno15 2] 2JepOu 72 SaPnj}1D Sa] 2PUDUIUIOD inb 272429 29 SUDP 7S2 anb1sp]d au} np 14Dd2p 2] ‘ ND9]QD] np 291JDIAUPS D]]$2 2X20U02 AN9PUOI 27729 2P 22SU20 D ‘JUAIUOD S2] inb a4ayds D] H]duos Anod Juopfue s inb S2UN)0Q S2p JUOS 22 ‘2]9499 UN SUDP JHISUI S nb 2ypjd 2$bun aun sn]d WguI JS2 U 27) j OPUO 2] 22UDSID 220D JUISSIUADE 12 2/n0q D] u21q Juof ‘qupsspus 2s ua ‘saura]d S2UHO[S2] 2uw02 ‘Jepydoy 2p “ASIVHO VI V HOUALA 2] SUDP SIDJA ‘20D452 } 420n900 1n0d 2715D S 12 2S$D9 2$ 241D9UJ] UISSOP UOS * SJANOY SIP “S2ANSIIG SIP “snou7 sap 210U2 D fi]} ‘1]]20H10] Z2YT) ‘2]2490 9] SUDP AU9J INOd JUISSNUI S SEPNJIJD S2] ? UOIISOÏWOD D] 2p SaUFI] SAPUDAF S9] 2PULUUIOD TDOUUT(NP EUEUL EULOf D] ‘SAN2JDUISSEP XND2Q S2] AN0/] € S2HO Xe 19104) OUNOL 44 SNOILLISO4NON + (I ne peydey

IMAGE SAXE RL Ÿ Ÿ S En NV, a (ES j ; 1 | + 4 SS Fig. 43. — PAYSAGE DE TAPISSERIE. Ces SCÈNES DE CHASSE (peintures murales du palais des papes à Avignon), mises a jour il y a seulement quelques années, ont apsorté aux historiens l'aubaine d'un nouveau problème, le problème de leurs origines. Et la question première a été naturellement : origine française ou italienne? Mais on ne trouve rien de semblable ni de l'un ni de l'autre côté des Alpes. Par leur style, en effet, ces peintures révèlent un art peu pratiqué en ltalie, très pratiqué en France, mais dont il reste peu de monuments : le carton de tapisserie peint à la détrempe. Ces entassements de feuillage, ces compositions encombrées, ce pittoresque familier tout évoque des images destinées à la tapisserie; ces peintures murales d'Avignon nous présentent des équivalents muraux bien conservés des cartons qui servaient de modèles aux tapissiers des XIV® et XV® siècles. graphie toute liberté était permise, mais que la symétrie décorative n'autorisait aucun écart. Nous voici maintenant devant la porte centrale. Sur ce tympan étroit, l'artiste a fait tenir la prodigieuse vision que les vieilles civilisations d'Asie ont léguée au christianisme romain: Jésus, le roi des rois, sur son trône, dans sa gloire, entouré des animaux ailés et des vieillards qui chantent ses louanges. Mais l'étrange image venue d’Assyrie a été assimilée par l'architecture française. A Moissac, le sculpteur, l'esprit occupé par le texte fulgurant de l'Apocalypse, cherche, en creusant le mur de son tympan LA VIE DES IMAGES. ERP MAP PEEMRE 33 de figures plates et tordues ; une âme forcenée tourmente ces formes disloquées. À Chartres, les statues robustes et élégantes se sont groupées avec exactitude et symétrie pour reconstituer la vision du livre. Mais l'imagination absurde et fastueuse de l’Asiatique est devenue vraisemblable, raisonnable, à l’européenne, à la grecque, à la française. Traduites dans la langue rationaliste, ces phrases prennent un sens nouveau et presque contraire. Ce Dieu splendide et éblouissant qui devait nous frapper de stupeur est tout près de nous paraître un homme supérieur seulement par sa beauté et sa 5



34 LRAS EN RÉMADIES > |: — ÉTEN PSS 1 LS El) T = —< ve Ed 1] Son) EE) = RS — _——— Fig. 44. — LE CADRE ET LE TABLEAU. Quand Giovanni BELLINI a conçu cette illustre VIERGE AUX SAINTS DES FRARI, à Venise, c'est du magnifique cadre de bois sculpté qu'il a déduit toute sa composition. Les architectures peintes des panneaux (absidiole, plafonds et piliers) ne font que continuer l'architecture réelle du cadre sculpté. Les deux saints du panneau de droite sont partis pour mieux nous laisser voir co nment la peinture tient à l'encadrement. noblesse. À peine née, la statuaire a retrouvé sa vocation et humanisé les descriptions inhumaines de l'Apocalypse. Mais ce n'est là encore entre le texte et l'image qu'un de ces désaccords qui restent peu visibles parce qu'ils sont plus profonds. La traduction chartraine du livre montre bien d'autres libertés. Les vingt-quatre vieillards n'ont point été oubliés ; ils ont été sagement relégués chacun sur un claveau des voussures intérieures et, comme une troisième voussure restait à remplir, des anges sont venus l'occuper. Leur présence n'est pas absurde ; mais il est bien évident qu'elle n'a pas d'autre justification que de remplir un vide. En tout cas, saint Jean de Pathmos ne les connaissait pas. Il n'en va pas de même du linteau où s'alignent les apôtres. Au-dessous de Jésus, ils semblent à leur place, et pourtant ils n'y sont pas. Le visionnaire de l'Apocalypse ne les a pas vus : il n'a vu que les animaux et l'ange ; et le sculpteur devait d'autant moins faire appel aux douze apôtres que, dans sa pensée, deux d'entre eux étaient déjà présents sous forme symbolique, Il est vrai que, d'autres fois déjà, par exemple à Carennac, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse avaient été remplacés par les douze apôtres. N'y a-t-11 donc jamais eu confusion entre ces deux groupes IMAGES de personnages ? Le tympan de Chartres les réunit dans une même composition parce qu'il lui fallait une nombreuse figuration. Moissac, pour le même besoin, avait juxtaposé huit rosaces. Et même, quand les douze apôtres furent disposés, par groupes de trois, sur le linteau de Chartres, le metteur en scène s'aperçut que sa ligne était un peu courte, et il ajouta des figures supplémentaires. Quels sont ces figurants inattendus ? La théologie et l'iconographie ne sont pas embarrassées pour leur donner des noms. Mais nous persuaderont-elles qu'ils sont ici pour un autre motif que pour occuper deux encoignures ? Ainsi, pour que son ordonnance fût plus magnifique, le sculpteur n'a pas craint de nous tromper jusqu'à nous faire croire qu'il y eut quatorze apôtres. Le tympan de droite,

avec la même désinvolture, soumet l'iconographie aux exigences de la symétrie. Sur le linteau inférieur, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et l'Annonce aux bergers ; sur le linteau supérieur, la Présentation au temple ; sur le tympan, la Vierge assise tient l'Enfant, et toute la composition a été calculée pour que les trois figures de l'enfant Jésus fussent superposées dans l'axe central de la porte. Cette ordonnance est admirable ; elle atteint à la pensée par le rythme. Mais le dessinateur qui a imaginé ce plan a dû traiter les personnages de l'Évangile un peu comme des motifs d'ornementation ; il a omis les uns, multiplié les autres suivant ses besoins ; l'Adoration des mages a été jetée par-dessus bord et les figurants de la Présentation au temple ont été Fig. 45. — FIGURE PEINTE PER PAR UN SCULPTEUR. SN MICHEL-ANGE, dans sa pein- AC a ture du JUGEMENT DERNIER à la Sixtine, est resté fidèle à la plastique du marbre. C'est un caprice ponlifical qui avait fait un fresquiste de c: marbrier. Les grappes d'élus et de damnés sont de véhémentes statues, et il n'y a rien dans cette composition qui échapperait à la traduction sculpturale. Ni atmosphère, ri lumière ; rien que des groupes. Ici, c'est un damné, replié sur lui-même, grelott nt de terreur, qu'un démon rugissant entraîne dansl'abîme. Les formes rondes, pleines, nous font deviner le beau modelé, gonflé et coulant, de la statue de marbre qui a été pensée par Michel-Ange quand il modelait à fresque, JS RE sur le mur de la Sixtine, cet ‘ te \ athlète en boule. { | \

PMPNGES ETS MATIÈRE 35 \ | JAN #4 SJ Q \ N : AN \ | \ Fig. 46 et 47. — TRADUCTION DE SCULPTURE EN PEINTURE. Les deux groupes, l'un sculpté, l'autre peint, sont nés vers le même temps, dans la même ville d'Avignon. LA PIETA SCULPTÉE se trouve aujourd'hui au Musée Calvet, tandis que la PIETA PEINTE est venue de la CHARTREUSE DE VILLENEUVE au Musée du Louvre. Il semble évident que le peintre a composé son tableau après avoir examiné ou copié le groupe sculpté. Ainsi s'explique le caractère vraiment inattendu de ce panneau, sa carrure, sa solidité, et cette plénitude des volumes dans une école où la peinture emprunte généralement ses minuties et gentillesses pittoresques à l'art de la miniature. L'influence d'une belle sculpture aurait donc pour un jour transformé le style du peintre. Si l'hypothèse est vraie, rien ne s'oppose plus à l'attribution de la pietà d'Avignon à Enguerrand Charonton, dont le Couronnement de la Vierge présente avec cette peinture bien des analogies d'exécution. multipliés pour garnir les extrémités du linteau et assurer leur équilibre. Quant aux voussures, quelle raison logique devait y amener la série des sept arts libéraux? Inclinons à penser que, comme pour le calendrier de la porte gauche, les arts libéraux ne sont ici que des thèmes d'ornementation ; deux signes du Zodiaque en surnombre à côté Fig. 48. — FIGURE MODELÉE PAR UN SCULPTEUR - PEINTRE. — CarPEAUX a tiré du damné de Michel-Ange ci-contre le groupe tourmenté de son UcoLiN. Mais il est modeleur de terre plus que marbrier, et le modeleur creuse volontiers ses figures d'accidents pittoresques. Il y a dans la glaise une ductilité qui invite le sculpteur à de: effets pittoresques, des coups de pouce qui ressemblent à des touches de peintre. Et c'est ainsi qu'un même motif — ou presque — se reconnaît dans le modèle peint par MichelAnge et dans l'imitation sculptée par Carpeaux ; mais c'est le groupe sculpté qui semble d'un peintre, tandis que la figure peinte révèle une imagination de tailleur de marbre, ont été recueillis pour corriger l'asymétrie de ces arts de nombre impair. Le complément nécessaire pour emplir la voussure intérieure a été fourni par des figures d'anges. Ressource inépuisable, comme ces signes qui, dans les manuscrits du moyen âge, remplissent les lignes creuses. Au-dessous des tympans, les chapiteaux des piliers, en se rejoignant, composent une frise continue où le sculpteur a raconté dans le détail la vie de la Vierge et de Jésus ; et, pour mieux montrer la solidarité des trois porches, cette histoire se lit sans interruption sur deux

rangées, qui commencent l'une et l'autre à la porte centrale. Le récit part du pilier de gauche et continue sur la moitié nord de la façade ; il reprend sur le pilier de droite et va s'achever dans la porte sud. Ces images forment un récit si connu que le regard en suit la chaîne sans presque regarder, comme on écoute distraitement des phrases dont la musique est dans notre mémoire. Nous sommes tellement sûrs que la chronologie amènera à sa place l'image attendue. Et pourtant, voici que, sur l'aile droite, aux moments les plus dramatiques de l'existence du Christ, le conteur semble avoir perdu le fil de son histoire : l'entrée à Jérusalem se place entre le baiser de Judas et la mise au tombeau; le lavement des pieds entre cette mise au tombeau et les pèlerins d'Emmaüs... Évi

36 L'ATV TER DES fil Il IMAGES SS Fig. 49.— ARCHITECTURE ET PEINTURE. VÉRONÈSE établit ses cohues chatoyantes dans des encadrements d'architecture ; l'architecture n'est pas seulement dans l'encadrement des stucs et boiseries sculptées ; elle entre dans la peinture et y prend vraiment l'allure de « trompe-l'œil». Dans ce REPAS CHEZ Levi (Académie de Venise), le peintre a trouvé la plus belle et la plus simple des compositions, en groupant ses convives sous trois vastes arcades. Il s'est contenté d'emprunter aux architectures de Sansovino le dessin de trois fenêtres avec leurs accompagnements de pilastres et de bas-reliefs. demment. il y a eu confusion entre plusieurs chapiteaux au moment de les mettre en place. On peut, par la pensée, rétablir l'ordre des compositions, replacer la scène des Rameaux avant la Cène, et, en revanche, mettre après le baiser de Judas le chapiteau assez inexplicable qui précède la Cène et qui, mis à sa placeaprès le baiser de Judas, nous fera aisément reconnaître Jésus devant Pilate. Peutêtre tout ce désordre s'explique-t-il par le désir de réserver pour le double chapiteau qui sépare les deux portes la composition de la Cène, la vaste table où il faut asseoir douze convives. Mais faut-il expliquer par le manque de DATA TEEN NE = Fig. 50. — LE MODÈLE DE VÉRONÈSE. Trois fenêtres de la LIBRERIA DE SANSOVINO. Wéronèse les a reproduites et agrandies pour y installer le banquet de Levi. Il a seulement un peu allégé l'architecture en augmentant les vides, et en particulier la fenétre centrale. place l'étrange brièveté du récit de la Passion? Le baiser de Judas, Jésus devant Pilate, la mise au tombeau, et c'est tout pour le drame du Calvaire, alors que le narrateur a été si bavard pour le récit de l'enfance. La recherche des motifs qui resteraient toujours problématiques nous entraînerait à des futilités. Quelles que soient les raisons de cette iconographie désordonnée et disproportionnée, il reste avéré que lorsque les chapiteaux de cette façade ont été mis en place, le maître de l'œuvre a jugé qu'il pouvait bouleverser ou supprimer des pages du texte. Le «livre de pierre» n'est pas toujours un traducteur fidèle. Mais il nous reste à interroger les grandes figures rigides suspendues aux piliers de ces porches. Dans ces êtres mystérieux, il faut reconnaître les prophètes et les rois de l'Ancien Testament. L'architecture de cette façade se présente comme un système du monde et un résumé de son histoire. En dessous, le soubassement biblique. Ces personnages un peu étranges soutiennent les Évangiles qui se déroulent sur les chapiteaux, ils

portent les trois tympans, où deux rappellent la vocation de Jésus, sa descente sur terre et son retour au ciel, tandis que, sur le tympan central, il rayonne dans sa gloire immuable après l'achèvement du grand drame qui l’a mêlé aux ‘hommes. Mais les développements du livre sont bien loin de

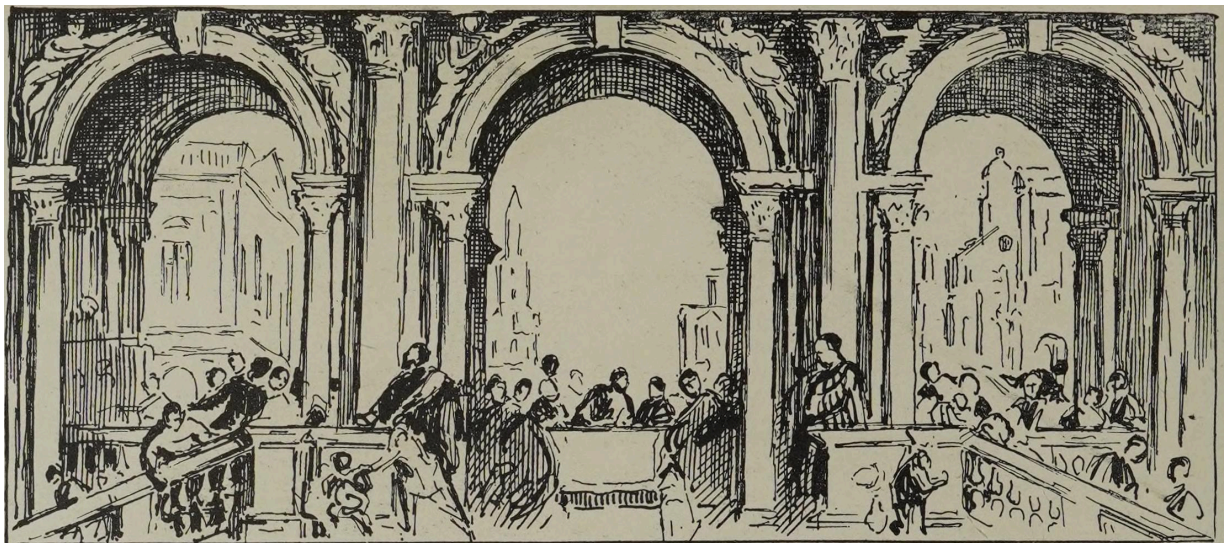
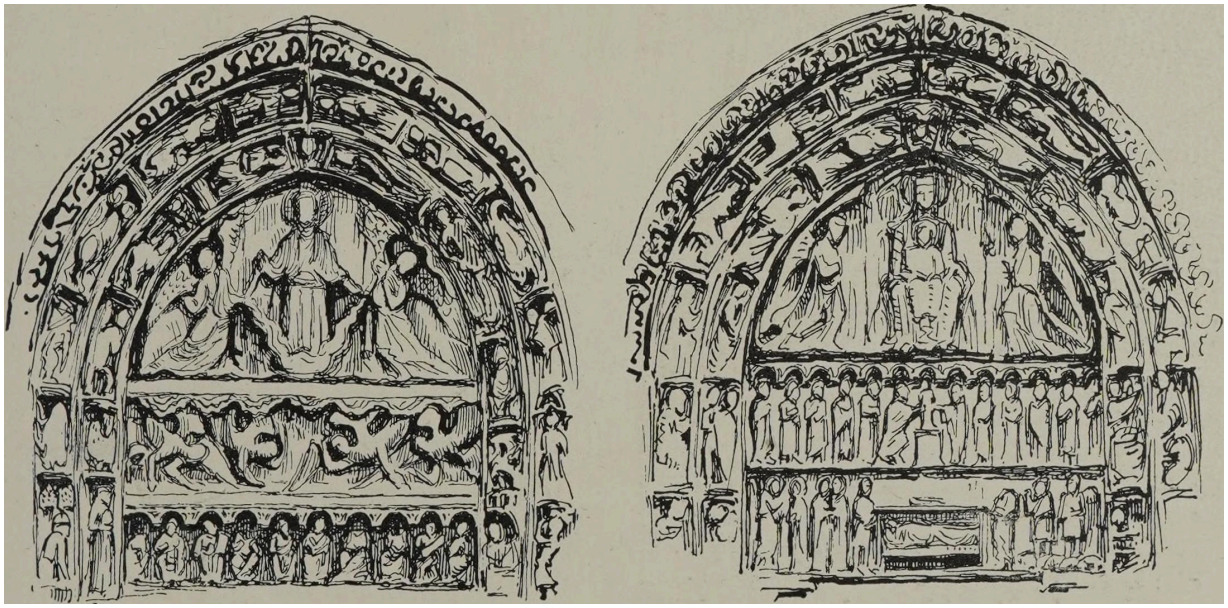


Fig. 51. — DÉCORATION JE PENSÉE. Au PORCHE OCCIDENTAL "DE CHARTRES, la sculpture est répartie de manière à composer une décoration pleine, égale, aux ailes symétriques. Il serait bien étonnant que le programme iconographique eût coïncidé sur tous les points avec le plan ornemental. Il a fallu bien souvent que la pensée se soumft à une géométrie exigeante. Et d'abord, au tympan central il s'est trouvé quatorze niches pour les douze apôtres. SZ hi @ \ (Li Le LA le (C7 Or lbs Pl LS » WARS Ÿ M \ À | / LA (/U728R e? 4 #7) KR = = —— | (] F2 l Fig. 52 et 53.—LES EXIGENCES DE LA SYMÉTRIE. Au PORTAIL OCCIDENTAL DE CHARTRES, les TYMPANS DE GAUCHE ET DE DROITE répondent à un plan de symétrie. Ainsi, deux des douze moisde l'année, débordant des voussuresde gauche, sont allés compléter la série des arts libéraux dans lesvoussures de droite. Sur le tympan de gauche, entre le Christ de l'Ascension et lesapôtres, un registre a été ménagé, que remplit le vol des anges ; transformation d'un motif traditionnel, en vue d'obtenir la symétrie avec les trois étages du tympan de droite. Au registre inférieur, dix apôtres seulement ont pu être assis. Au portail de droite, remarquer comme le nombre et la disposition des personnages ont été déterminés par le souci de placer les trois images de l'enfant Jésus sur l'axe central du tympan.





38 EAN PEN DES MNCIPIT LIÉER HOS ER Fig. 54. — LA MINIATURE STATUFIÉE. L'illustre BIBLE DE SOUVIGNY (au Musée de Moulins) nous présenteun admirable ensemble de miniatures romanes. Chacun des titres de cette Bible est orné par une figure se rapportant au chapitre. Voici la miniature du livre d'ESTHER. Le rapprochement avec les statues de reines du porche royal de Chartres suffit pour nous faire conncître le modèle, la source de ces statues. Les fameuses figures qui flanquent les portes d2 la cathédrale ne sont rien d'autre que les personnages placés par les enlumineurs en tte des chapitres bibliques. La ressemblance entre la miniature et la statue est même si frappante Cans le cas actuel que l'on serait tenté de penser que le peintre a copié le sculpteur. Il aurait même poussé la fidélité de la copie jusqu'à représenter une main brisée. L'importance que leur haute taille confère à ces statues est due seule‘ment à la longueur des colonnes qui les portent. Tous les prophètes bibliques de la façade n'en ont pas bénéficié : ilen est qui, dans les intervalles des colonnes, sont restés de dimensions exiguës ; c'est la disposition décorative qui a déterminé l'ordre de dignité de cette assemblée. De plus, le balancement symétrique entre les figures de droite et celles de gauche — les figures masculines et les figures féminines se répondent exactement — n'a pu manquer d'introduire quelque liberté avec les chapitres bibliques. Le résultat est un groupement entièrement commandé par les exigences de l'architecture et de la décoration. L'identification de ces figures chartraines est un des problèmes qui amusent l'histoire de l'art. Il n'existe que parce qu'on a fini, à force de le dire. par croire que la cathédrale élait en efle’ un livrz de théologie. répondre à l'importance des chapitres. Ces figures bibliques qui portent le monde ont pris une ampleur extraordinaire ; elles se sont allongées de toute la hauteur de la colonne où elles s’adossent, et, quand on s'approche, on ne voit plus qu'elles. Ce n’est pas de l'iconographie, c'est de la statuaire que sont nés ces prophètes géants; ils sont hors de l'échelle commune aux innombrables acteurs de l'immense tableau ; ils n'appartiennent pas à la même espèce; c’est que trouvant au-dessus d'eux l'espace libre, ils ont démesurément grandi. Cette importance matérielle ne correspond à aucune supériorité iconographique. Sur un jambage, d’autres figures bibliques sont superposées; elles sont restées de petite taille ; l'une d'elles tient un livre déroulé, où son nom gravé se lit encore : Geremias. De toutes ces figures bibliques taillées dans la pierre,

Jérémie est le seul que nous puissions reconnaître avec certitude. Nous l’aurions imaginé avec une taille de géant. Les exigences décoratives ont enclos ce géant dans un corps nain. Cependant, des personnalités IMAGES gigantesques et peut-être secondaires continuent de monter leur faction, et par leur haute taille d'occuper notre attention ; comme trois d’entre elles portent couronne, le portail est devenu pour nous un « portail royal ». S1 nous connaissions leurs noms, peut-être trouverionsnous le motif qui les a disposés sous ces porches. Cet ordre ne peut pas être indifférent ; il doit exprimer une pensée, une hiérarchie morale, une chronologie. En attendant la réponse de l’iconographie, nous pouvons ici encore nous satisfaire de raisons décoratives. Quel était le programme donné aux sculpteurs ? Je ne sais. Mais, ce qui est certain, c'est que la maître de l’œuvre, pour placer les statues, n’a cherché que la symétrie. Les deux ailes de la façade se balancent exactement ; les statues se répondent deux à deux par le style, les proportions, le sexe ; quelques lacunes dans le rang n’empêchent pas de reconnaître l'égalité parfaite des deux côtés de ce portail. La même « frontalité » qui raidit ces statues se reconnaît aussi dans leur ordre serré. Cependant, aux deux extrémités, deux groupes de trois figures, qui font une famille à part dans la statuaire de Chartres, échappent seuls à l'égalité de la symétrie. D’unfcôté, deux femmes et un LS à wr k KE” | \ il Ur.) > US A fl NS ZA Fig. 55 et 56. — HÉROINES BIBLIQUES. Ces petites statues d'ESTHER et de JUDITH du chœur de la CATHÉDRALE D'ALBI, au milieu de beaucoup d'autres qui portent également leurnom, nous montrent que l'art du XV siècle n'avait pas encore perdu l'habitude de représenter la Bible par une sorte d'Index illustré de ses chapitres.

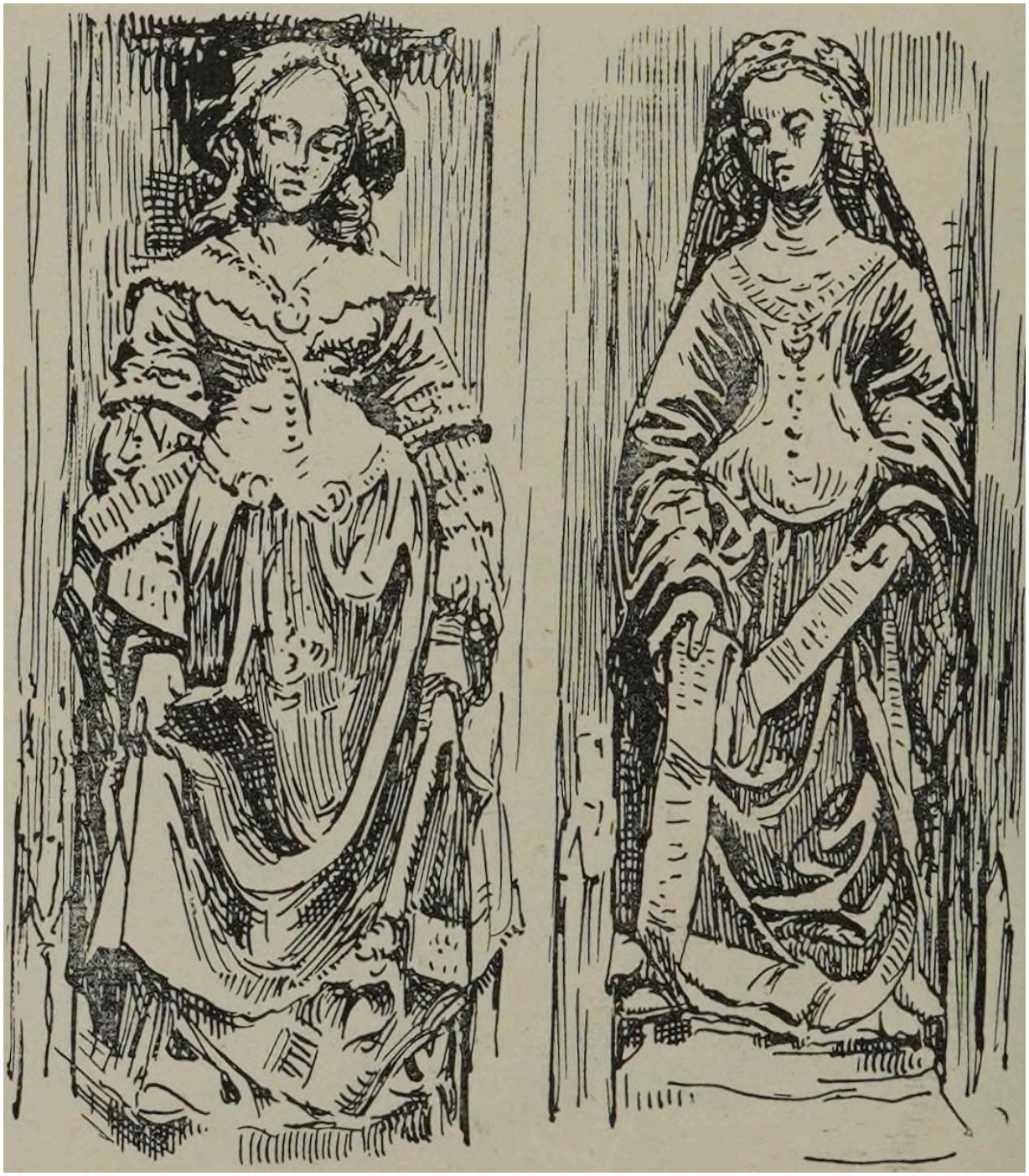


IMAGE ET MATIÈRE 39 homme; de l’autre, deux hommes et une femme. Et, pour tout compliquer, voici que, dans la première statue de gauche, :l nous faut reconnaître un corps masculin sur lequel a été posée une tête féminine. Comment, à quelle époque ont pu se produire de telles confusions? Est-ce au temps où la façade a été déplacée? Nous avons reconnu d'autres traces d’une modification dans le porche nord. Quoi qu'il en soit, l’iconographie paraît encore avoir été quelque peu malmenée. S'il faut reconnaître ici un arbre généalogique de Jésus, il semble bien que le maître de l'œuvreen ait sacrifié l'unité organique pour l'ordre plastique et la régularité extérieure. Mais tout indique que le programme théologique qui a désigné ces personnages de pierre a consisté tout simplement à prendre les titres des chapitres de la Bible et à emprunter la miniature qui les inaugura dans les manuscrits enluminés. Le portail royal de Chartres, sans doute, est un beau poème théologique. La grandeur du dogme chrétien y resplendit avec une incomparable majesté. Mais cette majesté est celle de l’architecture et de la statuaire. Une pensée habite ces formes de pierre ; mais elle n'est pas le principe interne qui leur a donné vie. C’est l'ordonnance décorative qui a commandé les attitudes, les proportions, les emplacements de toutes ces figures. De cet Fig. 57. — UN GRAND PROPHÈTE EN PETIT. Le prophète JÉRÉMIE, au porche occidental de CHARTRES, est le seul de tous ces personnages qui soit identifié avec certitude, car il montre son nom gravé sur son phylactère. Noter d'abord la différence de style entre cette petite figure, agitée et souple, et les grandes statues rigides. C'est que les figurines dérivent des bas-reliefs, c'est-à-dire de la peinture, tandis que la grande statuaire part de la colonne ou du pieu. Vu sa personnalité, on aurait attendu une effigie plus importante. Si la grandeur des statues était à la mesure des prophètes et rois convoqués au porche de Chartres, Jérémie serait à une place d'honneur, debout, immense, adossé à l’une des colonnes de la porte centrale. Mais il n’est pas entré dans le groupe des grandes statues-colonnes. Encore un désaccord entre la hiérarchie iconique et les exigences ornementales. C'est la première qui a dû céder. équilibre plastique rayonne une grande idée morale ; mais l'ordonnance était pour les yeux avant d’être pour la pensée. Dans ce beau livre où les mots sont des figures, les formes sont commandées par l'architecture ; la vie est soumise à une géométrie décorative. Tous ces personnages qui jouent le drame de la Bible et de l'Évangile ont été traités

par l'artiste comme des fleurons ou comme dés rinceaux. + 4 À É Fig. 58. — NARRATION DÉSORDONNÉE. Les CHAPITEAUX DU PORTAIL OCCIDENTAL DE CHARTRES racontent la vie de la Vierge et celle du Christ. Les développements de ce récit sont réglés par le nombre des chapiteaux. Chose plus extraordinaire, l'ordre des épisodes semble aussi parfois être commandé par des raisons étrangères au récit évangélique. Pour qui lit les trois épisodes cidessus, voici que l'entrée à Jérusalem, le jour des Rameaux, se place entre le baiser de Judas et la mise au tombeau. Ce « livre de pierre » semble avoir été composé bien légèrement pour desliseurs distraits.

CHAPITRE III DE LA CONTINUITÉ DES IMAGES LA VIE DES ÉCOLES ; L'IMAGE EST UN FAIT COLLECTIF. — UNE FOIS FIXÉE, L'IMAGE MÈNE UNE EXISTENCE INDÉPENDANTE, TRAVERSE LES AGES, PORTANT DES PENSÉES DIFFÉRENTES, SUCCESSIVES ; AINSI LES SIGNES DU ZODIAQUE. — ON PEUT SUIVRE A TRAVERS LES SIÈCLES ET LES CROYANCES LES PRINCIPALES FIGURES DE LA FAUNE ARTISTIQUE DES ASSYRIENS ; A L'ORIGINE LE TAUREAU AILÉ, ET L'ON DEVRAIT POUVOIR REMONTER PLUS HAUT ; A L'AUTRE EXTRÉMITÉ, LES BAS-RELIEFS ROMANS REPRÉSENTANT LE CHRIST DANS SA GLOIRE ; LES CHAINONS INTERMÉDIAIRES DOIVENT ÊTRE CHERCHÉS DANS LES DESCRIPTIONS D'ÉZÉCHIEL ET LES VISIONS DE L'APOCALYPSE ; LA DESCENDANCE DES LIONS ASSYRIENS N'EST PAS ÉTEINTE. — LES IMAGES SURVIVENT AUX CHANGEMENTS DE MATIÈRE, DU BOIS A LA PIERRE, DU JARDIN AU TAPIS ; ELLES TRAVERSENT LES CIVILISATIONS, LES RELIGIONS, LES TECHNIQUES. — CEPENDANT LES STYLES SE TRANSFORMENT ; CETTE TRANSFORMATION SEMBLE SE FAIRE AU RYTHME DES GÉNÉRATIONS ; C'EST A PEU PRÈS TOUS LES TRENTE ANS QUE S'OBSERVE UN CHANGEMENT DE STYLE ; APPLICATION DE CETTE IDÉE A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE ET EN FRANCE.

Fer Ne 1 tu @ A, LS au us Ve LE À a ou ja {| 12 WA fl TT D 4 ss 124 ÿ Fig. 59 — FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON. Le défilé des jeunes filles et des serviteurs du culte (Musée du Louvre). CHAPITRE III DE LA CONTINUITÉ DES IMAGES ANS les catalogues de nos expositions, les noms de sculpteurs et de peintres sont généralement accompagnés de la mention : élève de tel ou tel maître. Et cependant, onsaitassez qu'un des principes del'art moderne est d'affirmer l'absolue indépendance du génie et de ne reconnaître le talent que dans la mesure où il s'est affranchi de toute influence. Dans toute biographie d'artiste, un chapitre important est toujours celui de son éducation, de l'influence des maîtres. Ce n'est pas un éloge qui enchante nos sculpteurs ou nos peintres que de citer les beaux modèles que leurs œuvres peuvent évoquer à notre pensée. La vieille coutume s'est pourtant maintenue de rappeler la filiation de maître à élève, parce qu'elle répond à quelque chose de profond qui se maintient sous les mouvements superficiels de notre individualisme. On ne dit point d'un écrivain de quel maître il est l'élève, parce que les mots, qui sont la matière de l'art littéraire, appartiennent à tout le monde et que les lois de la syntaxe sont connues et reconnues par tous ; les infractions grammaLA VIE DES IMAGES. ticales sont généralement involontaires. Mais on dit d'un artiste qu'il est l'élève d'un autre artiste parce qu'à la base de tout art, il est un* ensemble de recettes, et que chaque atelier possède ses secrets de fabrication. Ils se réduisent aujourd'hui à bien peu. Pourtant, le souvenir de l'antique apprentissage survit dans ce rappel de l'enseignement reçu ; ce rappel répond à une réalité, car il n'est pas indifférent qu'un élève ait fait ses premières armes chez l'un plutôt que chez l'autre ; nos premières habitudes sont les plus durables et les plus vivaces, car elles dirigent en partie notre observation, c'està-dire la manière particulière que chacun de nous a de s'enrichir ; ainsi l'expérience de toute notre vie netend, le plus souvent, qu'à confirmer nos impressions preet ces premières impressions sont particulièdu langage mières ; rement importantes dans la formation plastique, car, nous le verrons, les arts, même ceux qui se vantent le plus d'être seulement des arts d'imitation, vivent autant de leur propre substance que d'images 6

42 LAN ARERRENES IMAGES Fig. 60, 61 et 62. — LES MONSTRES ET LA SYMBOLIQUE. Dans ces CHAPITEAUX ROMANS d'origines différentes, le premier et letroisièmesontSAINTONGEAIS (de Saujonet de Saintes), le deuxièmeestPROVENÇAL (d'Arles), on discernebiencomment lesmotifs décoratifs venus d'Asie sont entrésdans l'iconographie. Dansle troisième chapiteau (de Saintes) lesanimaux quis'entremordent restent des fantaisies ornementales quinoussont parvenues parl'intermédiaire d'ivoiresou de tissus. Si lesthéologiens y ont associé quelque symbolisme, le motif plastique n'en a pas été transformé. Mais le deuxième chapiteau nous montre comment le thème de Daniel dans la fosse et toutes les pznsées théologiques qui se sont associées à cette image dérivent plus ou moins de l'éternel motif des lions affrontés. L'étonnante difusion de l'histoire de Daniel dans l'art roman vient de son analogie avec un thème ornemental courant. Quant au premier chapiteau, le sculpteur y transpose sans façon la vision de l' Apocalypse au gré de ses habitudes décoratives. Une telle œuvre fait comprendre le grand succès de la vision romane: le Christ flanqué des quatre figures citées par | 'Écriture ; l'iconographie et son symbolisme n'ont fait que développer le thème ornemental des animaux affrontés. empruntées à la réalité. À chaque époque, l'idée moyenne que nous nous faisons de la nature résulte bien moins de la nature que du portrait que les artistes nous en donnent. C'est devant cette image que l'apprenti s'essaie à jouer de son instrument. Autrefois, il en conservait un fidèle souvenir quil léguait à ses élèves ; aujourd'hui, il cherche à l'oublier dès qu'il se sent des ailes assez fortes pour voler, mais n'y parvient jamais tout à fait. Nous sommes ici au cœur même de la vie des arts. Ces images que les artistes tirent de la matière, elles ne sont jamais une invention absolue; elles ressemblent toujours à d'autres images ; imitation directe, souvenir inconscient, peu importe : l'artiste parle une langue dont il n'est l'inventeur que dans une très faible mesure. Il ne peut guère plus créer les formes que nous ne créons les mots de nos discours ou les lettres de nos écrits. S'il les imaginait absolument nouvelles, il serait seul à les comprendre et son œuvre serait mort-née. Malgré son ambition d'être personnel, il lui faut donc apprendre d'abord la langue de son métier ; c'est là une condition absolue de la vie artistique ; les hommes d'un temps s'entendent pour donner une même signification aux formes que leur proposent les artistes. D'une génération à l'autre, on passe sans à-coup.

Les transformations ne sont jamais brusques ; une continuité presque régulière est la loi de cette évolution. Aussi, quand une période artistique nous est assez familière, rien n'est-il plus facile que de placer, à quelques années près, une œuvre d'art dans la chronologie. Pour les quatre siècles de peinture qui vont de la fin du moyen âge à nos jours, nous ne sommes pas embarrassés de classer les innombrables tableaux anonymes qui nous sont parvenus ; très aisément ils vont rejoindre les œuvres de leur famille et leur génération. L'originalité individuelle ne s’est jamais développée que dans les limites de ce que nous appelons d’un mot : l’école, et qui désigne le milieu artistique. Le style d’une école est un fait collectif ; il domine l'épanouissement des images, comme les genres dominent les espèces et les individualités animales. Une telle constatation est à la base de tous nos jugements artistiques ; si nous n'avions cette foi absolue, et constamment justifiée par les faits, dans la continuité de la vie des images, l'histoire n'aurait d'autre moyen de dater, classer et comprendre les œuvres anciennes que les révélations des documents. L'histoire de l’art, avouant sa faillite, ne pourrait plus vivre que par la contrefaçon des histoires voisines. Heureusement, les œuvres parlent avec clarté. L'évolution des formes se déroule avec une régularité si naturelle que nous ne sommes pas loin de reconnaître dans cette continuité une sorte de nécessité logique. Mais de cette croyance fondamentale que nous trouvons à la base de toutes nos connaissances archéologiques, il ne semble pas que les esthéticiens aient tiré toutes les conséquences. Taine a montré fortement les conditions de milieu

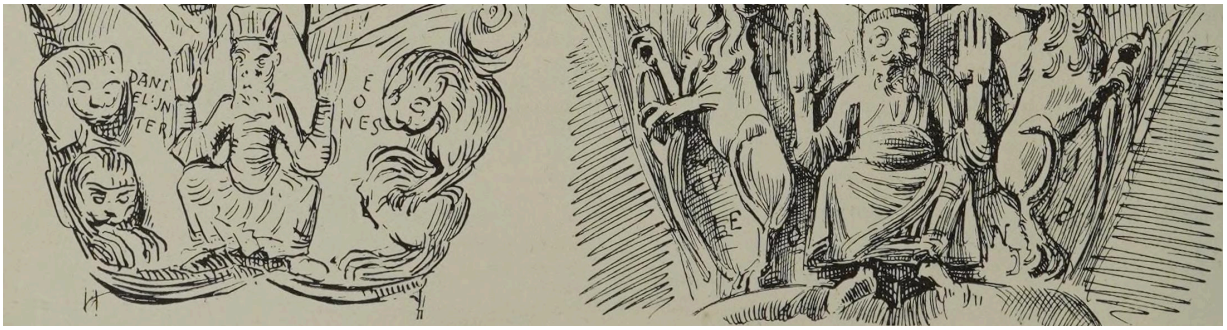


D'ÉNMEAMONSRENTITÉ PES qui agissent sur l'épanouissement artistique ; mais il n'a pas donné sa place à l'élément qui prime tous les autres, c'est-à-dire l’art lui-même ; les images naissent, vivent et meurent ; à chacun des moments de leur existence, elles dérivent d’un état antérieur etelles en annoncent un nouveau. À les analyser de près, on serait presque tenté de trouver en elles la loi de leur développement, une sorte de finalité, de force vitale interne, si nous ne savions que chaque étape de cette progression résulte de volontés humaines et de l'effort d’une intelligence collective. Tout en nous réservant le droit d'étudier la pensée créatrice, retenons qu'elle est guidée dans son déplacement, comme une barque qui vogue librement, mais sur un fleuve dont le courant l'emporte. Évidemment, c'est seulement par métaphore que l’on peut parler de la vie des images ; mais cette métaphore est commode, car elle condense en un mot cette impression de continuité, de progrès et de déclin que l’on rapporte de chacun des chapitres de l’histoire artistique. Les images qui sont les fruits de l’art et de l’industrie humaine vivent d'une existence indépendante ; elles paraissent se constituer sur le mode des êtres vivants ; elles ne naissent pas brusquement, elles ne disparaissent pas tout à coup ni tout à fait. Elles reposent à la fois sur l'esprit et sur la matière ; elles résultent de conditions matérielles qui ne varient guère et se renforcent de nos habitudes visuelles. Le bois, taillé en poutres et ajusté en charpentes, fixe certaines formes qui deviennent des modèles pour le travail humain et des images pour notre mémoire. Les architectes ne jouent pas à leur fantaisie sur un nombre de formes illimité : ils admettent implicitement ou franchement les (ordres », c’est-à-dire des rapports de proportions qui résultent, comme les lois humaines, (de la nature des choses ». Les sculpteurs aussi acceptent plus ou moins une figure typique, que les Grecs appelaient un (canon, et sice (canon » s’est transformé au cours de l’histoire, il n’en reste pas moins que chaque époque a reconnu le sien. Le vocabulaire ornemental est aussi composé d’un nombre de mots limité où les néologismes apparaissent plus rarement que les archaïsmes rajeunis ou même les résurrections de termes oubliés. Les « grecques », les roses, les palmes, les volutes, les oves… tous ces (motifs» dont usent les décorateurs composent un langage dont les origines remontent bien haut et que les artistes se transmettent sans y beaucoup changer. En peinture même, où la complexité des moyens et des fins semble laisser plus de liberté à l'imagination IMAGES 43 Fig. 63. —

LE CYCLE DU LION. Ce Samson sculpté sur un chapiteau de Morssac n'est aussi à l'originequ'undes motifs les plusfréquents del'ornementation byzantine, arabe et romane. Il remonte à l'art chaldéen ; on voit comment l'histoire de Samson s'est accrochée à cette image. Est-ce que, d'ailleurs, l'épisode biblique lui-même n'a pas même origine ? individuelle, il est impossible de ne pas remarquer combien les images se laissent classer suivant les thèmes iconographiques et plastiques, et combien ici encore l'invention est commandée par l'habitude. Ordres, canons, motifs, styles, ne sont que termes différents pour désigner les familles d'images ; l'histoire et l'analyse technique nous apprennent comment se sont constitués ces êtres, ces formes, qui se sont ensuite imposés à notre esprit ; ils résultent d'un équilibre entre des forces, d'une adaptation à un usage, d'une approbation de notre esprit ; il y a dans chaque image qui a vécu une soumission aux volontés de la matière, aux nécessités de la logique ; elle, s'appuie sur les lois les plus générales, la loi mécanique qui gouverne le monde physique, la loi de l'habitude qui règne sur la pensée. Il faut la découverte d'une matière nouvelle pour créer Fig. 64 — MONSTRES ASIATICO - NORDIQUES. Ces monstres sculplés au XII siècle dans la cathédrale de BAYEUX, se distinguent par leur physionomie contournée et brutale de la faune habituelle du roman méridional. Ils sont arrivés par le véhicule di métal ou du bois (voir fig. 23), non par celui du tissu ou de l'ivoire. Mais pourtant on reconnaît ici un aigleet un lion, et le choix de ces animaux, bien raresen Normandie, rappelle toujours la même hérédité chaldéenne, la branche seplentrionale d'une généalogie dont les racines plongent en Asie.

44 FRASVERESD'ES des images inédites. Les temps modernes ont assisté ainsi à l'apparition de quelques-unes de ces formes inconnues ; elles sont, pour la plupart, nées des applications de la métallurgie. Ainsi une architecture de fer s’est constituée, apportant des formes que personne se sont n'avait encore vues. Alors, sous nos yeux, peu à peu constitués, organisés, ces êtres nés de l'industrie humaine qui apportent à notre esprit des images nouvelles : locomotives, bicyclettes, automobiles, avions. Aucune de ces machines n'a découvert au premier essai sa forme définitive ; il a fallu bien des tentatives, des corrections, à la suite de quoi chacun de ces engins réalise l'élégance dont il est susceptible en disposant ses organes de la manière la plus logique ; comme dans l'architecture de la pierre, le métal trouve sa beauté en cherchant l'équilibre. Pour les avions, locomotives, cuirassés et automobiles, où la puissance motrice va croissant, un nouvel aménagement doit toujours être cherché, un équilibre nouveau, une harmonie nouvelle. Mais, pour la bicyclette dont le moteur est constant, l'aspect défnitif est maintenant fixé : la forme de cette machine s’est stabilisée le jour où ses organes ont trouvé la meilleure disposition pour la vitesse. Dans ces engins de l'industrie, comme dans les images de l’art, ne reconnaiton pas la manière dont les êtres vivants réalisent leur beauté en tendant vers leur fin? Les images aussi sont des fruits que l'historien suit dans leur maturation et leur décomposition. De toute œuvre d'art rayonne une grande force d’enseignement. À l'encontre des aspects de nature, qui sont IMAGES presque toujours changeants, l’image est fixe, immuable, et dépose en notre mémoire des impressions exactement superposables. Même aux époques comme la nôtre, où les artistes proclament avec le plus d’intransigeance leur liberté, on voit assez comment chaque innovation en sculpture ou peinture apparaît comme un phénomène collectif. Qui donc est l'inventeur de tel procédé baroque, de telle « vision nouvelle » ? Les manifestes et préfaces nous citent les inventeurs. Mais, en réalité, chacune de ces innovations ne nous apparaît Jamais comme une chose individuelle. Du jour au lendemain, elle se généralise. Justement parce que les styles se transforment plus vite, l'imitation se montre mieux par la souplesse avec laquelle l'adaptation se fait à chaque mode. Mais cette mobilité du goût n'est pas la règle. Au contraire, la continuité et la lenteur semblent avoir dominé dans l'évolution, le plus souvent. L'invention fut toujours à base d'imitation. Il est même des périodes artistiques où l'invention est à peu près nulle où

l’imitation est tout. Alors, le cours des images semble s'arrêter. Il ne s'arrête jamais tout à fait ; car une imitation n’est jamais, ne peut pas être une copie absolument exacte. Durant de longs siècles, l’art égyptien, par exemple, nous semble fixé dans des formes immuables. Les égyptologues nient naturellement cette fixité et n’ont pas de peine à montrer qu'en Égypte, comme partout, ce qu’on observe dans l'histoire de l’art n’est pas l’immobilité d’un lac, mais la lenteur d’un fleuve tranquille. Il n’en reste pas moins que, lorsqu'ils n'ont pas de renseignements externes pour leur permettre de dater les statues égyptiennes, leurs hésita21) = == = = NN CES) 1 DU à D Fig. 65 et 66. — LE CYCLE DU LION. Les lions foisonnent dans la faune romane: importation orientale. Mais les Orientaux ne donnent que des motifs ornementaux et les romans cherchent des illustrations de l'Écriture. D'où le succès des images où paraissent les lions. Îls ont amené à leur suite Samson, DANIEL, et même le Christ de l'Apocalypse. Dans le drame où ils sont mêlés, jamais ils ne quittent l'attitude décorative ; sur ces chapiteaux de Moïssac et de TouLOUSE, ils ne songent ni à menacer, ni à caresser Daniel ; ils s'appliquent seulement à bien conserver leurs attitudes symétriques de chaque côté du prophèle; avant de redevenir des bêtes féroces, ils sont restés longtemps des ornements affrontés sur des tissus orientaux.



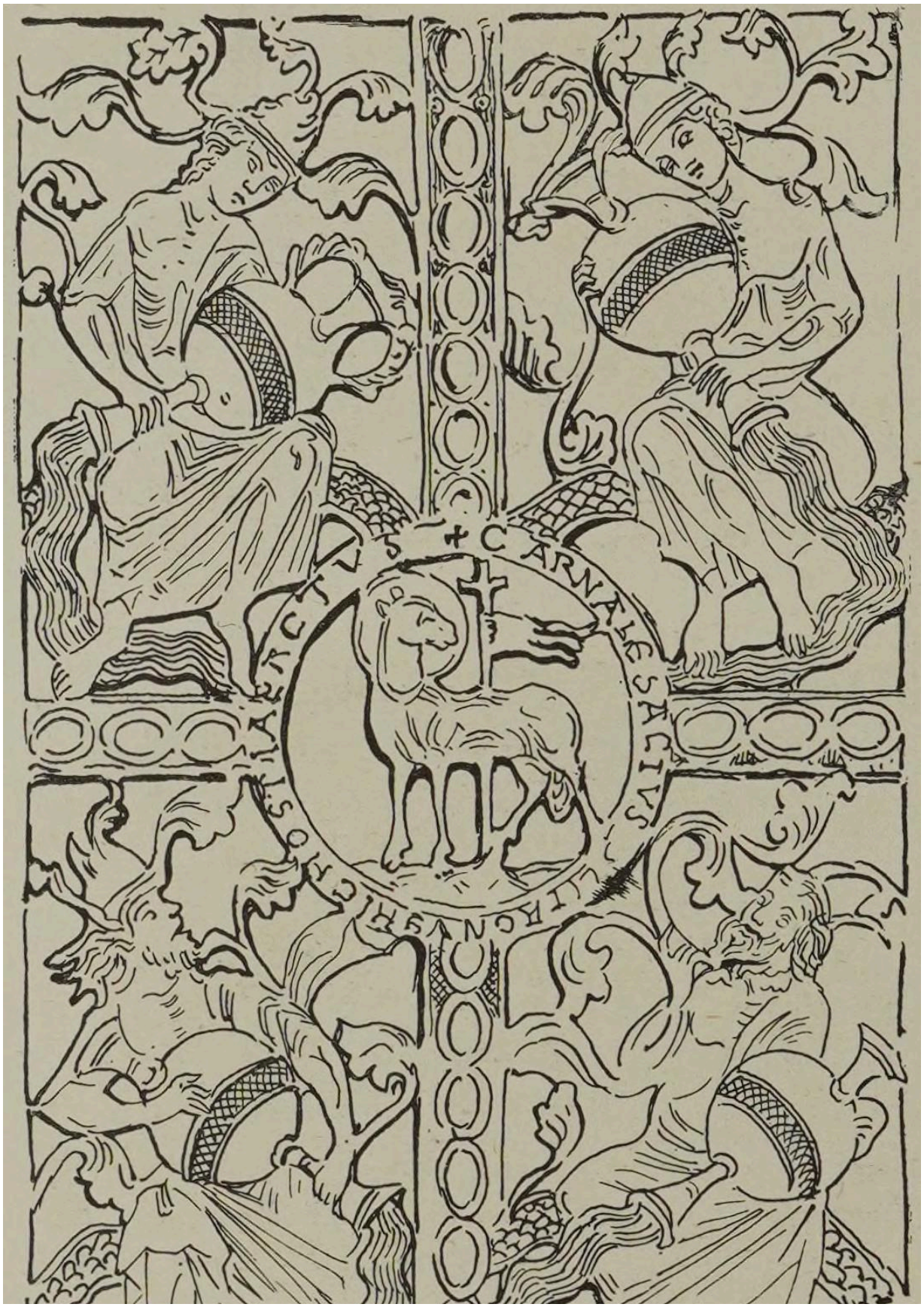
D'EMTÉAECOINMP EN ON TE tions oscillent sur une large période, parce que, pour observer une faible évolution plastique, il nous faut embrasser dix ou vingt siècles. Il n’y a pas dans l’histoire de l'humanité un chapitre aussi long que celui de l’ancienne Égypte. C'est pour cette raison — et aussi parce que la vallée du Nil conserve tout ce qu’on lui confie — que l'archéologie égyptienne fournit le plus bel exemple de la persistance et de la fixité des images. Enfermée dans sa profonde impasse, à l'abri des courants extérieurs, cette civilisation a vécu de sa propre substance et les artistes, parvenus à un certain degré de réalisme, s’y sont maintenus sans plus jamais tenter des aspects nouveaux de la vie. Nul doute que les attitudes architecturales deleurs statues et que l'équilibre de la symétrie ne leur aient paru d'une vérité plus profonde que les aspects du mouvement et le désordre des gestes. Les images peintes et surtout les images sculptées ont une autre autorité que les formes mouvantes de nos corps éphémères ; elles reproduisent l'être dans son essence. Éternité et immobilité sont peutêtre le même concept sous les aspects différents de l’espace et du temps, et l’on peut se demander si les Égyptiens n'ont pas appris de leurs statues, assistant immuables à l'écoulement des siècles, la notion de l’immortalité. L'Égypte offre le plus bel exemple de la longévité et de la constance des images. Mais cet art égyptien a vécu enfermé en lui-même. C’est dans l'antiquité asiatique qu'il faut remonter pour trouver les plus anciennes images qui ont ensuite traversé les siècles en se mêlant aux civilisations successives, en s’adaptant aux métiers les plus différents, en s’accommodant de la diversité des croyances. S'il est un sujet d'émerveillement pour l'historien, c'est de trouver aux deux extrémités du livre de l'humanité les mêmes signes graphiques qui ont survécu aux temples, aux religions, aux littératures, et, dans l'éternel écoulement des choses, manifestent bien, grâce à la matière impérissable, la constance des formes de notre imagination. C'est dans les arts plastiques que l’humanité écrit ses mémoires. S'il est un ensemble de figures populaires, ce sont bien les signes du zodiaque ; elles illustrent les pages de nos calendriers et il n’est pas un petit paysan qui ne se soit amusé de ces animaux étranges : il en est même beaucoup qui n'auront jamais vu d'autre image imprimée que ces gravures de leur almanach. Eh bien! ces images qui sont les images les plus répandues de l’art humain sont aussi les plus anciennes de l’histoire. Quand nous remontons à leur suite le cours des temps, il nous faut traverser

le moyen âge, qui les a multiphiées DIS ARTINERNCNE"S 4 Fig. 67. — FLEUVE DU PARADIS. LI est un thème de l'iconographie romane qui n'a pas réussi à se développer et qui a si peu vécu qu'il a le plus souvent échappé à la sagacité des archéologues modernes : celui des quatre fleuves du paradis. Il faut le reconnaître dans quelques obscures peintures romanes (à Saint-Quiriace de Provins et dans quelques églises de l'Italie septentrionale). Si leur valeur symbolique et expressive était vraiment l'âme des images chrétiennes, ces figures des quatre fleuves qui coulent de l'Eden seraient parmi les images favorites de l'iconographie rituelle ; elles avaient d'autres titres pour symboliser les quatre Évangiles que les baroques figures empruntées à l'Apocalypse ; elles présentaient un sens intelligible, d'un symbolisme très large et très clair; el cependant l'art leur a préféré des figurations d'animaux étranges, sorties d'une imagination exotique. L'image des fleuves — vieillards barbus portant des urnes — n'est pas une invention asiatique, mais une création de l'art gréco-romain. C'est l'art grec qui a humanisé ainsi les fleuves, les arbres et les montagnes. Le paysage est traduit dans le langage de la statuaire. La peinture byzantine a conservé longtemps l'image humaine du Jourdain dans le Baptême du Christ. À cette imagerie humaine, rationnelle, de l'Europe, l'Asie oppose sa zoologie fantastique. Le haut moyen âge, qui avait perdu contact avec l'antiquité, a vécu de ces images asiatiques. Cette figure en haut-relief venue de PARTHENAY au LOUVRE est sans doute l'image d'un des FLEUVES DU PARADIS, et l'outre qu'elle tient représente l'urne de sa source. Cequi rend cettz identificalion tout à fait vraisemblable, c'est que ce personnage paraît avoir appartenu à un groupe de quatre figures de même nature. PL sur la pierre des cathédrales, comme sur les feuillets des livres d'heures ; le monde datin qui les a versifiées ; l'Égypte qui nous a laissé des zodiaques de pierre, et enfin la Chaldée où s'est cristallisée sans doute cette mythologie astronomique ; nous voici donc au temps où les mages et les pâtres observaient les astres, décrivaient la géographie céleste et dessinaient cette carte qui est encore en usage. Personne ne saurait actuellement nous dire comment ces formes sont venues s'attacher aux étoiles pour désigner des constellations. Mais il n'est pas difficile d'imaginer quelles significations les hommes ont successivement attachées à ces signes mystérieux. Nous retrouvons maintenant quelques-uns d'entre eux sur les cailloux sculptés que les fouilles vont aujourd'hui exhumer du sol de Chaldée : sur ces bornes kassites, on voit ramper Capricorne, Bélier et Serpent, toute une

zoologie terrestre qui fut sans doute la sœur de cette faune astronomique qui a traversé les âges. On pense bien que les Égyptiens n'ont pas manqué de reconnaître leur

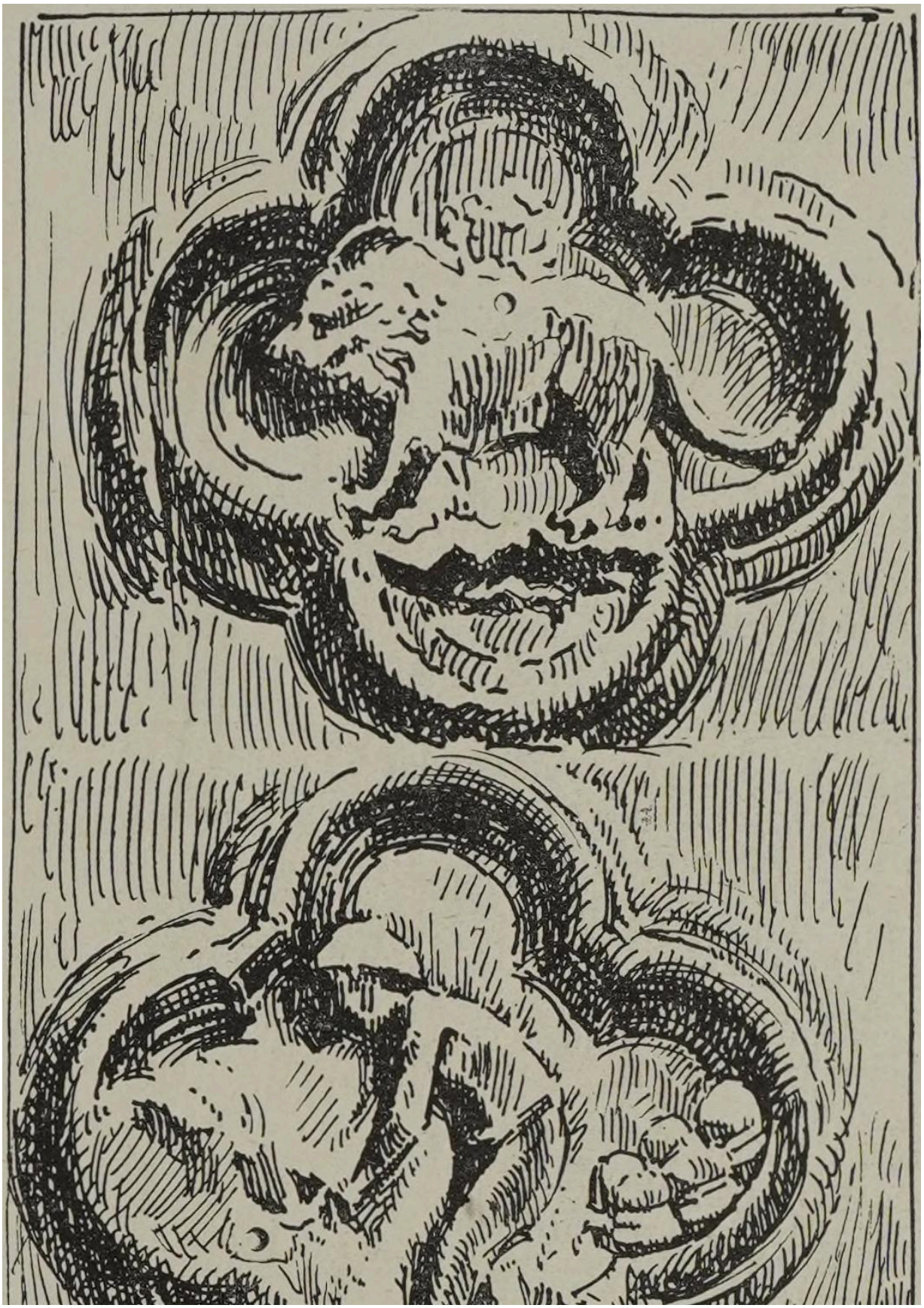
46 DCR EERDIES bœuf Apis dans la figure du Taureau ; ce sont les Grecs qui ont fait du Sagittaire un centaure ; les Romains dans les Gémeaux ont salué leurs Dioscures, et ils ont appelé Liber leur Bacchus, parce qu'il est le Dieu de la vendange, que la vendange se fait en septembre et que septembre enfin est le mois de la balance (libra). Le christianisme Fig. 68. — THÈME SYMBOLIQUE DISPARU. Cette plaque métallique ciselée et découpée du Musée DE CLUNY est chose unique dans son genre et ne peut être rapprochée d'aucune œuvre similaire. On y reconnaît les QUATRE FLEUVES DU PARADIS, nommés dans la Genèse, le Gihon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate. « Et un fleuve sortait de l'Eden pour arroser le jardin ; et de la ilse divisait en quatre fleuves. » Au centre, l'agneau du sacrifice, symbole du Christ. Pourquoi cette belle image n'est-elle pas restée comme l'une des plus expressives de l'iconographie ? C'est que, même dans l'art chrétien où la pensée nous semble dominer, cesont les habitudes plastiques qui commandent. Les quatre fleuves ne comptaient pas parmi les images quel'Orient a fournies à l'art roman ; ils ont donc disparu. même ne s'est-il pas annexé des parties du zodiaque? On ne peut s'empêcher de remarquer que la date de IMAGES l'Assomption voisine avec l'entrée du Soleil dans le signe de la Vierge. Enfin aujourd'hui encore, qui ne traduit symboliquement à son propre usage quelques-unes de ces lointaines figures, et ne voit une correspondance entre le Verseau et les pluies d'hiver, entre le Lion et les chaleurs de l'été? Ainsi ces images traversant les âges se maintiennent-elles, vaille que vaille, portant les pensées les plus diverses. Et sans doute cette permanence de douze figures, au symbolisme variable, s'explique-t-elle en partie parce qu'elle répond à des observations célestes, à une division de l'année restée dans nos usages. Mais :l est bien d'autres images dont les origines se perdent dans la vieille Asie et qui sont allées d'un bout à l'autre de l'histoire sans s'appuyer sur une utilité. Notre art du moyen âge est tout plein d'une faune exubérante et fantastique ; bijoux de métal, voussures de pierre, pages de manuscrits montrent des animaux qui entremêlent les ordres, et ce zoomorphisme baroque n'est pas une invention des Carolingiens ni des Romans ; il nous venait d'Asie, comme toutes choses, la croyance et l'art, le culte et ses reliques. On discerne ici et là, dans la vasteobscurité des siècles, la trace du passage de ces formes en voyage ; ici, c'est un objet en ivoire : ici, une mimiature, ou bien un tissu. Les formes usent des véhicules les plus divers pour se fixer et se propager.

Les sculpteurs et les peintres ont employé ce vocabulaire, parce que, dans les arts plastiques, on n'invente que lorsqu'il n'y a pas d'autre recours. Ils ont multiplié ces images qui pour eux n'avaient pas de sens, mais qui en ont bientôt trouvé de multiples. La symbolique des théologiens n'a pas manqué de voir en elles des signes moraux : et ces fictions ont été étudiées et décrites dans les bestiaires comme les espèces réelles le sont par nos naturalistes. En ces matières, les hommes du moyen âge n'ont jamais distingué entre les monstres imaginaires et les bêtes exotiques, le griffon et le lion, l'éléphant et la licorne. L'art conférait aux uns et aux autres le même degré de réalité. Mais, dans cette arche de Noé qui apportait à l'Europe les produits de l'imagination asiatique, quelques espèces étaient destinées à une fortune particulière. Il n'est pas d'image religieuse qui nous soit plus familière que ces quatre figures d'un ange, d'un aigle, d'un lion et d'un bœuf, par lesquelles nos artistes chrétiens ont, depuis le plus haut moyen âge, désigné les quatre évangélistes, Mathieu, Jean, Marc et Luc. Déjà, dans les miniatures carolingiennes, ce symbolisme est en usage, et


CARNALE SACRIFICIVM
VERI SACRIFICII IMAGINEM

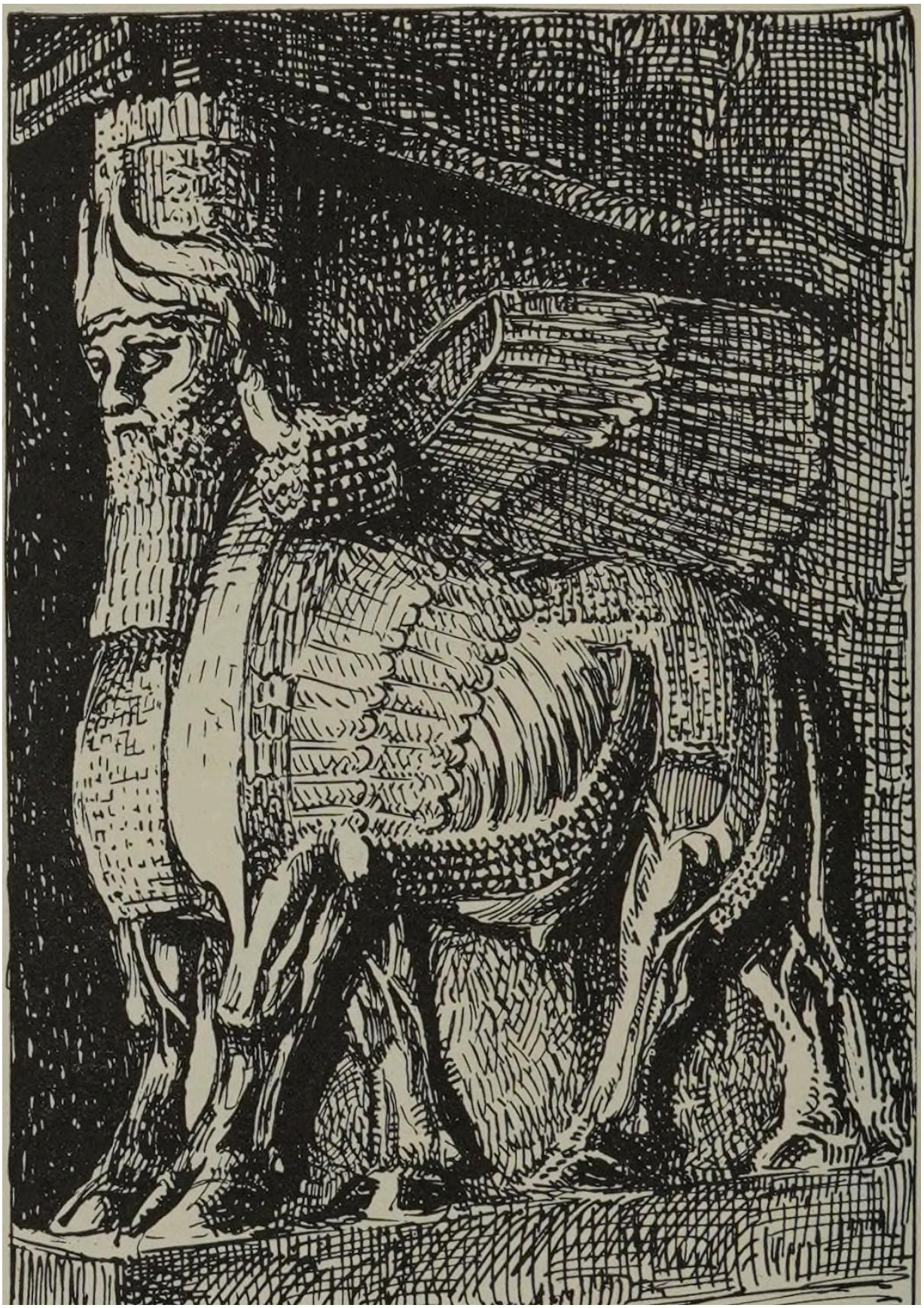
D'ESRLCSSECENSREN UE FÉ "DES l'on voit même parfois saint Marc portant une tête de lion et saint Luc une tête de bœuf. Mais, le plus souvent, les artistes se sont contentés de joindre à chacun des apôtres le compagnon qui le désigne. Dans les miniatures du xIV® siècle, comme dans toute la peinture gothique qui en est dérivée, saint Mathieu écrit sous la dictée de son ange, et l'aigle s'est posé auprès de saint Jean tandis que, dans son île de Pathmos, il rédige son Apocalypse. Et même dans l'iconographie courante de l'art chrétien, l'ange et les trois animaux suffisent pour évoquer chacun des quatre évangélistes. On sait l'origine de cette zoologie symbolique ; l'art roman et particulièrement le sculpteur de Chartres a fixé dans la pierre l'apparition du Christ dans sa gloire, encadré de l'ange et des trois animaux. L'art chrétien fut comme hanté de cette vision. L'imagination religieuse, avant la Renaissance, n'en a jamais connu d'autre, chaque fois qu'elle a voulu se représenter l'aspect de Dieu. La figure de Jésus D enttant qu homme — s'était fixée une fois pour toutes, et d'Asie s'était répandue, au travers du monde chrétien, l'image du jeune homme divin, le doux visage entouré de la barbe et de la longue chevelure. Mais ce dieu, non plus sur terre, mais sur son trône, dans sa gloire, dans son royaume céleste, qui donc l'avait vu? Il n'y a point, dans les Évangiles, de texte pour guider les artistes ; sauf la brève vision de la Transfiguration : (Ses vêtements devinrent resplendissants et blancs comme la neige. et il vint une nuée qui le couvrit » (Marc) !. Les Évangélistes qui nous racontent le Christ et nous rapportent ses paroles ne l'ont jamais décrit ; on dirait qu'ils ne l'ont pas plus contemplé que Moïse n'a vu l'Éternel. En revanche, le visionnaire de l'Apocalypse annonce la fin du monde par une apparition qui fut toujours présente à l'âme du moyen âge et qui a fixé pour des siècles l'aspect du Dieu chrétien : «Un trône était dressé dans le ciel et quelqu'un était assis sur ce trône. et autour du trône il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière ; le premier animal ressemblait à un lion ; le second ressemblait à un veau ; letroisième avait le visage comme celui d'un homme, et le quatrième ressemblait à un aigle qui vole »…. Dans cette apparition, la théologie chrétienne a eu bien vite fait de trouver le symbole des quatre évangélistes. Elle a toujours cherché dans les livres saints la justification de l'Église. Ce Christ qui apparaît accompagné de ces formes étranges ne les a pas choisies sans dessein ; elles sont (1) S. Mathieu : (Son visage devint resplendissant cemme le soleil et ses habits devinrent

éclatants comme la lumière. » IMAGES 47 quatre parce qu'il y a quatre Évangiles. Le Dieu atteste l'authenticité des quatre livres, comme ils proclament sa divinité; dans cette imagination fantastique, le christianisme a immédiatement reconnu un témoignage du ciel. Et ces acolytes du Christ, en se dispersant à travers l'iconographie, emportent avec eux l'âme d'un Evangéliste. — 0] ANNEES bd = f l) Fig. 69. — LE LION SYMBOLE DE L'ÉTÉ. Le calendrier en images du moyen âge associe pour chaque mois les « travaux et les jours » à la mythologie astronomique du Zodiaque. Ces signes du Zodiaque ont depuis longtemps perdu toute signification, tout au moins leur signification originelle. Ils ont été interprétés de manières bien différentes au coursdessiècles. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus voir réunies l'image du LION et celle de La MoissoN comme dans ces bas-reliefs de La CATHÉDRALE D'AMIENS sans associer cet animal et l'idée de chaleur torride. Par contre, le Verseau nous paraît naturellement représenter les les pluies de l'hiver. Si l'astronomie chaldéenne avait fait une autre répartition des figures du Zodiaque, l'imagination eût travaillé en d'autres directions. L'extraordinaire fortune d'une telle vision daus la plastique chrétienne ne doit pas étonner. Elle est la seule qui ait permis à cette religion de reconstituer la figure



48 ERARSNARE ÆeDiES IMAGES Fig. 70, 71, 72 et 73. — LE GRIFFON A TRAVERS LES AGES. L'espèce griffon s'est conservée et propagée à travers les siècles et les croyances. Ce croisement del'aigle et du lion remonte certainement aux animaliers chaldéens. Il est surprenant que ces races hybrides se soient maintenues aussi semblables à ellesmêmes, comme si vraiment les artistes en trouvaient le modèle dans la nature. Voici des GRIFFONS MYCÉNIEN, IONIQUE, ROMAN, ARABE; ils se sont adaptés aux styles et aux modes ; ils ont tenu les emplois les plus variés ; mais comme ils sont restés fidèles à leur constitution originelle ! de son Dieu. Quand les artistes du moyen âge se retournaient vers les livres sacrés pour leur demander le modèle à copier, ils devaient nécessairement se rencontrer devant cette description de l'Apocalypse, car elle est la seule page qui nous montre une image du Christ. À cette seule source, l'imagination et l'art chrétien sont venus puiser quand ils voulaient enfin se représenter ce Dieu toutpuissant dont les promesses et les menaces remplissaient le monde d'espoir et de terreur. Mais, l'auteur de l'Apocalypse lui-même, où donc avait-il vu l'étrange tableau qui ouvre sa description des derniers jours de Fig. 74, — LES ANCÊTRES DU KHÉRUB. Parmi les plus anciens débris de l'ART CHALDÉEN recueillis au Louvre (fouilles de Tello et de Suse), ce petit bas-relief, comme beaucoup d'autres monuments, nous révèle déjà les combinaisons d'aigles et de lions. Combinaisons fécondes ; leur descendance n'est pas encore éleinte. l'univers? Il ne peut y avoir de doute sur l'origine des images si précises et si bizarres qu'il évoque. De même qu'il n'y a qu'une description du Christ dans le Nouveau Testament, il n'y a qu'une description de l'Éternel dans l'Ancien, et les deux se ressemblent beaucoup. Ni Abraham ni Moïse n'ont vu l'Éternel, ou, s'ils l'ont vu, ils ne l'ont pas décrit. Mais Ezéchiel l'a contemplé longuement et, comme plus tard celle de l'Apocalypse, sa description]} F r pl ee Se) re Uk \ RES Fig. 75. — LE TAUREAU AILÉ. Le fameux TAUREAU AILÉ des palais assyriens de KHORSABAD n'est qu'une solution, parmi plusieurs autres, du problème posé par la combinaison de l'aigle et du lion, de l'homme et du taureau. Elle est la plus heureuse, celle qui nous a laissé les monuments les plus viables et les plus nombreux. C'est aussi ce taureau ailé, ce Khérub, qui est plusieurs fois cité dans le livre d'Ezéchiel et qui paraît avoir pénétré dans la décoration du temple de Jérusalem. Ce monstre

créé par la plastique assyrienne est ainsi passé, par l'intermédiaire de la Bible, dans l'art roman qui en a débité les éléments.



D'EMDARGONINUTTE "DES s’est imprimée fortement dans les esprits avides d'images. Dans cette Bible où l’on sent à chaque page la présence de Jéhovah, les livres d'Ezéchiel sont les seuls qui nous le fassent voir. Dans la trentième année de la captivité, alors que le peuple juif vivait en servitude, aux bords du Kebar, Ezéchiel vit, un soir, monter sur l'horizon une apparition fantastique où il reconnut l'Éternel: c'était de l'orage, du vent, des nues et du feu (et au milieu de ce feu on voyait une ressemblance de quatre animaux... et leurs faces ressemblaient à une face d'homme et tous les quatre avaient une face de lion à droite et tous les quatre avaient une face de bœuf à la gauche et tous les quatre avaient une face d’aigle »... Et, un peu plus loin, la description fantastique reprend : (Et chaque animal avait quatre faces. La première face était la face d’un chérubin ; la seconde, celle d’un homme: la troisième celle d’un lion: la quatrième celle d’un aigle ; ce sont là les animaux que j'avais vu sous le Dieu d'Israël auprès du fleuve de Kébar et je connus que c'étaient des chérubins.» Ainsi, c’est bien la vision d'Ezéchiel, ce tableau étrange et barbare fixé sur les pages du livre sacré, qui a, durant des siècles, hanté l'imagination juive et quand, dix siècles plus tard, l'Éternel apparut encore une fois au prophète de Pathmos, il était encore accompagné des animaux et de l'ange ; mais, dans l'intervalle, la barbarie de la vision primitive s'était un peu assagie ; la nature et la raison avaient domestiqué la sauvagerie du prophète archaïque ; les bêtes quadricéphales se sont divisées en leurs quatre éléments ; l’homme, le lion, l'aigle et le bœuf se sont dégagés de la monstrueuse combinaison ; on dirait que la pensée grecque a déjà réduit le cauchemar asiatique. Car ce n’est pas Ezéchiel qui imagina la fantastique PNPAGES EN \O ti NN \\ \ \ IN \ N NN NN N NS \ N N N 2 KA ES Fig. 76. — MONSTRES BABYLONIENS. La PORTE D'IsTHAR À BaBYLONE, mise au jour par les fouilles récentes, permet d'imaginer ce que fut cette architecture de briques, aux surfûces ornées de bas-reliefs de terre émaillée. Ce sont des animaux de ce genre, équidés, bovidés, félins et combinaisons zoologiques baroques, qui ont surgi dans l'imagination d'Ezéchiel quand il a voulu décrire sa fameuse vision. Et la description biblique a déversé dans l'imagination chrétienne la tératologie chaldéo-assyrienne. NN et N SNS | AU CSSS 2 2 LA d P T Fig. 77. — LA FRISE DE KHORSABAD. Cette frise de brique émaillée qui décorait le palais de KHORSABAD nous montre les trois animaux favoris de l'art asiatique, les trois éléments dont se composent les monstres

chaldéo-assyriens. Les voici au naturel, partis, semble-t-il, pour quelque destination inconnue. Leur voyage n'est pas près de s'achever ; car, sauf le taureau, que l’homme a détourné vers son utilité, ces animaux resteront grands favoris dans l'imagination des poètes et les fantaisies de la plastique.
LA VIE DES IMAGES, 7

50 IRAN AI-ES-DIES apparition ; le prophète captif ne fit que projeter sur l'horizon embrasé d'un crépuscule d'orage des formes qu'il avait pu contempler dans le temple de Salomon, comme dans les palais de Babylone. Dans le temple bâti par le Syrien Hiram, une (mer d'airain » était portée par douze bœufs ! et, sur les soubassements portant des cuviers, il y avait des figures de lions, de bœufs et de chérubins. Et le Syrien Hiram n'avait fait que reprendre des motifs habituels aux civilisations d'Asie. Aux portes des palais de Babylone, Ezéchiel put reconnaître les Khérubims monstrueux, combinaison zoologique des quatre bêtes qui règnent sur la terre ; l'homme, la face majestueuse amplifiée par la barbe frisée et la mitre haute comme une tour; l'aile de l'aigle, les plumes rigiIMAGES beaucoup tâtonné avant d'aboutir à ce corps si bien équilibré dans sa force disparate. Les pierres sculptées nous rapportent de la région de l'Euphrate des combinaisons zoomorphiques qui semblent des apparitions de cauchemar à notre imagination disciplinée. Au Louvre, une borne limite du roi Kassite Mélichikou (1144-1130 av. J.-C.) nous montre en bas-relief un bouc à queue de poisson, des têtes de bélier, un chacal, d'autres encore et, tout en bas, au registre inférieur, rampent le scorpion et le serpent. Ce terme est chargé d'un fluide capable de foudroyer l'impie qui tenterait de le violer ; toutes les exécrations, tous les anathèmes sont, comme des explosifs, enclos dans ce petit bloc de diorite: cette faune baroque est habitée par des = — LE 74 DUO LL CZ N 1, SU VE À F Fig. 78. — DIEU CHRÉTIEN ET MONSTRES CHALDÉENS. La plus illustre et la plus heureuse des interventions des quatre éléments de l'antique Khérub assyrien dans l'art chrétien occidental est sans doute ce TYMPAN DU PORCHE ROYAL DE CHARTRES. Jamais cet assemblage hétéroclite n'a composé décoration plus savante, mieux rythmée. Et même cette discipline atténue un peu l'allure baroque de ces monstres. L'art qui les met en scène se montre déjà d'un naturalism: raisonnable, peu compatible avec l'étrangeté de cette ménagerie fantastique. Ces quadrupèdes ailés entourent une figure de Christ trop vraie, trop humaine pour ne pas paraître des visions chimériques. Le geste tranquille du Dieu, son apparition soudaine semble mettre en fuite ces monstres désormais impossibles. Les Dieux antiques découverts par la statuaire grecque avaient de même façon chassé les fantaisies zoomorphiques de l'Asie et de l'Egypte. des, vibrantes, faites pour battre l'air comme des rames de métal ; le cou altier du lion et la crinière frisée de

son poitrail ; le corps pesant du taureau et ses pattes courtes appuyées sur les sabots pesants: et la voilà, cette bête puissante et tranquille, musculeuse et velue, pleine d'une force surnaturelle si apparente par la saillie dure des muscles et des tendons. L'art asiatique a, sans doute, (1) Les quatre roues de la vision d'Ezéchiel sont également un souvenir du temple de Jérusalem (I Rois. 7. 30. 32.) divinités vindicatives ; le règne animal tout entier est possédé de puissances surnaturelles. Dans cette zoologie désordonnée, l'art et la croyance ont choisi, pour symboliser la force, les êtres dominateurs, l'homme et l'aigle, le lion et le taureau. Est-ce logique ou plastique? Quoi qu'il en soit, le Khérub n'est pas seulement une des puissantes créations de l'art humain, comme le centaure des Grecs ; il condense dans une forme viable ce qu'il peut y avoir de beauté et de grandeur dans les

D'EMEASSCONMMEEN UT E cultes zoomorphiques et, par l'intermédiaire d'Ezéchiel et de l'Apocalypse, le christianisme a hérité de ses débris. Ces rois du règne animal furent les thèmes habituels des arts de l'Asie; les Perses les reçurent de l'Assyrie, et Mardochée, quand il accompagnait Esther au palais de Suse, put admirer, sur les frises de l'Apadana, comme aux chapiteaux qui portaient les poutres du plafond, des Fig. 79, — LA FIN DE LA VISION D'ÉZÉCHIEL. Le médiocre peintre à qui l'on doit dans la CATHÉDRALE D'ALBI la DÉCORATION DE LA VOUTE a fait naïvement ressortir l'incompatibilité qui oppose la conception européenne du Christ et la vision fantastique et assyrienne de l'Apocalypse. Il a peint un Jésus dans sa gloire, entouré de petits anges ailés, qui formes de lions ailés et de taureaux, les mêmes qu'Ezéchiel, durant la captivité, avait contemplées surles murailles de Babylone. Et les Assyriens eux-mêmes les avaient aussi recueillis d'un art et d'une religion plus antiques. Il y avait déjà longtemps que le culte et l'art mêlaient ces formes animales pour en composer des images de dieux. Sur les parois d'argent du beau vase d'Entemena, au Louvre, sont gravées finement des silhouettes d'animaux; et, ces animaux, ce sont déjà ceux qui se combineront, un Jour, pour donner le Khérub. Or, ce vase d'Entemena date de vingt-cinq siècles avant notre ère, et son exécution raffinée prouve qu'il n'est point d'un art qui débute. Ainsi, les monuments ont beau nous faire remonter le DES IMAGES >] cours des temps, les formes que l'on fait surgir de ces déserts où nous cherchons les origines de la civilisation, ce sont les mêmes que nous verrons se combiner à travers les siècles et les religions, les frontières et les peuples. Ces beaux fruits de l'art chrétien, d'où vient donc la sève qui les gonfle? Nous avons beau creuser les alluvions qu'amassent les siècles, les destructions et l'oubli, nous (3 tique, et le voilà qui cherche à faire une place tux quatre figures de l'ange, de l'aigle, du bœuf et du lion. Il les relègue gauchement aux quatre coins, dans quatre cercles où ils montrent pauvre mine. n'avons pas encore pu atteindre aux racines qui la sécrètent, mais nous pouvons la suivre dans son cours, car il traverse l'histoire. Bien des peintres, bien des sculpteurs ont dressé des images de lions ou d'aigles, qui n'en avaient point vus, parce que, quelque part, dans la région de Mésopotamie, trente ou quarante siècles avant notre ère, il y avait des artistes qui, pour fixer l'image de leurs dieux, s'appliquaient à copier la faune de leur pays et les ménageries royales.

Quant au 24 vieillards que l’Apocalypse a vus autour de l'apparition de Dieu, lui adressant des cantiques et des parfums, sans doute doit-on reconnaître en eux le souvenir des 24 satrapes qui figuraient sur le trône du Roi des Perses. Les symboles de puissance qui entourent

52 LrAMENVIRERSDIE"S Fig. 80. — VISION CHALDÉENNE ET SYMBOLIQUE MÉDIÉVALE. Dans ce VITRAIL DE SAINT-DENIS, on sent le programme d'un docESS teur. D'où cet aspect de rébus É CN $, conte || iconographique que prennent SE ») D'TRTR bien souvent les images en pareil FOURS TA VIRMMN | cas. Des inscriptions viennent ee d'ailleurs préciser les intentions. L'abbé Suger, qui est sans doute l'auteur du programme, a accepté l'intervention des quatre figures de l'Apocalypse pour Les interpréter à sa manière. 5) GE CAP ONION CS 2 Es a LE ER F2) oué} DCR l'image monarchique sont passés dans la mise en scène de l'apparition divine. Au lieu de remonter l'histoire de ce Khérub vers ses origines religieuses, on pourrait aussi bien la suivreen descendant le cours du temps. Et l'on verrait que ces animaux n'ont cessé de hanter l'art chrétien et que, lorsqu'ils ont été désertés par l'inspiration religieuse, ils ont continué de se multiplier en menant une existence laïque, et de symboles ils sont tombés au rôle de figures décoratives. Les aigles et les lions de pierre ou de métal ne manquent pas dans nos villes et sur nos architectures, dans nos jardins et aux portails de nos palais. Et pourtant rien de plus rare en nos climats que ce roi des airs et ce roi des animaux. Mais la faune artistique se moque de la faune naturelle ; le bœuf est pour nous un animal familier, alimentaire, et les arts l'ont dédaigné. Ces figures, nées d'habitudes plastiques reprennent de temps en temps quelque signification et comme une sorte d'utilité symbolique ; le lion de Venise lui-même, d'où tire-t-il son LUN ER NS A 2 4 SE LEE ÉC T$ en | Fig. 81. — IMAGES ASIATIQUES ET PENSÉES CHRÉTIENNES. Ce bas-relief assez barbare du DoME DE CIiViDALE montre combien les quatre figures del'Apocalypse s'accommodent d'une ornementation presque géométrique. Si maladroit que soit le dessin, il révèle cependant une lointaine hérédité décorative et semble transcrire les figures de quelque tissu copte. IMAGES origine? Les Vénitiens y veulent reconnaître l'animal de saint Marc, l'Évangéliste, patron de leur ville. Mais il serait tout aussi naturel et beaucoup plus conforme à la vraisemblance historique de penser que le lion a précédé à Venise les reliques de saint Marc. Les lions de l'art byzantin ont foisonné sur les côtes de l'Adriatique. Et c'est pour tirer de ce lion un titre de plus haute noblesse qu'ils y ont reconnu le lion de saint Marc et qu'ensuite, en vertu d'un travail automatique de foi collective, ils se sont trouvés en possession des reliques de l'apôtre. Car les images, si elles naissent de croyances, deviennent à leur

tour facilement des foyers de légendes. Il se pourrait après tout que, si Tintoret à Venise fut le peintre fougueux de saint Marc, c'est parce que, il y a vingt ou cela, les rois d'Assyrie et de Chaldée trente siècles de Fisao/ ÉZÉCHIEL TRADUIT EN PROSE. Dans cette GRAVURE D'HOLBEIN, on voit comment un liseur de la Bible au XVI® siècle a cru pouvoir reprendre le texte de l'Apocalypse pour le traduire fidèlement. Mais le dessin de la bête aux quatre têtes, celui des roues ocellées au-dessous de ce Dieu à tiare de pape, à barbe et attitude d'empereur, montre à quel degré de trahison peut arriver la traduction d'une image assyrienne en style réaliste, par l'intermédiaire d'un texte littéraire. conservaient des lions dans leurs ménageries. Entre les deux événements, rien d'autre qu'une chaîne d'images et les interprétations successives qu'elles ont reçues. La fidélité des images à la forme résiste aux changements de matières et de métier. Lorsque, entre une forme et une matière, c'est-à-dire la pensée et son expression, un de ces accords se produit, à quoi nous reconnaissons un être harmonieux et viable, cet être prend immédiatement comme une réalité indépendante ; il peut alors passer d'un art à un autre, comme un corps qui changerait de vêtement. Mais tous ne lui conviennent pas également ; il en est qui le diminuent, d'autres qui mettent en valeur

DESLAMOCONPINUITÉ DES toutes ses possibilités. C’est dans l’art décoratif que l’on observe plus aisément cette espèce de métempsychose des images ; dans bien des cas, en effet, la décoration peut se contenter de faire jouer son ornement sur des objets dans la constitution desquels il n'intervient pas ; ainsi est-il amené à transporter les mêmes motifs dans des métiers différents. À toutes les époques connues de nous, la grammaire ornementale, dans son principe, ne fut jamais que la traduction de l'architecture en dessin ; l'architecture qui se spiritualise devient abstraite, s’allège de son corps de pierre. Égyptiens, Grecs, Byzantins, Arabes, Romans, Gothiques, gens de la Renaissance ont dégagé les formes qui résultaient de la conciliation des matériaux et des lois de la statique pour en faire des motifs décoratifs. Ces jeux de lignes résument et développent en fantaisies légères les acquisitions de l’architecture dans sa collaboration ou sa lutte avec la pierre et le bois. Mais, dans le développement même des types architectoniques, la survivance des formes aux changements de matière semble la loi la plus constante et n’en révèle que mieux la répugnance de l'esprit humain à renoncer à ses inventions. Il est bien démontré que dans l'architecture grecque classique, produit si parfait de l’intelligence européenne que l'Europe moderne y a reconnu son esprit et l’a adopté, ces « ordres », avant d’être de marbre, se sont cherchés dans le bois. Ce sont des charpentiers qui ont d'abord, sur les piliers-troncs d'arbres, superposé les poutres longitudinales ou transversales dont l'ajustement a donné le dessin des architraves, des métopesettriglyphes. Quand le marbre a remplacélebois, tout le détail de cette charpenterie était fixé, etla pierreenascrupuleusement reproduit les aspects. Maisilest incontestable que, dans le temple grec, survit l'héréditédela charpente, et rien n’est joli comme ces modèles de portails classiques que nos architectes de la Renaissance fabriquaient en bois et où restent visibles le travail du rabot, les assemblages à la goupille, l'ajustement des mortaises et des tenons. Le marbre s’est d’ailleurs fort bien adaptéau rôle de la poutre, sauf pour la colonne qui n'a pu imiter le fût allongé du tronc d'arbre que par une superposition de tambours. Mais, plus tard, on apprit à tourner des colonnes monolithes, ce qui devint la grande occupation de l'architecture païenne ; on en tourna tellement que le haut moyen âge, byzantin, arabe, carolingien exploita ces colonnades païennes comme des bois de haute futaie. Mais la colonne restait un luxe ; et pourtant cet organe d'architecture était devenu

indispensable, même pour les constructions IMAGES 56 — _ — _ — _ — _ Fig. 83. — LES MONSTRES ORIENTAUX DANS LES RÉCITS DE VOYAGE. Cette miniature du XIV® siècle, tirée du Livre DES MERVEILLES à la Bibliothèque nationale nous montreque, dans les récits de voyages de ce temps, on comptait encore les CENTAURES et les GRIFFONS parmi les rencontres merveilleuses que pouvaient faire les pèlerins dans les pays lointains. Les fictions de l'art finissent par se mêler et se confondre avec les réalités. LA 4° 3 4 Z AE DAV ê ALLAN Fig. 84. — MOTIF CHALDÉEN EN STYLE RENAISSANCE. Ce petit tableau si admiré, dans lequel RAPHAEL a représenté à son tour la VISioN D'EZÉCHIEL, nous montre comment le peintre de la Renaissance a spirituellement transposé la vision assyrienne et apocalyptique. Le Dieu biblique est devenu un Jupiter, ce qui donne à l'aigle un emploi. L'ange est le gracieux éphèbe volant et dansant, issu de l’art ombrien. Le lion et le bœuf ont plus de mal à s'adapter à cette élégante mise en scène. Ils parviennent cependant à se faire accepter. Mais comme il reste peu de la vision primitive ! Les roues, décidément impossibles, ont disparu.



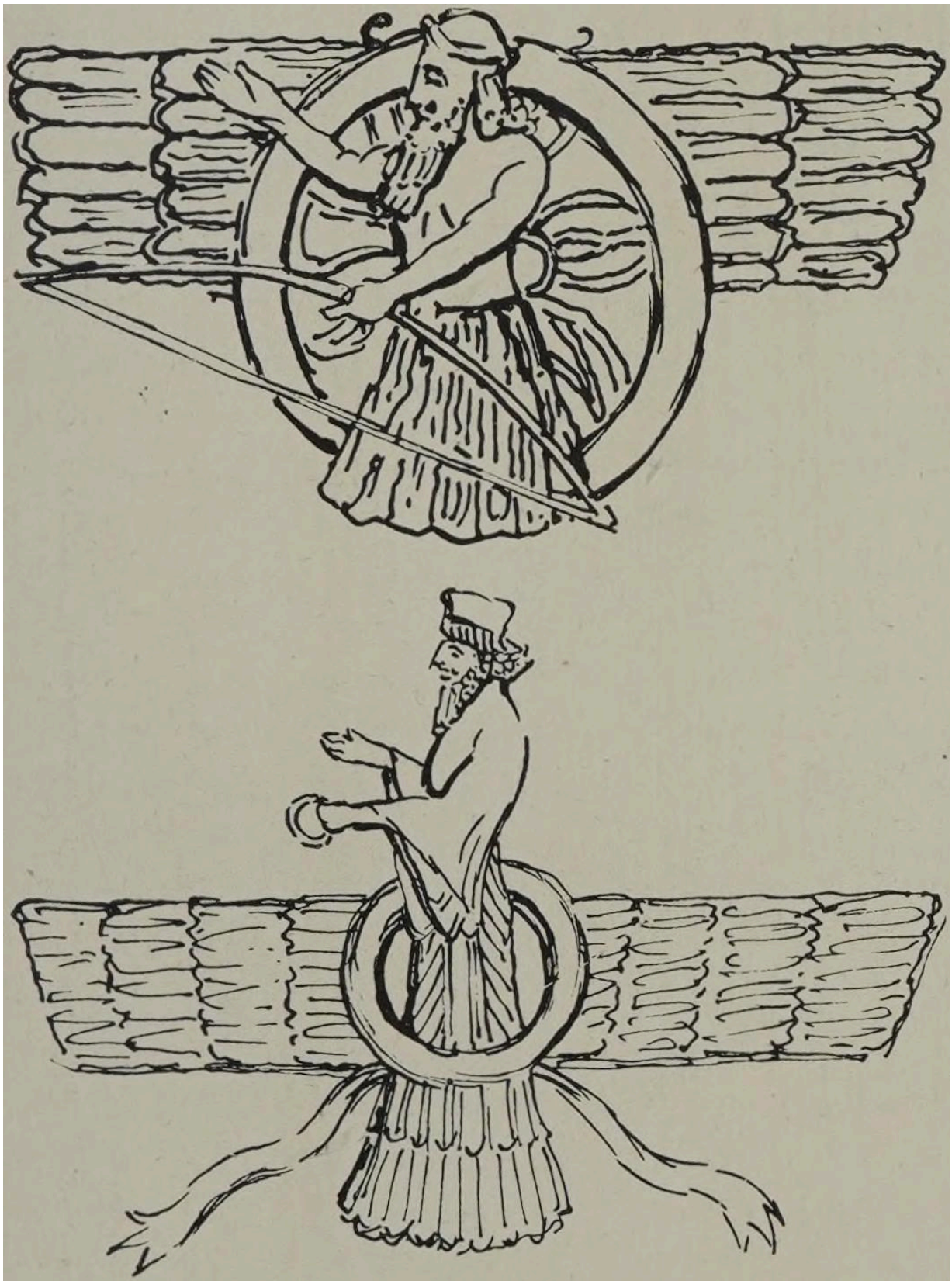
54 L'ANPE DES sans faste. On faisait donc des colonnes en maçonnerie. À Pompéi, les petites colonnes, sur le forum ou dans les péristyles des maisons, ont été, comme les murs, composées avec des briques, et c’est le revêtement de stuc qui leur donnait le poli et la blancheur du marbre. Mais quel paradoxe que de faire des colonnes ioniques en empilant de petits cubes! Cet organe d'architecture qui, par ses Fig. 85. — UN DESCENDANT MODERNE DES LIONS ASSYRIENS.
L'intervention de l'aigle et du lion dans l'art remonte au moins aux ménageries des rois chaldéens et assyriens; elle a débordé de l’art religieux et ces deux animaux ont pris une dignité royale qui les a transformés en symboles héraldiques. De temps en temps, les artistes reviennent à la source de nature, comme fit BARYE au milieu du XIX® siècle. Mais son art n'est pas cependant de pure inspiration réaliste; il reste décoratif, et les lions qu'il a dressés aux portes de nos monuments conservent quelque chose de la force protectrice qui rayonne des taureaux ailés enchässés aux porches des palais assyriens. proportions, montre une adaptation exacte de l'effort à l’action est vraiment devenu comme un être vivant qu’on ne peut ni modifier ni remplacer. Et les maçons romans eux-mêmes, devant des problèmes d'architecture bien différents, quand ils construisaient leurs lourds piliers, IMAGES restèrent hantés par un obscur souvenir de la colonne grecque. Les plus modernes architectures nous déclarent que son règne est bien loin d’être achevé ; les locomotives d'Amérique habitent des palais à colonnades de marbre, parce que, il y a quelque trente siècles, Ulysse pour entrer dans son megaron passait entre deux troncs d'arbres. L'architecture grecque offre l'exemple d'une forme passant du métier des charpentiers à celui des marbriers et même des maçons. L'art oriental, s’il nous était mieux connu, montrerait comment un jardin devient un tapis. Ce ne sont à nos yeux que fantaisies sans réalité et sans logique que ces jeux de couleurs éclatantes ou rares que cerne une géométrie capricieuse. Au centre du tapis se détachent de grands compartiments en losanges; autour, un large encadrement et dans les intervalles des fleurons, des palmettes, médaillons, — on ne sait, — mais enfin des taches de couleurs qui égalisent la richesse et les variations ; et toujours la rigoureuse symétrie des deux moitiés met un équilibre dans ce désordre. Il est évident que toute intention de naturalisme semble étrangère à ces images de laine, à ces fantaisies chromatiques. Mais, quand on se rappelle que toute forme sortie des mains humaines révèle une

intention, une pensée, on ne peut croire qu’un art aussi brillant ait pu naître seulement des jeux fortuits de la couleur et du tissage. Et l’on s'aperçoit alors que bien souvent quelques-unes de ces petites formes, si simplifiées qu'elles soient par la matière et le procédé, rappellent cependant encore un animal ou une plante ; l'origine naturaliste de ces motifs commence alors à sembler vraisemblable. Il est même toute une famille de tapis — ceux qui viennent de Perse — où les branches d'arbres fleuris, les silhouettes de cyprès, des oiseaux, paons ou faisans, et d’autres bêtes, se laissent aisément reconnaître : 1l nous devient facile de reconnaître le thème initial de cette ornementation ; le tapissier a copié le jardinier, il a reproduit un parterre d’Ispahan avec la fantaisie perspective des Orientaux. Le terrain semé de figurines, les massifs tachés de fleurs sont représentés en plan ; les figures, certains arbres, les cyprès se dressent en hauteur. Les bas-reliefs égyptiens nous avaient déjà familiarisés avec ces conventions si commodes pour l'ornemaniste qui doit ramener la complexité des apparences à la simplicité géométrique. Nous savons, par ailleurs, qu'un illustre tapis de Chosroès était {tout un printemps » ; la soie, la laine, les pierreries en faisaient un tableau où chaque élément du paysage, l’eau, les fleurs, les feuilles, conservait une valeur d'imitation. Ainsi ces jardins



D'EVL ARS ONERI NU IT ET DES persans, dont la verdure et les roses semblent avoir donné le ton aux plus tendres, aux plus fraîches miniatures qui aient jamais été peintes, sont aussi à l'origine de cette inexplicable jonglerie de lignes et de couleurs qui remplit les tapis orientaux. Il y a encore bien de la logique dans la formation de cet art: il met sous nos yeux, sous nos pas, un rappel de ces oasis de fraîcheur, de ces jardins de roses, de ces printemps fleuris que les Persans ont toujours aimés et chantés; et, quand cette industrie s'est répandue, popularisée, elle a pu perdre peu à peu le souvenir de son origine : mais sous la dureté sèche des lignes brisées et le caprice des couleurs, il n'est pas impossible de discerner encore, dans beaucoup de ces tableaux de laine, le jardin originel. Comme la charpente qui devient architrave, le jardin qui devient tapis est un bon exemple de la survivance d'une forme en des techniques différentes et même de l'enrichissement qu'un motif ornemental prend soudain quand il entre dans une matière et un métier favorables. Fig. 86 et 87. — DIEUX AILÉS D'ASIE. Ce DIEU ARCHER ef cet AHURAMazpA enlevés sur des globes ailés, figures perse et assyrienne, sont nés en des religions mêlées à l'observation et au culte des astres, habituées à placer les divinités dansleciel.La vision d'Ezéchiel et les images chrétiennes où planent des anges dérivent de ces images volantes. IMAGES 55 ARE 74 LA ni) TES | Mn» LE IQ Fig. 88. — GÉNIE AILÉ D'ASSYRIE. L'art assyrien a multiplié les figures ailées, divinités à formes humaines et à formes animales. Ce GÉNIE AILÉ du palais de KHORSABAD porte deux paires d'ailes. Les séraphins bibliques dérivent plus ou moins de figures de cette famille, comme les chérubins de l'Apocalypse descendent dela famille des lions et des taureaux ailés. Parmi tant de combinaisons zoomor phiques essayées par L'art chaldéoassyrien, celle qui donne au corps humain les ailes de l'oiseau est destinée à une fortune particulière dans toute religion qui fait du ciel le séjour de la divinité. L'ange ailé deviendra figure habituelle dans l'art chrétien. Et surtout quel exemple de la longévité des images et de leur puissance de foisonnement. Il n'est rien de plus familier à nos yeux que ces fleurs tissées ; il n'est pas non plus de motif qui se soit davantage dépouillé, entraversant les âges, de toute signification naturaliste. Et tandis que nous foulons ces parterres de tapis sans les voir, voici qu'à l'autre extrémité des temps, s'évoque le premier tableau de la Bible, Adam et Êve debout de chaque côté de l'arbre au fruit interdit, comme des figures

assyriennes ou persanes auprès du homa. L'Éden de la Genèse nous apparaît alors comme le plus ancien et le plus célèbre des commentaires qui aient été donnés de cette architecture de jardinier. Ainsi la vieille Asie est-elle encore présente

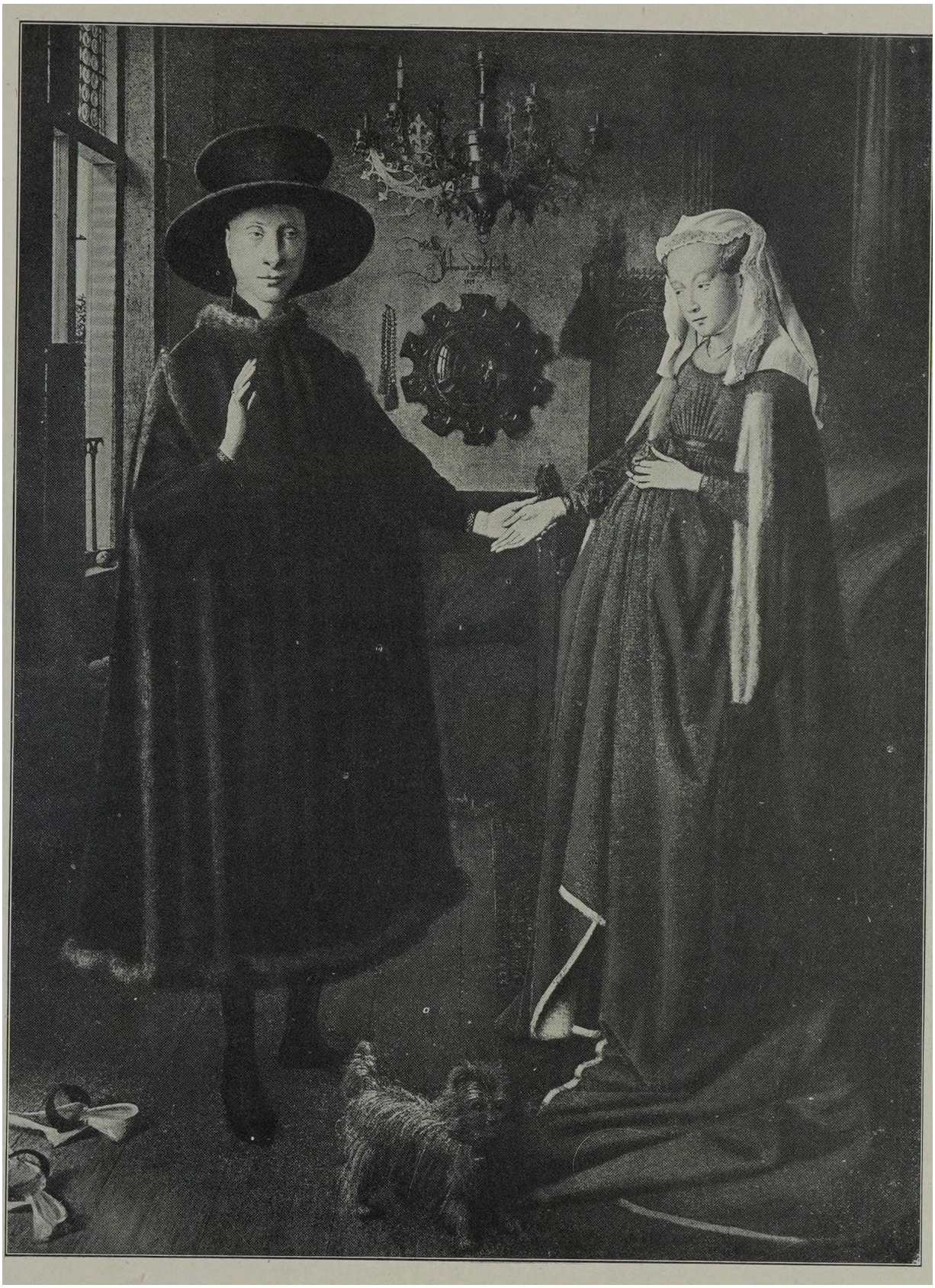


56 PA SNPDER EDES EMA OTS à notre pensée et à nos yeux ; elle nous tient dans le cercle de ses croyances et de ses visions si, par deux voies bien différentes, c’est pourtant le même motif du jardin qui nous rejoint à travers les âges, nous apportant ici le dogme fondamental de la destinée humaine et nous jetant d'autre part en gerbes de couleurs éclatantes des souvenirs de feuillages et de fleurs, les images édéniques, la fraîcheur printanière où les hommes ont cherché il y a bien longtemps un repos et un refuge contre l’averse de feu qui brûle le plateau d'Iran et les plaines de Chaldée. Les arts de la figure humaine apportent les preuves les plus imprévues et les plus frappantes de cette sorte d'indépendance avec laquelle les images traversent l'histoire, les religions, les techniques, toutes ces conditions extérieures, tous ces « milieux > où nous aimons à découvrir leurs origines. La phase (naturaliste» par laquelle a passé l’art européen et dans laquelle nous sommes encore aujourd'hui nous a persuadés que peintres et sculpteurs s'étaient toujours proposé de donner une image de la nature ou de la société dans lesquelles ils avaient vécu. Ce (naturalisme» ne fut jamais qu'une exception dans l’histoire. Assurément, l'artiste, par son œuvre, fixe, conserve bien des images de choses vues ; mais souvent, s’il représente son temps, ne semble-t-il pas que ce soit à son insu et comme malgré lui? Les plus naturalistes des peintres, Rubens et Rembrandt, qui ont toujours travaillé « d’après nature », ont cependant habité dans un monde de rêve, et l'univers qu'ils ont créé est de fiction autant quede réalité. Mais, le plus souvent, les arts d'imitation eux-mêmes admettent seulement de la nature ce que leurs moyens techniques, leur degré d'épanouissement, les habitudes d'imagination permettent d'en assimiler. Dans le portrait le plus fidèle, le plus véridique, l’image révèle encore bien plus le portraitiste que le modèle ; supposons Holbein, Velazquez, La Tour ou Kiyonaga devant le même visage féminin, appliqués à ne voir que la réalité ; chacun pourtant en retirera des observations bien différentes ; en effet, il voit avec ses habitudes et c’est son instrument qui est à l'origine de ces habitudes. En somme, c’est son pinceau ou son crayon qui regarde et découvre. Mais surtout cet art-portrait n’est jamais qu'un mode exceptionnel de la plastique. Ce qui règne dans l’histoire, ce sont des habitudes générales, des manières d'imaginer collectives que nous voyons se former, grandir, se mêler, se modifier, disparaître ; et les raisons les plus pertinentes que nous puissions trouver de ces floraisons successives ou simultanées tiennent le plus

souvent aux conditions organiques de chaque art. Il s’en faut que les écoles et les styles coïncident avec la politique ou les croyances. Fig. 89 et 90. — LES SÉRAPHINS AUPRÈS DU ÿTRONE DE DIEU. Ezéchiel avait vu le Seigneur entouré des chérubins. Esaïe le décrit sur son trône entouré des séraphins : « Je vis le Seigneur assis sur un trône haut et élevé ; les séraphins se tenaient au-dessus de lui, et chacun d'eux avait six ailes ; de deux ils couvraient leur face et de deux ils couvraient leurs pieds et de deux ils volaient. » C'est cette description qui a été retenue par le sculpteur du CIBOIRE DE SAINTMarc, à Venise. L'artiste a même ajouté à leurs pieds des roues, confusion avec l'Apocalypse. Dans le diptyque de RAMBoONA à la Bibliothèque du VATICAN, l'ivoirier emploie les séraphins d'Esaïe à la gloire de la Vierge, ce qui les détourne un peu de leur vocation primitive. L'URSS À + #

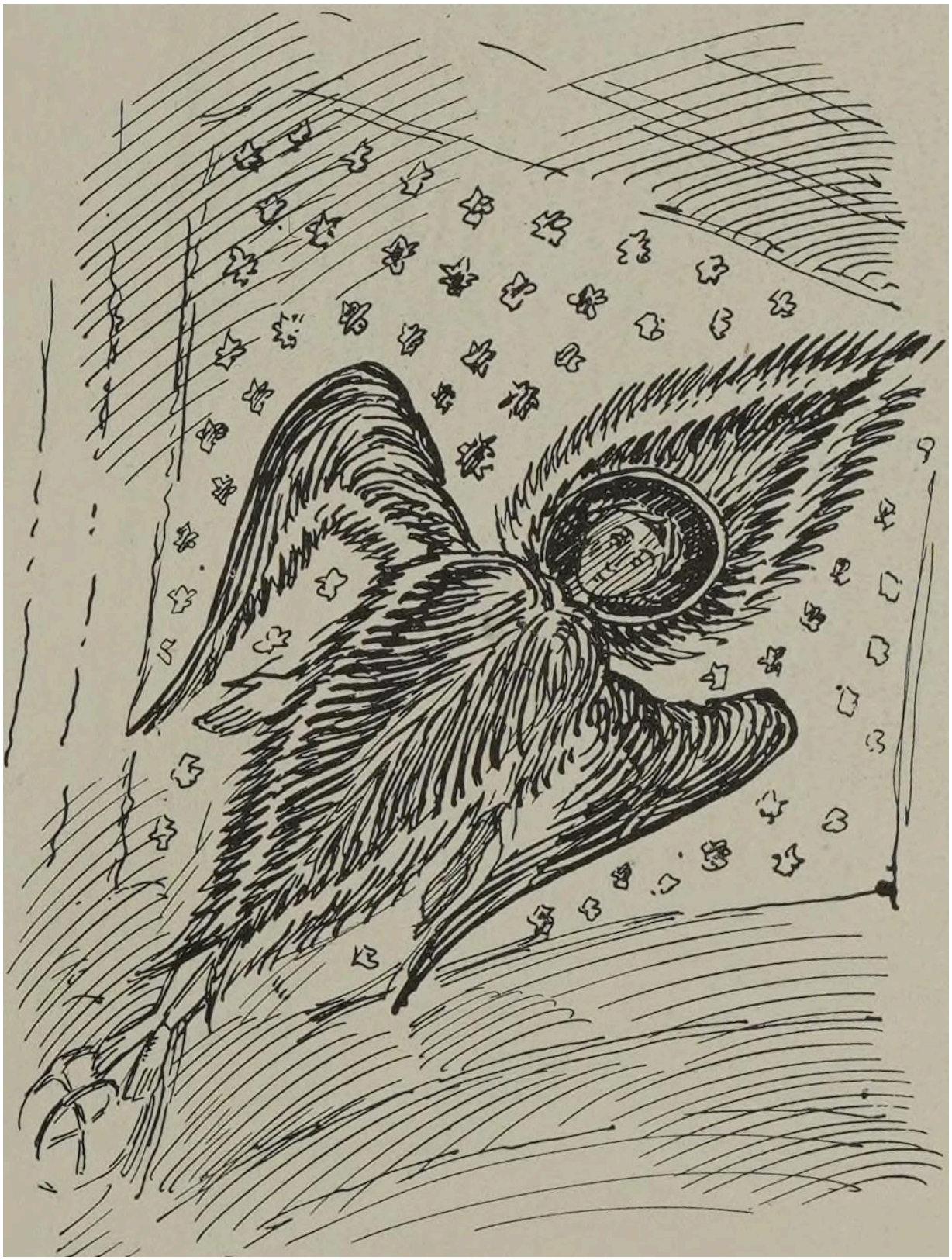


L'INTIMITÉ *FLAMANDE (Jan Van Eyck, Portrait d'Arnolfini, Londres). Petite composition pleine, bien close ; figures et choses se ramassent, enveloppées d'ombres diffuses comme sur la convexité des miroirs ou dans la concavité de notre rétine. Jan Van Eyck, pour compléter et enclore son intimité, a suspendu au fond un miroir où se réfléchit et se concentre le contenu de la chambrette. Arnolfini et sa femme y apparaissent de dos, accueillant un jeune homme vêtu de rouge qui pousse la porte et entre chez eux. L'arrivée de ce jeune homme visible dans le miroir complète la composition, explique les attitudes et donne son sens à l'inscription qui se lit sur le mur : JoHANNES DE Evck Fuir Hic. Le peintre vient voir son ami. LA VIE DES IMAGES. PL. 4, PAGE 56.



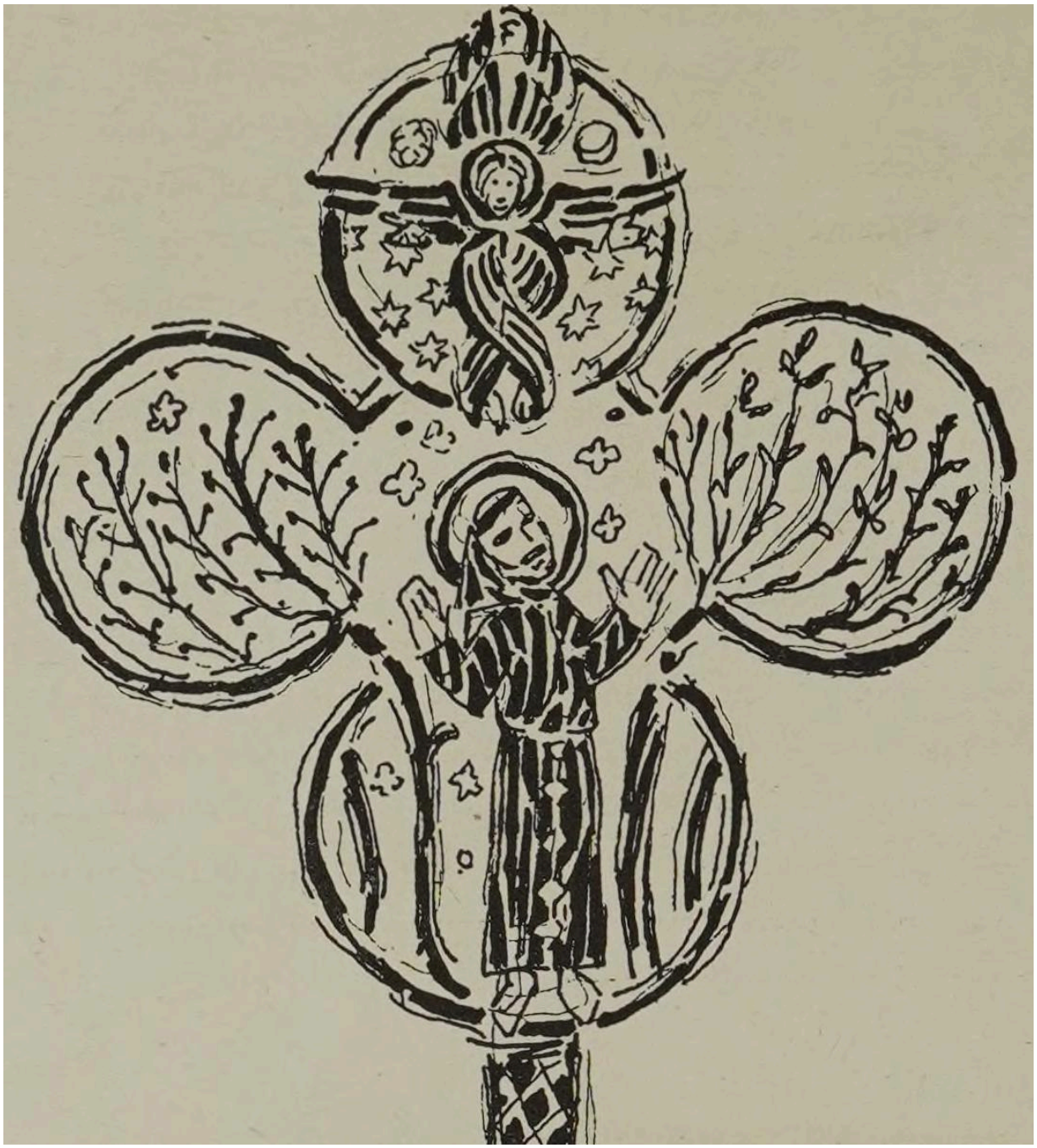
DER OOINALTNUEICIE Fig. 91 et 92. — CONFUSION ENTRE SÉRAPHINS ET CHÉRUBINS. Dans ces deux ÉMAUX Du x1° SIÈCLE (au Louvre), reconnaissons les séraphins aux six ailes ; mais le séraphin de gauche se combine avec lemonstre aux quatre têtes ; et ses pieds posent sur une roue. Ainsi, la vision d'Esaïe se mêle avec la la vision d'Ezéchiel. Et l'émailleur a écrit « chérubim». L'habitude que nous avons dans nos livres d'attacher les beaux-arts au convoi de l'histoire générale nous a fait naturellement croire qu'ils vont à la même allure, avec les mêmes arrêts et les mêmes révolutions. Conception simpliste qu'il faut absolument rejeter, sous peine de méconnaître ce qu'il y a de spécifiquement original dans l'activité plastique et d'ignorer une des sources de la pensée humaine. Ce ne sont pas les mêmes événements qui bouleversent les sociétés et qui transforment les beauxarts. Les sculpteurs grecs ont ignoré les guerres médiques comme la guerre du Péloponèse. Les peintres hollandais — et Fromentin s'en étonnait — n'ont pas fait la moindre allusion aux révolutions et batailles qui agitaient leur civilisation au moment où ils peignaient l'image de leur société. Les artistes ont parfois raconté l'histoire de leur temps : c'était toujours malgré eux, quand Léon X, Louis XIV ou Napoléon les y obligeaient, et encore les peintres ou sculpteurs ramenés ainsi du monde de leur rêve à la réalité contemporaine ne manquaient-ils pas de projeter le réel dans la fiction pour ne toucher à l'histoire que par allusion allégorique. Tandis que les arts, occupés à façonner leurs images, restent dans leur organisme indifférents à ce qui peut bouleverser le monde, il est incroyable d'autre part combien les événements qui donnent l'élan, la direction ou qui brisent le cours d'un art comptent peu dans les préoccupations générales de la société contemporaine. Les chroniqueurs grecs n'ont pas songé à nous raconter les efforts des premiers architectes qui élevèrent des temples de marbre à l'imitation des vieux palais de bois, et de confuses légendes seulement font allusion aux sculpteurs qui, comme le fabuleux LA VIE DES IMAGES, DES EM NIMAUGQUE"S 57 Dédale, commencèrent à tailler dans la pierre des figures qui semblaient vivre, marcher, et qui étonnèrent à tel point qu'on les crut également capables de courir et de voler. Cette éclosion d'une architecture nouvelle et de la sculpture devait pourtant développer d'incalculables conséquences ; et ce n'est pas ici encore le moment de dire tout ce que la pensée grecque et européenne doit à la géométrie parfaite des

temples, comme à la beauté d'Apollon ou d'Athéna. Les hommes du x1i° siècle, qui ont pourtant noté la ferveur de construction des temps romans, n'ont pas su davantage que l’on commençait alors à faire vivre des figures de pierre, et pourtant cette statuaire allait un jour renouveler profondément les modes de la croyance et jusqu'à la sensibilité chrétienne. C’est aussi un bien modeste événement dans le cours de l’histoire universelle que l'emploi d’une recette nouvelle dans l'atelier d’un peintre ; il est pourtant une de ces innovations qui, au commencement du xV° siècle, modifa les Fig. 93. — SÉRAPHINS DES PEINTRES ITALIENS DU XI SIÈCLE. Ces images de séraphins, pour être moins répandues que celles des chérubins d'Ezéchiel, ont cependant tenu leur place dans l'iconographie romane — avant de devenir les anges gracieux où poupins quivolettent dans le ciel de la Renaissance et de l'art jésuite. Ce séraphin a été peint à fresque sur la voûte d'une cryple de la CATHÉDRALE D'ANAGNI. Celle image est entrée dans la légende de saint François et se trouve à l'origine du miracle des stigmates. 8



58 LEAVE DES ï El | Fig. 94. — SAINT FRANÇOIS VOIT UN SÉRAPHIN. Sur ce RELIQUAIRE DU LOUVRE, l’émailleur a représenté l'APPARITION DU SÉRAPHIN A SAINT FRANÇOIS, image de propagande qui a sans doute circulé de bonne heure dans la grande famille franciscaine. Mais, dans la présente image, le séraphin est encore conforme à la description d'Esaïe et l'artiste semble ignorer les rapports que l'on a vus depuis entre le séraphin et le Crucifix, entre cette apparition et le miracle des stigmates. habitudes des maîtres septentrionaux, et bientôt ce fut une image inédite des choses qui parut sur les panneaux flamands ; il n’est pas exagéré de dire que c’est une nature encore inconnue qui fut ainsi révélée par la peinture. Une des plus profondes transformations dans l’histoire de la plastique et aussi de la pensée est celle qui s’observe en Flandre et qui nous fait passer de la peinture à la détrempe de style Malouel à la peinture à l'huile de style Van Eyck. Il serait vain de chercher des causes morales ou sociales à un phénomène qui n'intéressait à l’origine que quelques praticiens ou amateurs et qui était tout entier sur la palette des enlumineurs et des peintres, avant de prendre une extension prodigieuse jusqu'à susciter une image nouvelle de la nature. Ainsi les images avant de mourir traversent-elles bien des avatars, soit qu’elles changent de civilisation et franchissent des frontières religieuses, soit qu'elles passent d’une technique à l’autre et se montrent sous des vêtements différents. L'art et la religion sont toujours si étroitement unis que nous ne parvenons pas à concevoir IMAGES comment certaines images pouvaient vivre sans la pensée religieuse qui les anime. Il est pourtant certain que ces images s’évadent parfois dans des croyances voisines et s'imprègnent d’une croyance différente. Ces conversions sont bien curieuses à observer aux frontières des civilisations. Quand Alexandre le Grand s’est enfoncé jusqu'à l’Indus, il apportait avec lui quelques semences de l’hellénisme. L’Apollon de Praxitèle a fait souche dans la haute vallée du Gange ; sa descendance s’est épaissie comme une plante grasse dans le climat humide et étouffant ; mais ce Bouddha somnolent, ce Dieu assis, alourdi par l'immobilité, conserve encore quelques traits du dieu debout, de l'archer élégant et souple que les Grecs avaient taillé dans le marbre. C’est surtout dans le passage entre le paganisme et le christianisme que le rôle des images est riche d'enseignement pour l'historien. La religion nouvelle s’est affirmée d’abord par la suppression de tout le système idolatrique des païens. Mais on ne

chasse pas aisément de vieilles habitudes ; beaucoup des idoles maudites ont survécu à la persécution. La religion nouvelle ne pouvait pas vivre sans images ; elle a ramassé quelques débris de cet art païen qu'elle avait voulu effacer. Déjà, dans l'humble iconographie des catacombes on reconnaît bien des formes dont usaient dans le même temps les décorateurs de Pompéi. Mais c'est surtout dans l'iconographie byzantine, qui devint bientôt celle de toute la chrétienté, que l'on reconnaît l'ancienne Grèce déformée seulement par l'Asie encore plus ancienne. Nous avons déjà vu comment l'antique faune, qui semble remonter jusqu'au jardin d'Éden, avait passé par l'art assyrien et l'imagination juive jusque dans l'art chrétien d'Occident. Rien de cette antique imagerie n'avait été entièrement détruit par le triomphe d'une croyance héritière de la Bible, et par suite ennemie des images. On pourrait même montrer que ces images ne se contentaient pas de suivre le christianisme dans sa propagation vers l'Occident ; elles apportaient avec elles des suggestions ; elles suscitaient des interprétations, d'autant plus riches de symbolisme, plus rayonnantes de poésie sacrée, amour ou terreur, que leur sens originel restait plus mystérieux. Cette circulation des images à travers les temps, les croyances et les scciétés, ces petits objets qui se déplacent, 2 Ne emportant avec eux un peu du sentiment d'où ils sont nés, éveillant sur leur passage un monde de pensers nouveaux ; cette fidélité aux vieilles reliques, ce respect



PEER CEST ENtORIT- ET D'ES on ezaneur, Mk LL 11» V1: Fig. 95. — SAINT FRANÇOIS CONFOND LE SÉRAPHIN ET LE CRUCIFIX. Dès que la peinture se fut emparée de saint François, elle eut bientôt trouvé une manière expressive et dramatique de représenter le miracle des stigmates. Elle tira parti de la scène de L'APPARITION DU SÉRAPHIN à saint François, comme dans le tableau du Louvre. Le séraphin d'Esaïe emprunta au Christ son visage nimbé et ses bras écartés et des cinq blessures partirent de longs traits qui vinrent frapper François de cinq plaies. Ainsi le miracle des stigmales, auquel lesaint doit son étonnantepopularité, est-il rendu visible même aux yeux les moins clairvoyants. Maisila fallu, pour cette innovation iconographique, confondreou combiner deux figures bien différentes, celle de Dieu et celle du séraphin quil'accompagne. des hommes pour l'antique héritage, cette joie secrète à vivre dans les débris des plus antiques civilisations, autant de signes où se révèle la solidarité des générations, le sentiment profond qui unit des êtres qui s'ignorent, un obscur instinct pour nous avertir que nous sommes ce que des milliers de siècles nous ont faits et que ce serait bien la pire impiété que de renoncer à cette religion de la beauté, car l'incessant et innombrable effort qui traverse l'histoire humaine en serait interrompu. Plus clairement encore que la sémantique, les images nous permettent de suivre dans leur continuitéles formes successives de la pensée : et, comme elles participent à l'indestructiIMAGES 59 bilité de la matière sur laquelle on les a imprimées, elles nous font sortir de l'histoire et jettent des lueurs jusque sur les chronologies indécises où les géologues comptent par siècles au lieu de compter par années, à la manière des historiens. Cette histoire des arts plastiques qui remplit exactement les limites de l'histoire de l'humanité — car les sociétés sans art s'effacent sans laisser de sillage — montre d'abord la continuité des images et leur persistance à travers les révolutions. A l'encontre du Bouddha qui se continue identique à travers les avatars, en art, le contenu varie plus que la forme ; les formes artistiques sont comme des vases que les générations se passent pour les emplir de liquides différents. Pourtant, les styles évoluent ; ils évoluent à la manière des êtres vivants qui entraînent tant d'éléments dans leur maturation que le perpétuel travail de destruction et de création ne parvient pas à compromettre leur identité. Il faudrait entrer dans l'histoire pour noter les circonstances qui ont provoqué ou seulement signalé l'évolution des styles. Les temps contemporains ne

sont pas très favorables pour l'observation de ce phénomène, bien qu'ils nous présentent une réalité plus riche ; nous regardons l'écoulement des modes d'un point d'observation qui est lui-même entraîné dans le courant général. Mais il est des périodes encore assez rapprochées de nous pour qu'elles nous apparaissent dans leur pleine complexité, assez éloignées cependant pour que la perspective aérienne, en effaçant le détail, dégage bien les ensembles et fasse voir l'amplitude de leur évolution. C’est là qu'il nous faut regarder pour bien discerner une des conditions les plus importantes dans la transformation du goût. L'histoire de la peinture française pendant trois siècles Fig. 96. — LE SÉRAPHIN D'ESAIE DEVIENT UN CRUCIFIX VOLANT. Chez ALBERT DURER, un naturaliste qui interprète toujours le merveilleux avec lesmoyensduvraisemblable, le séraphin devient décidément un crucifix ailé, et les six ailes sont disposées deux à deux aux trois bras de la croix. Cette fois le séraphin biblique est à peu près oublié. La figure planante du Christ en croix l’a remplacé, appelée par la nécessité d'expliquer les stigmates de saint François. Le développement logique de l'image lui fait oublier son origine.



AG h A £ Ton G montre avec clarté que ce que nous appelons un style, c'est-à-dire une mode artistique, dure à peu près le temps d’une génération. C’est la génération qui donne la meilleure définition chronologique. La durée doit en être évaluée à une trentaine d'années : c’est le temps de pleine maturité d’une existence d'homme entre les années de préparation et les années de déclin. Dans la multitude humaine en marche, des groupes se forment qui vont sous le même drapeau. Ils sont presque du même âge ; ils ont reçu à peu près la même éducation, ou tout au moins ils ont grandi sous les mêmes influences morales: ils vont du même pas et s’arrêteront, fatigués, vers lemême point. L'un d’entre eux semble conduire comme si le groupe avait les yeux fixés sur lui; mais il conduit à la manière du chef d'orchestre qui lit la même partition que ses musiciens. Ces hommes groupés en une même famille par l’affinité morale, entre vingt et trente ans, assistent et travaillent au même changement de régime artistique. Puis, quandilsont de cinquante à soixante ans, ils assistent IMAGES L 2 PTT a Au ‘ Fig. 97 et 98. — DEUX SENS DIFFÉRENTS D'UNE MÊME IMAGE. Ce n'est en rien la même pensée qu'exprimentcesdeux images, plastiquement assez semblables. D'un côté, une MINIATURE DE LA BIBLE DE SCUVICNY représente Abraham tenant sur ses genoux en grappe compacte son innombrable descendance ; de l’autre, une SCULPTURE DE REIMS nous montre le même Abraham recevant dans son giron les âmes des élus, que lui apportent les anges, deux pensées différentes se sont rencontrées dans une même image. à la révolution qui se fait cette fois contre eux ; beaucoup survivent ainsi à leur gloire, ou tout au moins ils voient le goût public les délaisser. Durant la première moitié du xvIi siècle, c’est Poussin dont le génie fut le plus représentatif du goût classique ; il a régné de 1630 à 1660 et, durant ces trente années, nul autre peintre n'a mieux répondu aux prédilections de l'intelligence classique. Durant les trente années qui suivirent, de 1660 à 1690, c’est Le Brun qui gouverne la grande école décorative des Gobelins et de Versailles ; et il n’est pas besoin de rappeler quelle unité il lui donna. Mais, de 1690 à 1720, la peinture française prend le contrepied de tout ce qu'enseignait Le Brun et peint en imitant Rubens; Lemoyne, Rigaud et Largillière ont dominé ce temps ; de 1725 à 1760, c'est le règne de Boucher, la blonde Vénus et les Cupidons dodus; puis, durant les trentes années qui suivent, voici Greuze, la

galanterie larmoyante et la vertu prêcheuse. Mais les statues stoïciennes de David pendant trente années de 1790 à 1820 chassent ces mièvreries et occupent la scène. Et, de 1820 à 1850, elles sont expulsées par le moyen âge ou l'Orient de Delacroix, de Delaroche ou Decamps ; enfin, les paysans de Courbet font leur entrée vers 1850 et c’est le règne du naturalisme. Trente ans plus tard, les (impressionnistes » dans cette nature commençaient à ne plus regarder que la lumière, et des habitudes visuelles toutes nouvelles s’établirent ; vers 1910, ces habitudes passaient de mode, et c’est quelque chose de bien différent et d'assez mal défini qui se dégage

DER LAPS CS SEP TN CHI PÉS DES IMAGES 6 peu à peu de tentatives désordonnées. Ces divisions peuvent sembler arbitraires et trop absolues. Assurément, elles ne correspondent pas à des clôtures ; il y a beaucoup d'artistes qui chevauchent sur les frontières; ce sont justement ceux-là dont les œuvres présentent pour l'historien les plus grandes incertitudes chronologiques. Mais, pour l'ensemble de l'école, vraiment, ces périodes de trente années répondent à des phases réelles. Généralement, les artistes dont l'activité se prolonge au delà de leur cycle se voient abandonnés du public ; Boucher, si encensé en pleine gloire, a été houspillé sur le tard, parce qu'il semblait trop immoral aux admirateurs de Greuze. Greuze, si aimé par Diderot, parut ridicule aux gens du Consulat ; les Davidiens ont fini fort tristement sous les huées des jeunes romantiques, et Delacroix vieilli paraissait bien troubadour aux vigoureux naturalistes. L'histoire est un courant assez lent coupé de rapides ; ou bien un escalier interrompu de larges paliers. À l'intérieur d'une de ces coupures, nous pouvons hésiter à classer les œuvres, mais, en revanche, nous voyons bien si elles doivent se placer avant ou après chacun de ces rapides que sont les passages entre générations. [Il existe donc une solidarité étroite entre l'artiste et son milieu Bit Zi RP " NCA il et l'une des lois qui régissent la transformation des images est la loi même de la succession des générations. Ce n'est point seulement dans le domaine plastique qu'une telle remarque se dégage des faits. Chaque génération a sa poésie et sa musique à elle, qu'elle aime spontanément, naturellement et dont elle ne peut sortir que par l'éducation et la sympathie historique, et même en ces matières les goûts des générations sont plus exclusifs, parce que le plaisir que nous en attendons tient à des prédilections plus personnelles et répond à des impulsions plus spontanées de notre sensibilité. Nous pouvons à la rigueur admettre dans les arts plastiques des styles qui ne sont pas à notre usage. Dans l'éloignement du passé, ils prennent comme une valeur absolue qui nous les fait approuver même à l'encontre de notre instinct ; car le sens plastique est éducable. En poésie, en musique, il n'en va pas demême. On aime toute sa vie les poètes que l'on a aimés à vingt ans, et le commun des hommes a beaucoup de mal à conserver aux nouveaux poètes la curiosité et l'amour qu'il accordait à ceux de son adolescence. Les poètes gardent donc comme amis et admirateurs surtout les lecteurs de leur génération ou de la génération qui les a connus à l'âge où l'on apprend les poètes par cœur. En musique. Fig.

99et 100. —DEUX EMPLOIS DIFFÉRENTS D'UN MÊME ARBRE. Les images ont une tendance à se maintenir, identiques à elles-mêmes, malgré la diversité des emplois qu'elles traversent. Quand le fresquiste a représenté les FUNÉRAILLES DE SAINT FRANÇOIS dans l'église haute d'Assise, il a eu la pensée de dresser un arbre au second plan, à côté de la façade gothique. Mais, chose étonnante, dans cet arbre grimpe un enfant. Pourquoi donc? Les arbres sont rares dans la peinture giottesque. Il est un cas où ils sont imposés par l'iconographie : le cas des Rameaux (ainsi dans les RAMEAUX DE G10TTO À PADOUE). Mais, dans les arbres des Rameaux, doivent grimper des enfants. C'est un de ces arbres qui a été introduit dans les funérailles de saint François ; le peintre n'a pas pris la peine d'en retirer l'enfant qui cueille des rameaux, et pourtant ici cet enfant grimpeur devient injustifiable.



62 FANS RE DES les générations sont plus exclusives encore, parce que le plaisir qu'on en attend est plus profond. Deux hommes d'âge très différent n'aiment pas la même musique, et l'opposition eritre les générations est encore plus vive qu'en peinture ; la musique apporte avec elle l'intransigeance de la passion ; ici, c'est vraiment l'amour qui commande le jugement. Les images mûrissent et se transforment sur le rythme même de la vie humaine. Elles sont recueillies, héritées par chaque génération, mais alors elles participent de notre vie mentale et prennent exactement l'allure de notre Fig. 101. — RÉCITS ROMANS. Les Noces DE CANA, sur un chapiteau de Moissac. Les moines, qui lisaient des manuscrits à miniatures, s'ingénièrent à insérer des épisodes évangéliques dans l'ornementation romane. Les nombreuses inscriptions semées parmi les figures rappellent l'origine de ces petits tableaux de pierre : un manuscrit, un moine qui sait lire. La sculpture gothique, dépourvue d'inscriptions, sera l'œuvre de laïcs illettrés. développement intellectuel. Si leur évolution était plus lente que la succession des générations, si plusieurs générations acceptaient un même régime d'art plastique, ces images cesseraient d'exprimer la sensibilité de leur temps : elles perdraient une grande part de leur valeur expressive, sans chaleur comme des braises qui s'éteignent. Mais, par contre, si la succession des images est trop rapide, elles passent inutiles, parce qu'elles n'ont pas le temps de se charger de la pensée de leur génération ; une image nouvelle doit être «assimilée» pour être comprise, et pour devenir une expression viable. Car un langage ne peut mettre deux esprits en communication que si ces deux esprits se sont accordés sur la signification des signes qu'ils emploient. Une œuvre méconnue peut, il est vrai, n'être que de la beauté prématurée, la pointe d'avantgarde que le gros viendra bientôt soutenir. Mais le plus souvent aussi elle peut bien n'être que de la force mal IMAGES employée, perdue, une manifestation vaine sans lendemain et sans écho. Nous avons considéré seulement quelques siècles de peinture française ; mais la Renaissance italienne présente aussi un magnifique exemple d'un art souple, vivace, si merveilleusement adapté aux mouvements de la pensée à la vie de l'histoire que l'on peut se demander si les arts plastiques, au lieu de n'être que l'expression de la vie sociale, n'ont pas été l'essence même de cette vie dans ce qu'elle avait de plus profond. De Giotto à Bronzino, pendant trois siècles, la loi des trente années s'observe assez bien, surtout durant les XV° et xvI® siècles, c'est-à-dire

aux époques que nous connaissons le mieux. De 1430 à 1460, le style Filippo Lippi ; de 1460 à 1490, le style Botticelli-Verrocchio; de 1490 à 1520, le style Vinci-Fra Bartolommeo ; de 1520 à 1550, le style Andrea del Sarto. Même dans la continuité de cette école dont l'évolution est pourtant commandée par une succession de découvertes et de conquêtes, il est des temps d'arrêt, des moments où, entre deux rapides, la nappe d'eau s'étale tranquille ou plus lente. N'en faut-il pas conclure que la loi des trente années répond vraiment à une condition permanente dans la complexité des phénomènes artistiques? Même aux époques qu'il nous est plus difficile d'explorer, parce qu'elles nous ont laissé peu de monuments, 1l est légitime de supposer que les images ont évolué suivant le rythme des générations, à la cadence trentenaire. Un peintre peut bien n'être pas absolument représentatif de sa génération ; mais il lui est bien impossible de l'être de deux générations. Il est impossible qu'un artiste qui a peint comme Botticelli à trente ans peigne comme Vinci quelques années plus tard. Il est impossible qu'un peintre qui a décoré Versailles sous la direction de Le Brun termine sa carrière en peignant dans le style de Watteau ; impossible aussi d'être un sous-David après avoir été un sous-Greuze ; impossible de voir comme Monet après avoir peint comme Rousseau, ou comme Courbet après avoir peint comme Ingres. Un même artiste ne peut pas sincèrement parler deux moments distincts du langage artistique. Cette soumission de l'évolution artistique au rythme des générations humaines est une condition de santé. L'évolution ne doit pas s'accélérer de manière à devancer ces bonds que l'humanité fait à peu près trois fois par siècle. Une école de peinture qui ne dure pas trente ans ne rend pas toutes ses possibilités. Elle ne permet pas à une génération d'artistes de développer tout ce que sa

DIET OOINSP NUIT EDES conception de l’art contient de beauté. Si l’on admet qu'un artiste peut être en pleine activité pendant trente ans, une évolution trop rapide des styles le laisse tout seul, abandonné par la faveur, alors qu'il lui reste à vivre et à travailler pendant de longues années encore. Dans sa précipitation à bousculer l’évolution et à demander du nouveau à tout prix, le public moderne n'est pas sans contrarier l'économie d’une saine vie artistique. Un excès de vitesse, en même temps qu'il désoriente le goût général, détache le public des maîtres avant qu'ils aient eu le temps de terminer normalement leur œuvre. Il n’y a pas intérêt à forcer le mouvement dans la transformation des styles, alors que le rythme de l’évolution par le génie humain a été fixé par une loi de nature. Dans tout art vivant coexistent et s'équilibrent deux forces contraires : le principe de conservation, qui tend à maintenir ce qui existe, s'appuie sur la permanence des conditions matérielles et sur la grande loi de l’habitude IMAGES 63 qui gouverne les pensées et les gestes de l’homme. L'autre principe tire sa force de notre goût de la nouveauté et de la nécessité de réadapter les choses à des générations qui vont se succédant ; cette recherche de la vérité inédite, de la beauté inconnue, est le grand moteur de l’histoire. Comme toute chose humaine, le langage plastique évolue en conciliant ces principes opposés ; s’il obéissait seulement au premier, 1l irait se desséchant en un simple alphabet annoncent des images fixées, momifiées qui finissent en graphique; certaines peintures byzantines de sommaires résumés, linéaires comme les hiéroglyphes d'Égypte. Mais aussi, s’il rejetait cet élément pondérateur, si chaque individu s’arrogeait le droit de bouleverser nos habitudes visuelles, ou simplement de n’en pas tenir compte, ce langage qui reste, malgré nos prétentions réalistes, un ensemble de conventions acceptées, cesserait bien vite d’être intelligible et le régime qui régnerait entre artiste et son public serait celui de l’incompréhension. Fig. 101. — ÉLÉGANCE ANTIQUE TRADUITE EN DIALECTE RUSTIQUE. Ce chapiteau roman de CRuAS (Ardèche) est un bon exemple de la manière dont le ciseau rustique a simplifié, desséché les volutes et acanthes du chapileau antique. C’est une transformation analogue qui a dégagé les dialectes romans du latin classique.

CHAPITRE IV ART ET NATURE LE CONTENU DU MOT NATURE ; COMMENT L'ART DÉCOUVRE LA RÉALITÉ ; LES NOTIONS SUCCESSIVES QUE LES GÉNÉRATIONS ONT DE LA NATURE ; IL Y A UN ORDRE OBLIGATOIRE, UN LIEN LOGIQUE ENTRE ELLES. — I. — LA FIGURE HUMAINE ET LA SCULPTURE. — ON PEUT ASSISTER À LA NAISSANCE DE LA STATUAIRE EN ANALYSANT LES FIGURES DU PORCHETOCCIDENTAL DE. CHARTRES. — LA DALLE SCULPTÉE ET LA STATUE COLONNE ; LA LOI DES ARTICULATIONS SUCCESSIVES ; DANS LE BLOC DE PIERRE, LA VIE PÉNÈTRE DE LA SURFACE AU CENTRE ; LES PREMIÈRES ARTICULATIONS OBSERVÉES SONT CELLES DES MEMBRES ; LES DERNIÈRES, CELLES DE LA COLONNE VERTÉBRALE. — POUR LA DRAPERIE, LENTEUR AVEC LAQUELLE SE DÉGAGE LA NOTION DE PESANTEUR. — POURQUOI LA SCULPTURE ÉGYPTIENNE ET ASIATIQUE S'EST ARRÊTÉE PLUS TOT QUE L'ART EUROPÉEN (GREC OÙ GOTHIQUE) DANS CET ASSOUPLISSEMENT DE LA MATIÈRE. — II. — LA PEINTURE ET LE PROBLÈME DU VOLUME ET DE L'ESPACE. — COMMENT L'ART ASIATIQUE N'A JAMAIS CHERCHÉ A LE RÉSOUDRE ET S'EST CONTENTÉ D'UNE TRANSPOSITION PLANE DES FORMES DE LA VIE. — LA PEINTURE EUROPÉENNE, AU CONTRAIRE, A CHERCHÉ A RENDRE LE RELIEF ET LA PROFONDEUR. — CETTE OPPOSITION ENTRE LES DEUX CONCEPTIONS EXPLIQUE LES RAPPORTS ENTRE L'ART ORIENTAL ET L'ART D'EUROPE, L'ORNEMENTATION ET LE RÉALISME. — LE DESSIN DE LA PROFONDEUR SUPPOSE UNE PENSÉE QUI MESURE ET QUI INTERPRÈTE. — LES DÉCOUVERTES DE GIOTTO. — COMMENT LA PERSPECTIVE THÉORIQUE DES ARTISTES DE LA RENAISSANCE LEUR A PERMIS DE DÉPASSER LES DONNÉES DE L'OBSERVATION. — HT, — LE PROBLÈME DU MOUVEMENT ET LES ARTS DU DESSIN. — LA LIGNE SUGGÈRE LE MOUVEMENT PAR SON MODE MÊME DE FORMATION ; ELLE EN RESTE LE SIGNE ABSTRAIT. — PROCÉDÉS PAR LESQUELS LES ARTISTES FONT MOUVOIR LES FIGURES ; LA MARCHE, LA COURSE, LE VOL. — LE MODELÉ, L'ATTITUDE EN DÉSÉQUILIBRE, LE RACCOURCI, ETC. ; LA REPRÉSENTATION DU

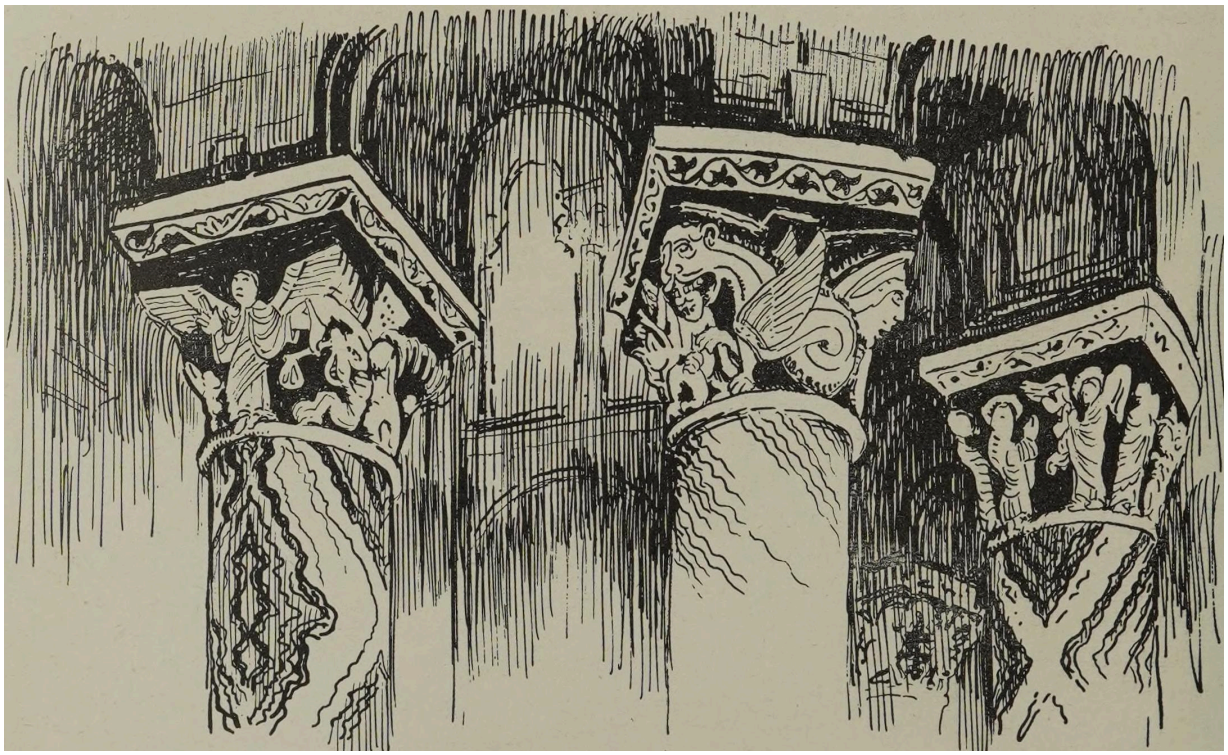
MOUVEMENT DÉPEND BIEN PLUS DES RESSOURCES DE NOTRE DESSIN QUE DES IMAGES OBSERVÉES. — IV. — LA COULEUR EST L'ÉLÉMENT DE LA RÉALITÉ QUI INTÉRESSE LE MOINS NOTRE UTILITÉ ; L'ATTENTION LA NÉGLIGE ; ROLE DE L'INDUSTRIE ET DE L'ART DANS NOTRE ÉDUCATION DE LA COULEUR. — LA VALEUR SENTIMENTALE DE LA COULEUR DÉRIVE DE L'HABITUDE. — V. — LE PAYSAGE MÊME, C'EST-A-DIRE LA NATURE PITTORESQUE, EST UNE DÉCOUVERTE DE L'ART ; LA PREMIÈRE NATURE OBSERVÉE EST CELLE QUI EST FAÇONNÉE PAR L'HOMME ; LA NATURE VIERGE ELLEMÊME N'INTÉRESSE QUE DANS LA MESURE OU ELLE SEMBLE PÉNÉTRÉE DE SENTIMENTS HUMAINS.

Fig. 103. — NATURALISME GOTHIQUE. 11 suffirait de rapprocher ce DÉCOR FLORAL DE REIMS de n'importe quelle ornementation romane pour mesurer la différence de nature qui sépare l'inspiration romane et l'âme « gothique ». Jusqu'à l'apparition de l'art gothique, l'art chrétien n'était qu'une continuation de l'art antique et un rayonnement de l'art asiatique ; quand on cherche les étymologies de son vocabulaire, c'est toujours à Rome et à la Grèce, à Byzance, la Syrie, l'Egypte, la Chaldée que l'on est conduit. L'art gothique ést, au contraire, un art autochtone dont les racines plongent dans notre sol. Ces feuillages légers, souples, curieusement ciselés, s'inspirent de la flore de nos climats; ils introduisent la fraîcheur de la vie végétale dans un art où régnaient les combinaisons savantes, artificielles, des ciselures romano-byzantines. CHAPIRTRENIN ,. ART ET e mot denature est un des plus compréhensifs de notre vocabulaire, et son contenu va s’enrichissant chaque jour. Dans le langage des arts, il désigne, en somme, le monde des apparences au centre duquel nous sommes placés. Nous observons la réalité, et notre esprit s’y intéresse à des titres bien divers. C’est d’abord l'utilité qui nous oblige à une première conception de la nature ; il y a des choses nuisibles, d’autres utiles ; nous favorisons celles qui nous servent, nous nous défendons contre celles qui nous nuisent, et cette expérience pratique peut déjà nous mener très avant dans la connaissance du monde extérieur. LA VIE DES IMAGES. NATURE On peut imaginer que les animaux ont de cette nature une connaissance aussi approfondie que celle des hommes. Le règne de l’homme sur cette terre est fondé sur une longue, très longue éducation de notre esprit par les faits. L'humanité s’est, mieux que toute autre espèce, dégagée du servage de la nature parce qu’elle a su, mieux que toute autre, en scruter les volontés. L'homme est un esclave intelligent qui s’ingénie à trouver quelque liberté dans le service de son maître. À force d'observer, il a compris quelques-unes des lois secrètes qui mënent le monde matériel ; 11 a démêlé des séries nécessaires de causes et d'effets, et il construit, peu à peu, un univers abstrait, 9



66 ESAPNRI-ERPDIES un édifice fait à la fois de pensée et de réalité, une conception du monde qui n’est pas à l’image de celui que nous montrent nos sens, mais qui révèle un système de logique et de nécessité dans le chaos apparent des phénomènes. À côté de la nature de notre expérience pratique, voici donc la nature de la science. Mais cette nature a quelque chose d’artificiel et de paradoxal ; c'est par l'intelligence, et non pas avec nos sens, que nous la saisissons. Bouvard et Pécuchet, quand ils abordèrent la chimie, s’étonnèrent tout d’abord que la terre n’existât pas comme élément ; ils furent encore plus surpris et presque humiliés que leur corps contînt du phosphore comme les allumettes, de l'albumine comme les œufs et de l'hydrogène comme les becs de gaz. Enfin, il est une troisième nature que l’homme commence à découvrir dès qu'il ouvre les yeux : une nature inutile, celle qui n’est qu'un spectacle. Notre attention peut se fixer sur les choses, simplement pour le charme de leurs aspects, sans préoccupation pratique, ni curiosité spéculative. Cette nature des contemplateurs est celle l V A y ail fai Au IN [S lp f fl Li { hé I PT Hi \l ut ii 1 dl V JL ll Il ES Vo | a IMAGES de l’art ; elle diffère des deux autres ; mais n'est-elle, comme on le pense, qu'un décor pour le plaisir des yeux ? Est-ce que les apparences ne sont pas aussi des réalités ? Et ces contemplateurs qui se contentent d'observer et d'admirer ne comptent-ils pas aussi dans la formation de notre système de l'univers ? Deux hommes se rencontrent devant un même paysage : l’un est cultivateur, l’autre géologue ;: sur un même terrain ils ne voient ni ne regardent les mêmes choses. L'un estime la valeur productive et l’autre reconstitue le mode de formation. Intervient un ingénieur qui tire de la connaissance des conséquences pratiques, et voici par son intermédiaire la science au servicede l'utilité. Mais le peintre, ce contemplateur qui s’attarde aux jeux de lumière, au décor de végétation entre le ciel et le sol, ne semble-t-il pas que les images auxquelles il se complaît ne doivent rien rapporter à notre utilité et à notre connaissance ? En effet, d'après la conception courante, les rapports de l’art et de la nature sont ceux du modèle avec sa copie ; l'artiste ne serait jamais qu’un portraitiste plus ou moins qi (Il, VE Fig. 104, — DE LA PEINTURE AU BAS-RELIEF. Il apparaît avec évidence que les premiers bas-reliefs romans (XI° et XII siècles) ont été surtout à l'origine un moyen tout matériel de donner la réalité du relief à des figures peintes. La sculpture, par suite, est restée longtemps un complément de la peinture, et, lorsqu'elle s'en

est dégagée, elle est demeurée associée à la couleur. On voit par ces chapiteaux de SAINT-PIERRE DE CHAUVIGNY comment les premiers bas-reliefs romans n'étaient pas seulement des sculptures peintes, mais bien plutôt des peintures sculptées.



ARTE CT indépendant. Mais ici encore n'y aura-t-il pas lieu de supposer aux arts un rôle plus actif ? Imiter les aspects des choses n’est pas se contenter d’en recevoir et d’en conserver le reflet ; ce n’est pas un rôle de miroir. C’est une opération extrêmement complexe qui met en œuvre des industries très ingénieuses et qui implique une certaine conception de l’objet. Peindre la nature, c’est la refaire pour l'imiter dans ses apparences, pénétrer ses modes de création. L'art pousse son imitation dans la mesure de ses moyens ; l’image qu'il nous présente ne dépend point seulement du modèle, mais des procédés du portraitiste. Et c'est ainsi que notre conception courante de la nature dépend pour une grande part du style de nos sculpteurs et de nos peintres. Toujours et partout, j'imagine qu'ils se sont donnés pour des imitateurs fidèles de la réalité. Ils ne se sont jamais proposé d'autre but que celui de faire vrai. Toutes les révolutions esthétiques ont été menées au nom de la vérité. Même quand ils avouent les déformations qu'ils font subir à leur modèle, les artistes ajoutent que ces déformations visent à une vérité plus haute que la vérité littérale. Il n’est sansdoute pas, dans le cours de l’histoire, une école qui ait volontairement tourné le dos à la nature. Et cependant, il n'y a pas deux écoles qui l’aient vue de la même manière. Nous ne songeons pas un seul instant à dire qu'elle s’est présentée sous des apparences changeantes aux diverses générations : mais alors nous devons conclure que la conception que nous en avons est en grande partie dans l'interprétation que nous en donnent les artistes. Comment en serait-il autrement? Les images qu'ils nous proposent s'impriment, en effet, sur notre esprit plus fortement que les aspects directs de la nature. Comme elles ont déjà été traitées par une intelligence, elles sont beaucoup plus assimilables. Ce que nous appelons nature, qu'il s'agisse d’une figure ou d’un paysage, est un ensemble de qualités confuses où chacun voit ce qui l'intéresse, un total de sensations où notre attention fait son choix. Deux artistes copiant le même modèle en dégagent des images très différentes ; s'ils copiaient un même tableau, ils en donneraient des repliques identiques. Par sa fixité et sa simplicité, l’image sculptée ou peinte s'affirme avec plus d'autorité que la nature même, qui est toujours complexe et changeante. Jamais elle ne se fixe : quand sa forme ne se modifie pas, c’est l'heure ou la saielle offre rarement deux images superposables ; son qui en varie les aspects. Mais silhouettes et figures se meuvent presque constamment, et le souvenir que NATURE 67 ne jus ji ja

7 4 : 7 REPE Fig. 105 et 106. — DES MANNEQUINS QUI SE DÉTACHENT. Par la violence cassante de leur effort pour vaincre la rigidité de la matière, ces grandes figures de Moissac (un PROPHÈTE ef un SAINT PIERRE) nous montrent à plein la difficulté du problème technique à résoudre. Ces figures surgies à peine d'une image de peinture plate veulent s'agiter librement dans l'espace. Mais leur espace n'a encore que deux dimensions. D'où des rabattements de gestes, des croisements de jambes, des cassures brusques. Le sculpteur ne dispose pas d'un relief suffisant pour libérer ses bonshommes du plan, et il n'a pas assez de science pour ramener les fortes saillies aux finesses dégradées du raccourci. notre esprit en conserve sst une synthèse mal définie qu'il nous est difhcile de résumer en une image précise. Les impressions que laisse la réalité peuvent bien être plus intenses, plus riches que celles de l'art, mais la mémoire visuelle conserve plus fidèlement des images immobiles. Le portrait finit toujours par substituer dans notre mémoire son image à celle du modèle. Chaque fois qu'elle repasse devant nos yeux, une image sculptée ou peinte appuie sur les mêmes traits et superpose exactement une impression nouvelle à une ancienne impression. Quoi d'étonnant, si ensuite nous la reconnaissons dans la réalité? Ainsi, les œuvres de l'art dirigent-elles notre attention et nous conduisent-elles dans le désordre confus de la nature. Elles nous donnent le plan de notre exploration. Apprendre à voir, c'est munir sa mémoire d'images et savoir regarder, c'est reconnaître. Chaque génération apporte donc une étonnante fidélité à bien voir les hommes et les choses de même façon,

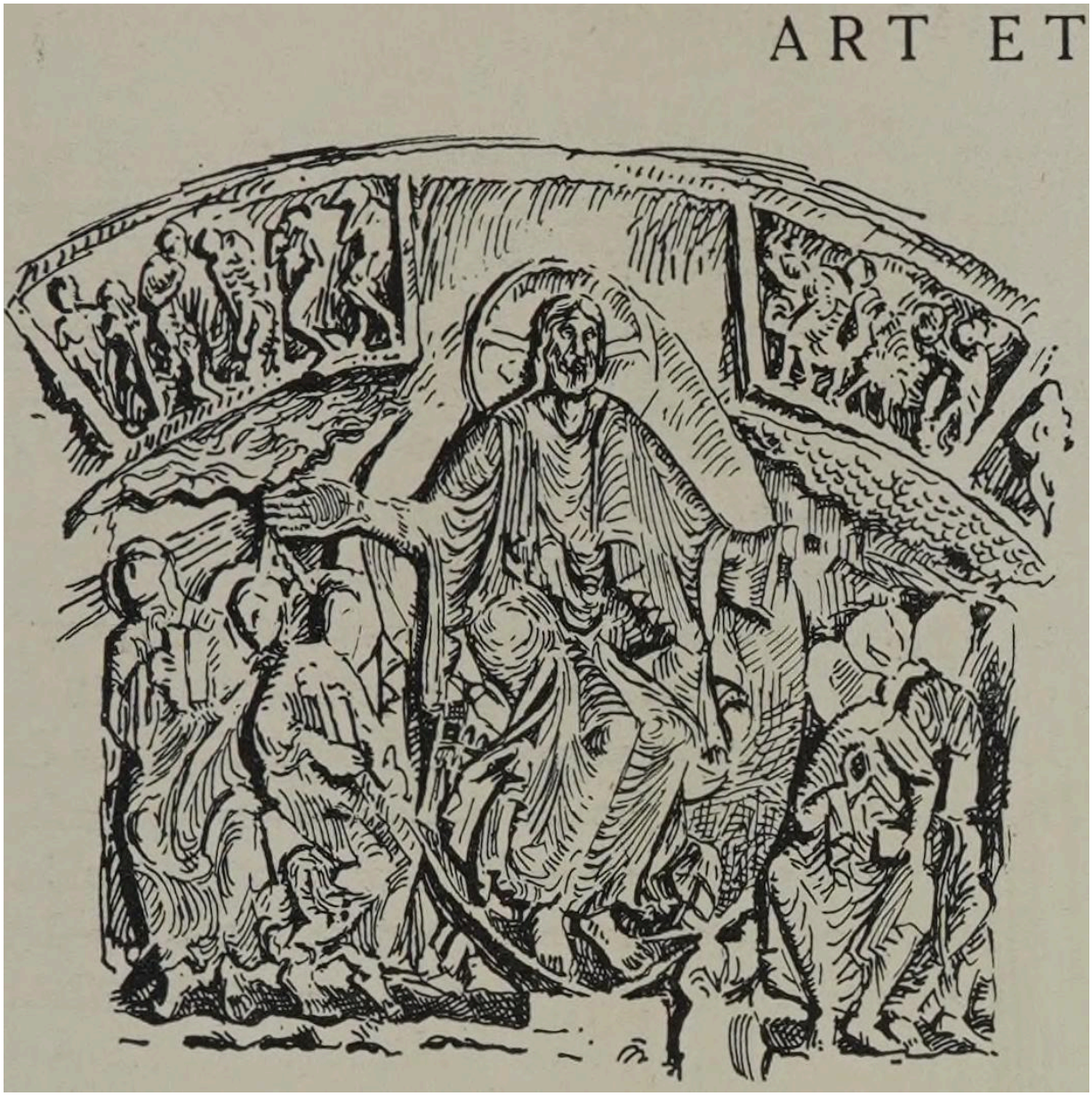
68 LAON E DE SIA CES alors que d’autres époques et d'autres pays, devant les mêmes modèles, composent des images fort différentes. Cette diversité, qui ne s’explique en rien par des variations dans l’objet, tient tout entière dans les habitudes visuelles des artistes et de leur temps. Nos manières de voir sont, beaucoup plus que nous ne croyons, le résultat de nos manières de sculpter et de peindre. L'art façonne des images que nous retrouvons ensuite dans la réalité. Notre nature est une création de notre art. Aussi les hommes A 12 , A ? Æ = d'une même époque, les femmes d'une même génération, | 2: CAN ie SKK Pia, A SS DORROUUTEUU UT TNT & Fig. 107. — DESSIN PLAT TRADUIT EN UN RELIEF ÉGAL. Le TYMPAN D'AUTUN —un JUGEMENT DERNIER — laisse partout deviner le dessin plat sur lequel le ciseau du sculpteur a ensuite travaillé. Ce sculpteur n'a nulle part utilisé les ressources du relief que lui offre la plastique sculpturale. Il a soumis toutes les attitudes 11 plan, rabattu tous les gestes, écrasé tous les reliefs. Il a seulement interprété dans la pierre les lignes et les formes peintes. La «mandorla» dorée est devenue une corbeille plate et verticale. Avec son revêtement de couleurs ce bas-relief ne se différenciait d'une peinture murale que par l'accent des contours, les profils à l’emporte-pièce sur fond sombre se ressemblent-ils de manière vraiment merveilleuse si l'on en croit les témoignages des artistes, et la ressemblance n'est pas seulement dans la similitude des costumes et coiffures. Il est pour chaque temps un regard, un nez, une bouche, des mains caractéristiques. Les modes des couturiers ne s'imposent qu'aux vêtements ; elles ne devraient pas modifier nos traits physiques. Mais la mode des sculpteurs et des peintres commande même le visage et la stature. Traversons les siècles en suivant une galerie de portraits. Au temps de saint Louis, les dames n'ouvraient qu'à peine de petits yeux bridés ; au temps de la Fronde, elles ouvraient franchement les paupières sous l'arc très élevé des sourcils. Âu temps de Diane de Poitiers, les nez se portaient droits ; les contemporains de Marie-Antoinette semblent avoir préféré le nez légèrement aquilin. Les sujets du roi Louis XI étaient de petits êtres malingres et frileux ; ceux de François [er étaient de jeunes hommes robustes et souriants. Les modèles de Nattier ont les joues pleines et bien en couleur, tandis que ceux de Clouet montrent des visages minces et pâles. À la cour de Napoléon [®7, les dames avaient les épaules droites ; ellesles laissaient tomber à la cour de Napoléon III. Mais c’est l’histoire entière de l’art qu'il faudrait parcourir si

l’on voulait noter toutes les images qui ont évidemment prévalusur la réalité aux yeux des contemporains, laissant ensuite à l’histoire des portraits d'une autorité d'autant plus indiscutable qu’elle ne craint aucun démenti. Ce n’est point jeu sans conséquence et fantaisie sans réalité que la création artistique. Peinture et sculpture expriment déjà une conception de la nature. Par le choix de ses moyens, l'artiste est déterminé vers une manière de voir, tout comme un physicien par ses instruments d'observation. Et, comparé à son modèle, l’art n’est pas moins expressif par ce qu'il dit que par ce qu'il omet. Ainsi, entre la réalité vivante et les moyens de nos arts plastiques, 11 existe de véritables incompatibilités. D'abord, la vie est mouvement ou souplesse, c’est-à-dire possibilité de mouvement, et la sculpture comme la peinture ne peuvent créer que des formes immobiles et rigides ; en second lieu, la réalité est spatiale, elle a trois dimensions ; or la peinture ne dispose que de deux dimensions et ne supplée à la troisième que par des moyens tout conventionnels. Ces conventions différentes suivant les écoles sont peut-être les caractères les plus profonds, les signes les plus spécifiques de chaque style. Dans la manière dont les sculpteurs et peintres d’une époque représentent la vie et figurent l’espace, il faut reconnaître déjà une conception préalable de la nature, une sorte d’hypothèse qui se peut développer en un système du monde. Dans cette conquête aux efforts constants, innombrables, pour atteindre aux aspects de la nature et de la vie, il est impossible de méconnaître une sorte de progression méthodique. Le modèle à imiter présente aux artistes une prodigieuse complexité, mais on dirait que le langage plastique, suivant son degré de maturité, emprunte seule

Fig. 108. — DESSIN SINUEUX ET RECHERCHES DE MODELÉ. Le TYMPAN DE VÉZELAY — LA MISSION DES APOTRES — est d'un dessin plusmouvant plus souple que le « Jugement dernier» d'Autun ;mais iln'est pasd'une sculpture beaucoup plus évoluée ; l'artiste n’use pas davantage du relief pour suggérer le volume des corps. Le dessin plat qui a guidé le travail du ciseau reste apparent dans les silhouettes des figures, les plis des draperies, les filets de pierre qui partent des doigts du Christ. La recherche du mouvement et de la vie est apparente dans les brusques remous des robes, les vives sinuosités des draperies. ment aux choses ce qu'il peut s’en assimiler. Notre ingéniosité à trouver les ressemblances entre l'art et la nature ne doit cependant pas nous faire jamais oublier ce contraste étonnant qui oppose la constance de la nature aux variations de l’art humain. Mais ces variations ne révèlent aucun caprice. On y observe aisément cette évolution continue, ordonnée, progressive qui, dans les phénomènes biologiques, nous suggère la pensée d’une sorte de volonté interne, la finalité. Ainsi, les différents états que traversent les formes des arts plastiques ne se présentent-ils pas dans un ordre indifférent : chacun d'eux est, au moins en partie, commandé par l’état qui précède ; la vie des images se développe suivant des lois qui lui sont propres. Jamais, sans doute, ces lois ne se laisseront saisir et définir aussi nettement que celles de la mécanique ; mais quiconque explore dans l'énorme et confuse forêt des débris du passé trouve vite les grandes directions qui organisent ce désordre; alors, il voit, sans autre témoignage que celui de ses yeux, que cette statue est plus ancienne que cette autre et que ce paysage, au contraire, n'aurait pu être peint avant ce tableau religieux ; sans doute n’arriverait-il pas à dater les œuvres si des documents ne lui en donnaient les moyens, mais, au moins, parvient-il aisément à les classer dans un ordre chronologique plus NATURE 69 que probable ; même s’il hésite à proposer une date pour deux tableaux anciens, il sait fort bien lequel de ces deux tableaux doit être considéré comme l'aîné. Toutes ros études sur l’art d'autrefois sont fondées sur notre croyance profonde à un ordre dans la succession des formes, ordre presque aussi nécessaire que celui qui s'observe dans la croissance et le déclin des êtres vivants. Les œuvres plastiques marquent l’âge d’une école comme le visage proclame l’âge d’un homme. Dans la succession de ces formes qui s'enchaînent, il est impossible d'imaginer une grave infraction à la chronologie ; elle n’est pas seulement

un ordre dans le temps, elle est aussi l'expression d’un développement logique. La complexité des circonstances historiques et des conditions techniques enlève naturellement à cette évolution des images la simplicité et l'évidence. On discerne pourtant assez bien son mouvement général dans les péricdes de l’art qui nous sont le mieux connues. C’est même parce que ce mouvement se laisse bien voir que ces périodes sont plus claires à nos yeux. Ainsi, depuis les origines de la sculpture grecque jusqu'au If siècle, à la fin de la période d'invention plastique, nous suivons la maturation des formes, depuis le pieu inerte jusqu'aux images tordues et hurlantes du Laocoon ou de la Niobé. À quel moment la peinture s’esty L elle associée à la sculpture pour l'accompagner dans son À. Z Fig. 109. — SENTIMENT DU VOLUME. Le TyMPAN DE Moissac, la VISION APOCALYPTIQUE DU CHRIST, est déjà une conception sculpturale, et non plus seulement un dessin creusé dans ses contours. Les corps y ont leur volume. Pour les montrer agissant et faire converger leurs mouvements vers un même point, le sculpteur les tord sur eux-mêmes en des attitudes impossibles ; ces contorsions mêmes révèlent que déjà dans cet art l'esprit anime la matière.

ART ET



70 LSRAVE REC DIESS Fig. 110 et 111. — STATUES-COLONNES. C'est en s'appl'quant aux colonnes des porches et en subissant la loi de leur longueur et de leur rigidité que les figurines des bas-reliefs se sont développées en statues monumentales. Le chemin parcouru peut se mesurer à la distance qui sépare ces deux groupes de SALOMON et de la REINE DE SABA. Celui de gauche (au Musée lapidaire d'Albi) montre encore de petites figures tortueuses, comme il y en a beaucoup sur les façades romanes. Le groupe de droite (au Louvre) est parvenu au même degré de développement que les figures illustres de Chartres. mouvement? Il nous reste trop peu de monuments pour qu'il nous soit possible d'en juger, mais les peintures de vases, quelques peintures étrusques, les textes de Pline et les décorations conservées de Pompéi permettent d'affirmer que les peintres, comme les sculpteurs, sont allés de la forme plate à la forme pleine et de la rigidité à la souplesse, de la figure au paysage, du drame humain à la nature pittoresque. Et l'on ne conçoit pas qu'une statue d'attitude agitée pourrait trouver place dans la période des figures rigides, ni qu'un paysage peint pourrait fleurir parmi les plates figures du v® siècle. C'est donc bien qu'il y a non seulement un ordre, mais un lien logique entre les manières successives dont l'art saisit les aspects de la nature. Cet ordre, qu'est-il donc, sinon une sorte de reconstitution du monde visible en partant des qualités fondamentales des choses pour atteindreensuite aux aspects plus superficiels : le volume, l'espace, le mouvement, la couleur? Ainsi, dans cette conquête des aspects de la nature qui remplit la vie de l'art du xII° au XvI® siècle, c'est une route presque droite qui nous conduit au but. IMAGES La statuaire, d'abord, construit la figure humaine, lui donne son volume, le poids, l'équilibre, la souplesse ; puis la peinture hérite de ces acquisitions, et, les transposant dans son langage, elle y ajoute l'espace, le mouvement, la lumière, la couleur, puis elle trouve assez de richesse pittoresque dans les effets de la lumière et de la couleur pour abandonner la figure vivante, mouvante et expressive, et pour s'intéresser au décor des choses immobiles et inanimées. Et il est vraiment remarquable que dans l'existence d'une même école ces conquêtes se succèdent comme les phases obligatoires d'un être dans son développementetson déclin. Comment nepenserait-on pas dès lors que chacune des images créées par l'art, avant d'être des portraits de nature, est d'abord un témoignage sur le degré de développement d'une école? Comment ne pas en conclure que les aspects

successifs que la nature nous montre dans l’art sont des inventions de cet art et que le secret de notre vision des choses est en grande partie contenu dans l'effort technique des artistes de notre temps? Ce sont les images qui nous révèlent la nature. Suivons donc cet effort des arts plastiques pour nous montrer la vie et nous expliquer la nature en la recréant. LA FIGURE HUMAINE. VOLUME ET SOUPLESSE. . — Et, tout d'abord, arrêtons-nous devant l'illustre portail royal de Chartres, car c’est là que la statuaire renaissante du moyen âge nous montre l'effort le plus cortinu et le plus heureux pour donner à la pierre l'aspect de la vie. La grande originalité, l'innovation qui commande l'épanouissement de la statuaire chartraine, c'est tout d’abord d’avoir adossé des figures sculptées aux colonnes qui flanquent les trois portes. Jusqu'alors, la sculpture décorait bien de figurines les chapiteaux, les voussures et les linteaux ; on en voyait aussi sur les tympans, mais les colonnes conservaient cette nudité qui laisse bien voir leur utilité mécanique et fait valoir leur élégance. Attacher des statuettes à ces colonnes a pu sembler une idée contestable, et en effet la conciliation ne se fait pas aisément entre ces deux êtres d'importance égale. Au portail occidental de Chartres, les figures et les colonnes réalisent pour la première fois une association qui n’a duré ailleurs que par l'effacement progressif d'un des deux associés ; les colonnes sont allées s’exténuant, s’amaigrissant, à mesure que les statues prenaient plus de corgs et de robustesse. Ici, les colonnes ont encore leur plénitude


REX
S·ALAMON

PRO PET romane ; elles bombent hardiment sur les ébrasements des portes et, si les statues s'en détachaient, le dessin des trois portes ne laisserait rien à désirer. C'est pourtant de cet adossement de sculptures à des fûts de colonnes qu'est partie la statuaire médiévale. Ces statues ne sont pas, comme on le croit à première vue, des figures dégagées d'une colonne ; elles sont essentiellement des dalles de pierres plates, adhérentes à un fût et sculptées dans le même bloc. Elles diffèrent ainsi des statues archaïques grecques qui furent, dès l'origine, des êtres indépendants, doués d'une vie encore incomplète, mais enfin des êtres isolés, taillés dans un cylindre ou dans une poutre. Les statues chartraines restent des bas-reliefs ; elles n'ont qu'une face, le ciseau du sculpteur n'a découpé la silhouette et n'a taillé la pierre que pour la présentation frontale. Comme la colonne qui les retient ne les touche que par le minimum d'attache, le sculpteur semble avoir fait presque le tour complet de ses figures ; il n'a été arrêté que par un isthme étroit qui maintient la jonction de la figure et de sa colonne. Mais il est visible par les aspects de profil que l'artiste n'a pas encore cherché à donner au corps la plénitude de la vie. Dans la reine de Corbeil — si voisine des statues chartraines — pour obtenir le relief des manches tombantes de la robe, le sculpteur a j {// pale É ÿ PE QT 1 NATURE 71 creusé le centre de sa figure comme une pirogue. Seules, les têtes, entièrement dégagées, échappent à cette servitude du bas-relief. Mais, dans la manière dont il taille sa pierre, le sculpteur ne cherche pas la ronde bosse. N'importe, avec tout ce qu'elles ont encore d'incomplet, ces figures rondes et plates sont déjà presque entièrement dégagées du fond de l'architecture. Elles ne sont pas, comme les figures d'Arles et de Saint-Gilles, empâtées dans la maçonnerie ; un lien étroit les maintient à leur support, et le sculpteur, en les examinant de profil, va voir ce qui leur manque. De cette origine architectonique, la statuaire médiévale n'a jamais perdu le souvenir. Les figures à qui elle a donné vie n'ont jamais tout à fait échappé à l'hérédité du bas-relief. La statuaire gothique est toujours restée une statuaire adossée. Les statues grecques isolées sur un socle sont faites pour être vues sous toutes leurs faces, et les artistes ont étudié des effets de draperies ou des souplesses d'échines qui peuvent nous intéresser ; les figures médiévales n'ont jamais qu'une façade. Quand ils firent retomber des voussures sur les colonnes les figures de pierre, les sculpteurs romans durent astreindre ces figures à l'immobilité rigide de leurs supports. Il y a un contraste étrange entre les

petites figures des bas-reliefs romans, si remuantes, si vives, et la tension s'ouvrent en angle obtus ; et cependant les mains tiennent des objets variés. À l'encontre de ce qui s'est passé dans la statuaire grecque, la plastique chrétienne a atteint à la vie morale avant de saisir la vie physique.

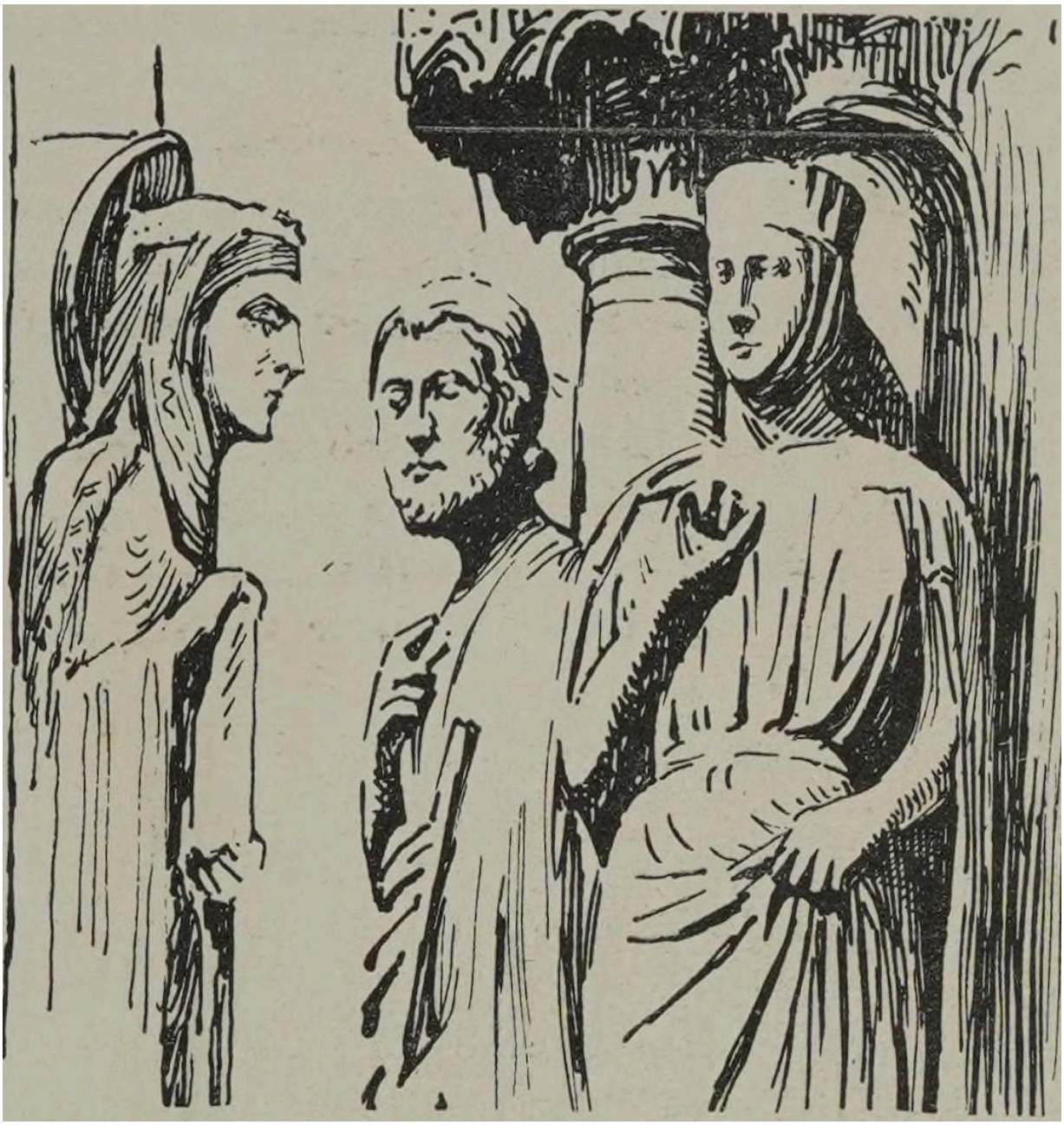


72 PAPE DES Fig. 113 et 114. — L'ACUITÉ ARCHAIQUE. 11 suffit derapprocher deux têtes comme cette FIGURE DE CHARTRES ef cette KORÈ DU PARTHÉNON PRIMITIF pour montrer combien la plastique a, dans les deux cas, passé par la même phase ; avant d'aboutir au modelé large et souple, le statuaire un temps enferme et fixe la vie en des plans exacts ; il aiguise les rondeurs en arêtes tranchantes ; il amaigrit la forme ; dans son nouveau métier subsiste une obsession de la ligne. Elle est particulièrement sensible dans la délimitation des traits du visage, dans le rendu de la chevelure et des draperies. figée des grands personnages. Cette raideur n'est pas seulement imposée par les lignes de l'architecture. Elle obéit encore aux exigences du bas-relief. Les personnages exigus trouvent assez d'espace pour s'agiter sur les parois d'un chapiteau ; quelques centimètres de profondeur leur suffisent pour faire jouer librement leurs membres. Mais, dans cette épaisseur de quelques centimètres, une grande figure reste contrainte, aplatie, et ne peut se mouvoir qu'au prix de contorsions douloureuses. Ainsi, à Vézelay, à Autun, quantité de figures exiguës s'agitentelles allégrement sur le champ du tympan ; mais le Christ colossal, pour s'asseoir, ne sait comment replier ses grandes jambes et placer ses genoux. Il faudrait, pour lui donner une attitude naturelle, savoir rendre un raccourci des jambes en profondeur en un relief peu accentué. C'est là une science qui passe nos sculpteurs romans. Quand ils sculptent de grandes figures, alors qu'ils ne disposent pas encore d'un relief proportionné, il leur faut se contenter d'attitudes rigides et plates. À Moissac, le sculpteur a voulu montrer en mouvement le prophète Ésaïe ; il ne l'a pu qu'en lui prêtant des pirouettes de danseuse. À Chartres, le sculpteur a senti que l'immobilité à peu près complète convenait seule à ces grandes figures encore resserrées entre les deux plans de la dalle où le ciseau est allé les dégager. L'une d'entre elles cependant a voulu rompre ce parallélisme monotone des membres inférieurs que l'on remarque dans les autres figures, IMAGES et nous retrouvons encore une fois cet étrange croisement de jambes qui est la manière de marcher des figures qui nous regardent de face et qui cependant ne peuvent se mouvoir que de profil. Les figures chartraines rejoignent ainsi dans leurs attitudes symétriques et rigides les statues de Chaldée, d'Égypte ou de la Grèce archaïque : elles présentent cette attitude frontale définie par l'archéologue danois Lange et qui s'observe dans toutes les écoles primitives. On dirait que la statuaire

chrétienne, bien qu'elle succède à des siècles de peinture et qu’elle dérive de bas-reliefs qui ont un long passé, revient à la rigidité de tout style primitif pour bien marquer que la sculpture, après un sommeil de six cents ans, s’éveille et repart. On sait que bien des écoles n’ont jamais dépassé cette phase de la frontalité, tandis que, dans l’art greccomme dans la sculpture du moyen âge, les figures de pierre et de bois se sont bientôt assouplies à toutes les attitudes du corps vivant. Une des raisons pour lesquelles le ciseau du sculpteur, en fouillant le bloc de pierre ou de bois, y va chercher une figure sans mouvement est dans son travail par soustraction. S'il modelait sa figure par adjonction des chairs sur le squelette, des membres au tronc, il aurait plus naturellement la pensée de faire jouer les articulations. C’est ainsi que le modeleur de terre échappe à cette rigidité inerte de la pierre ou du bois ; les terres cuites sont moins asservies à la « frontalité ». Mais, dans ce bloc de pierre qu'il faut péniblement creuser, tailler, à quel moment le ciseau doit-il s'arrêter pour ne pas mordre Fig. 115. — LA SOUPLESSE DANS L'ARCHAÏSME. La NAISSANCE D'APHRODITE, l;admirable bas-relief ionien du trône Lupovisi, au Musée des Thermes, à Rome, appartient également à cette phase « archaïque» de la sculpture grecque, où l’acuité linéaire ne s’est pas encore fondue dans la souplesse et la larreur du modelé. Cette phase se signale toujours par la recherche des profils caractéristiques, la traduction des matières souples (chevelures ou draperies) par des sillons sinueux et longs. Les figures chartraines seront aussi vêtues de ces robes aux plis multiples et parallèles.

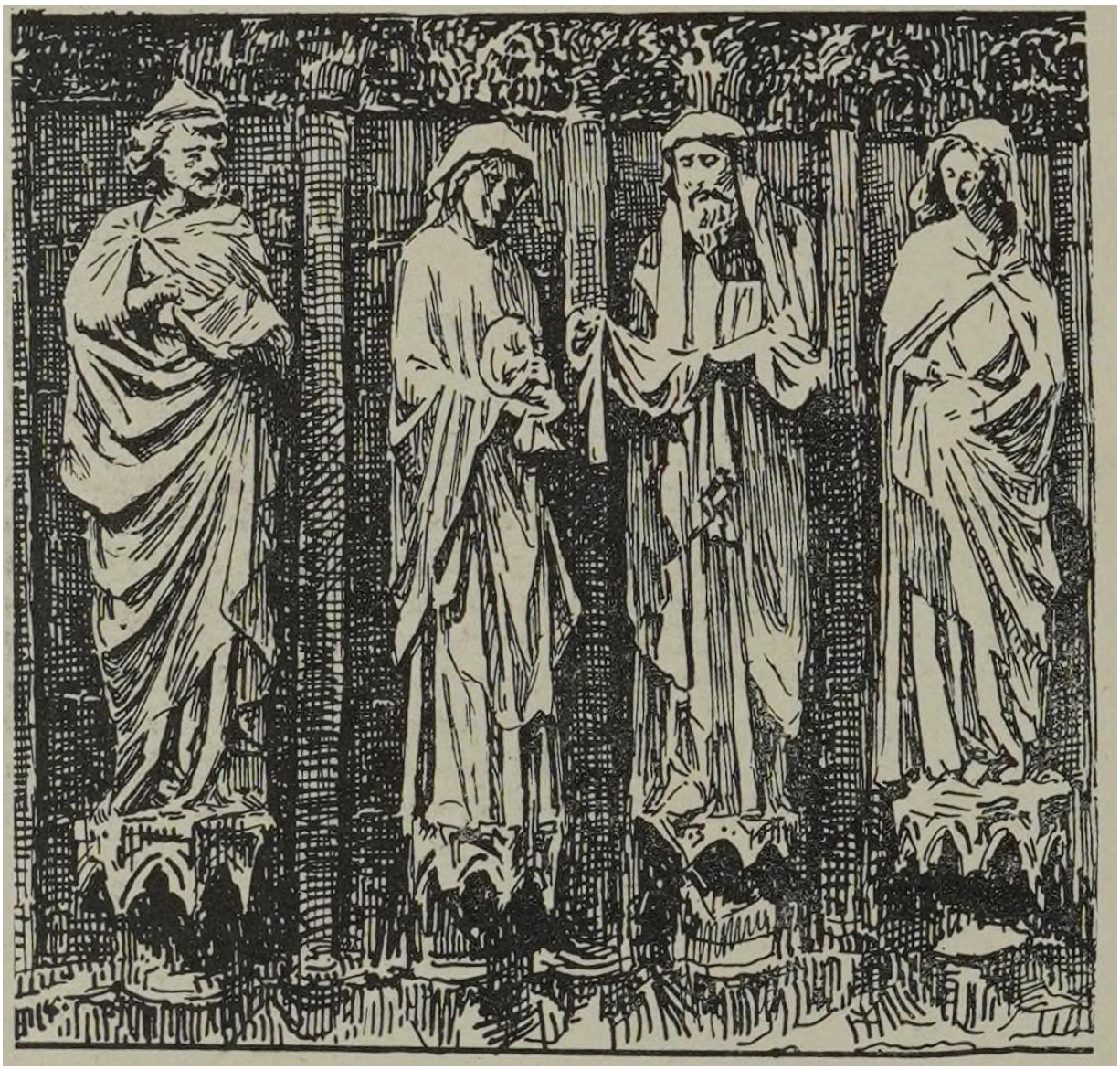
RS EST N A TIUTR‘E 73 sur la figure qu'il s’agit de dégager? Dans quelle attitude faut-il concevoir les différentes parties du corps humain? Le sculpteur ne se sent assuré dans sa recherche que si ce corps conserve l'attitude la plus simple, celle de l'inaction. Quant à retrouver dans un bloc de pierre une figure aux membres agités, cette opération hardie ne sera vraiment possible que lorsque sera pratiquée la méthode de la mise au point d’après une maquette modelée en terre. La loi de la frontalité n’est en somme que le résultat d’une technique qui n'ose pas enregistrer les mouvements x à: 4 } ait fre — ES ET - N = S [17 lié 11 j 1 l qu Ê ji a — = IE > — = EE N] TT QE DIN LD Fig. 116. — PESANTEUR ET ÉQUILIBRE. Sant THÉODORE et son compagnon SAINT ÉTIENNE à CHARTRES appartiennent à la troisième génération des statues qui habilent ce monument. La grande conquête de l'art depuis les premières figures apparues au porche royal est dans le sentiment du volume et de la pesanteur. Saint Théodore s'appuie sur ses deux pieds; le poids du tronc porte sur la hanche droite. Toute son attitude est commandée par ce système d'équilibre, ce jeu de forces dans un organisme élastique. La vie a pénétré jusqu'au cœur du bloc de pierre, c'est-à-dire jusqu'au squelette du corps vivant, tandis qu'au porche occidental, elle n'a encore touché que les surfaces. LA VIE DES IMAGES \ “it (7 Fig. 117 et 118. — LA STATUE SE SÉPARE DE LA COLONNE. Par ce rapprochement de STATUES CHARTRAINES appartenant à des générations différentes, on voil combien l'afnée, celle de gauche, reste captive de la colonne à laquelle elle est attachée ; elle est comme suspendue à ce support, adhérente de la tête aux pieds. Les figures de droite ont acquis leur indépendance ;elles se sont détachées ; la tête peut tourner sur le cou ; mais surtout, lepoids du corps portant sur les points d'appui naturel, le corps travaille, même au repos, à se maintenir en équilibre ; et ce travail dessine déjà une forme expressive ; et cela suffit à donner au bloc de pierre la souplesse de la vie. désordonnés, alors qu’elle met encore toute son application à bien reproduire la symétrie du corps humain. Quand nous suivons dans ses lentes acquisitions un métier qui se constitue, nos voyons bien que l'artiste ne joue pas avec les formes à son gré ; il ne modèle point la matière avec la toute-puissance du créateur. La sculpture qui naît fait reconnaître une lutte de la pensée contre la matière. L'imagier, sans modèle pour le guider, cherche dans son bloc un corps vivant. Ce bloc, il le choisit régulier, et de proportions semblables à celles

de l’homme ; après quoi il atteint timidement aux formes définitives ; mais quoi d'étonnant si la statue achevée conserve la régularité géométrique du bloc d’où elle a été dégagée? La phase de la frontalité définie par Lange n’est qu'un moment dans le développement detoute statuaire, et ce développement semble régi par une loi plus générale que l’on pourrait appeler la loi des articulations successives. Il est certain, en effet, que, dans les figures des sculpteurs, les membres se mettent en mouvement avant que ne se fasse sentir la souplesse de l’épine dorsale ou 10



74 LAN TIE TA DES que la tête ne commence à pivoter sur le cou. Il est un ordre assez rigoureusement observé dans le jeu des articulations qui manifestent la vie physique. Tout au plus pourrait-on remarquer que les bras et les jambes n'entrent pas en action dans le même ordre dans toutes les écoles. Ainsi chez les Dieux égyptiens comme chez les Apollons de la Grèce archaïque, il était naturel que ces figures debout, aux mains vides, manifestassent leur première activité par le mouvement de la marche ; la première articulation, c'est celle de la jambe gauche qui se porte en avant. ÂÀu contraire, dans nos statues chartraines, RAR PRE ET RE ' TN ne TRES APT TR) 1 1 pe Der MC Em m0 Fig. 119. — DIALOGUE DE STATUES, La PRÉSENTATION AU TEMPLE de la cathédrale de REIMS nous fait voir une phase nouvelle de la sculpture gothique, le moment où, les statues ayant atteint la vie physique et morale, une individualité complète, l'artiste a pensé qu'il pouvait les associer à une même action comme font les hommes dans la vie, les acteurs dans un même drame. Mais cette statuaire collective ne s'est pas développée ; quoi que fasse le sculpteur, les statues restent toujours individuelles, isolées dans leur définition spatiale. La convergence morale de leur geste ne suffit pas à les amalgamer en un même groupe ; c'est surtout l'encadrement d'architecture qui unit ici ces quatre statues. Il en était de même pour les statues grecques enfermées pour une même action dans le triangle d'un même fronton. pour lesquelles le déplacement serait inexplicable, le premier mouvement observé est celui des bras. Et ce caractère se conservera dans toute la statuaire médiévale. Ces figures adossées, encloses parfois en des niches, ne marchent jamais ; mais toujours leurs bras se meuvent en des attitudes utiles et expressives. Les effigies de nos cathédrales ne se montrent jamais les mains inertes et les bras tombant. IMAGES Ces figures de Chartres nous font observer combien la découverte d'un mouvement est chose lente et progressive. La conquête de la vie sur la matière inerte se fait à pas comptés, avec de longs arrêts. Le sculpteur du porche royal a d'abord fait jouer l'articulation du coude pour redresser les avant-bras sur la poitrine ; mcis d''ailleurs l'articulation de l'épaule ne fonctionne pas encore et le coude reste attaché au corps comme le bras tout entier. D'abord, la main droite s'est relevée, s'est arrêtée sur la poitrine, puis à son tour la main gauche est partie, mais elle reste à hauteur de la ceinture ou de l'abdomen. Après quoi, la statuaire a marqué un temps. Les dix-neuf statues du porche

occidental de Chartres, qui sont du même atelier, on dirait presque d'une même main, en sont toutes à ce premier temps. Les six statues extérieures, trois à l'extrême gauche, trois à l'extrême droite, sont de style et d'ateliers différents. Mais, chez toutes les autres, l'attitude est semblable, et cette identité ne s'explique nullement par la similitude des intentions ; qu'elles déroulent un phylactère, qu'elles tiennent un livre ou un sceptre, chez toutes le bras droit fait un angle plus fermé et le bras gauche un angle plus ouvert. Cette identité ne s'explique pas davantage par un souci décoratif. Il est bien évident que l'équilibre n'aurait été réalisé et la symétrie décorative obtenue que si les gestes s'étaient renversés de chaque côté de la porte centrale. C'est donc bien le jeu normal d'un principe interne de la statuaire qu'il faut reconnaître ici. À tout un atelier, ce mouvement des mains et des avant-bras a paru pour un temps une découverte admirable, une victoire de la souplesse sur la rigidité, de la vie sur l'inertie ; pour un temps, on a joui de cette découverte, et l'innovation s'est immédiatement fixée en une habitude d'atelier. Cette habitude n'était point effacée complètement quand d'autres sculptures peuplèrent le porche nord, figures formidables de patriarches et de prophètes. Chaque fois qu'ils ne sont pas contraints de faire autrement, ces hommes farouches reprennent l'attitude enseignée par les figures rigides du porche occidental, l'angle du bras droit fermé devant l'angle ouvert du bras gauche. Les apôtres et les saints du porche sud sont déjà plus affranchis de cette mode chartraine et ils montrent un jeu de bras plus varié. Ces figures du porche royal sont des chefs-d'œuvre d'une statuaire qui ne sait encore imiter que les aspects superficiels. Le sculpteur de Chartres, comme le Grec qui taillait dans le marbre les Korai du premier Parthénon, gratte, grave, creuse les surfaces de son bloc, et c'est par



ASRAD CET limitation des détails extérieurs qu'il s'efforce d'atteindre la vie. Dans toutes les statues archaïques, ce sont les extrémités, mains et pieds, les traits du visage et les minuties de la draperie qui d'abord manifestent l'animation de la matière : c'est parla périphérie que la chaleur pénètre la masse ; elle suit la conception de l'artiste, et la pensée du créateur à son tour accompagne le travail du ciseau. Les extrémités et les surfaces sont animées et mouvantes bien avant que la masse du corps ne tressaille jusqu'en ses profondeurs. Les statues archaïques, à Chartres comme dans le Parthénon primitif, vivent d'une vie nerveuse, intense, mais superficielle ; cette vivacité épidermique paraît d'autant plus frémissante que le corps a conservé l'inertie de la pierre. Cette lente pénétration de la vie dans un bloc nous fait suivre le travail Fig. 120, — SCULPTUREPORTRAIT. Cette tête de GRAND-PRÊTRE (la Présentation au Temple, à REIMS) montre à quelle puissance la sculpture gothique peut atteindre dans l'art de préciser des individualités, tout en conservant la majesté monumentale. Les statues gothiques montrent des types très personnels. La statuaire du moyen-âge ne s'est pas fixée en des canons comme fit la sculpture grecque, demême que l'architecture gothique n'a pas connu la tyrannie des ordres. En tout, la pensée gothique s'est tenue plus loin de la régularité géométrique, plus près de lacomplexilé des choses. du sculpteur qui fouille son bloc et dont la méthode est d'aller de l'extérieur à l'intérieur. Au contraire, quand l'artiste se met à modeler la terre, il construit sa figure en procédant par additions ; il conçoit l'ossature, la charpente interne à laquelle viennent adhérer les masses qui donneront les aspects de la vie. Il va de l'intérieur à l'extérieur, du centre aux surfaces. À ces deux pratiques correspondent deux manières bien différentes de concevoir la forme. Le sculpteur archaïque ne peut laisser son œuvre inachevée, sous peine de mettre sous nos yeux un bloc inerte. Aussi avec quelle application acharnée ne fouille-t-il pas sa pierre pour nous montrer mille détails, une chevelure, un diadème, un justaucorps tricoté, des broderies et enfin les innombrables plis d'un fin tissu. Au contraire, quand l'art de la statuaire est plus évolué et que l'artiste conçoit sa figure par le fond, il peut lui arriver de négliger le détail des surfaces ; même si elle NATURE 75 Fig. 121. — VIVACITÉ CAUSTIQUE. Saint JosepH assistant à la scène de la Présentation au temple, à REIMS, y apporte un visage vif, alerte, presque ironique; œil rieur, moustache retroussée, coup de vent dans les cheveux; le sculpteur s'amuse et introduit

dans l'iconographie un type fort spirituel et d'expression malicieuse tout à fait inattendue. Pourquoi ce type et cette expression dans une telle scène? Visiblement la plastique prend quelque récréation. est encore mal dégagée du bloc, la forme est déjà de la vie et du mouvement ; on sent l'effort vital sous des gonflements confus. Aussi les œuvres archaïques et la statuaire de pleine maturité supportent-elles de manière fort inégale les mutilations. Supposons que les figures royales de Chartres, usées par le temps, aient perdu l'acuité de leurs traits, le tranchant de leurs arêtes : elles ne seraient plus que de la matière inerte. En leur arrachant leur épiderme, on enlèverait tout ce qui frémit en elles. Au contraire, les sculptures nées aux époques où l'artiste a fait pénétrer la chaleur de la vie jusqu'au tréfond du bloc de pierre résistent à toutes les mutilations ; on peut briser la tête et les membres, dans un fragment de tronc ou de jambe on sent encore le gonflement de la respiration, le poids des entrailles ou l'effort musculaire. Mais la beauté des œuvres d'art, c'est-à-dire leur puissance sur notre sensibilité, n'est pas nécessairement en rapport avec la maturité déleur technique : rien ne nous émeut davantage qu'une victoire de l'esprit sur la matière quand l'effort de la lutte reste encore sensible. C'est là une des impressions les plus fortes qui se dégagent des admirables statues chartraines. Elles ne jouissent pas encore d'une vie physique complète; leur corps ne 3 ; pèse pas sur leurs jambes, ou, plus exactement, sous les Fig. 122. — GRIMACES FANTAISISTES. Encore une FIGURE DE Reis. Mais, cette fois, lesculpteur est sorti de l'iconograbhie évangélique et il profite de sa liberté. Quoi qu'on en dise, la plastique médiévale est bien loin d'être contenue tout entière dans la discipline dogmatique. Mais la statuaire qui aboutit à ces images grimaçantes a d'abord pris ses grades naturalistes; et cette fanfaisie faite d'observation spirituelle est bien loin du fantastique des monstres romans.

76 LAVER ER "DES Fig. 123. — DRAPERIES-CANNELURES.
Dans cette statue gisante de PHicippe DE MORVILLIER, au Louvre, persiste le style des robes à plis parallèles, comme si la figure avait été sculptée pour rester debout, et non étendue ; persistance d'autant plus surprenante que l'œuvre est bien loin d'être archaïque, puisque le personnage représenté est mort en 1438. longs plis de leurs fines robes, il n'y a pas de corps. Tout ce qu'elles ont de vie est remonté dans les têtes et se laisse voir sur les visages. Mais, ces visages, ils sont vifs, lumineux de pensée! Ils rayonnent d'une telle spiritualité que l'on sent chez les plus beaux comme une puissance de fascination. Ici, le ciseau du sculpteur pénétrait assez pour atteindre la vie totale. Il n'avait pas, comme dans le tronc humain, à modeler des masses mouvantes. Par son architecture fixe, le crâne peut être saisi pleinement ; toute la vie tient ici dans le frémissement du visage: cette sculpture est admirable pour en aiguiser les traits et faire sentir l'éveil de la pensée sous l'arc des paupières et dans le pincement des lèvres. Quand on a longuement contemplé ces visages au sourire aigu, la mémoire en reste comme obsédée et l'on est tenté de trouver un peu mornes et inertes les faces détendues que l'on voit sous les autres porches. Les figures sculptées qui nous restent pour reconstituer l'histoire de la statuaire ne se présentent point de manière à composer une série continue, une évolution progressive ; elles se groupent par générations distinctes ; dans l'intervalle, que s'est-il passé? Nous ne savons. Tout ce que l'on peut dire est que le mouvement de l'histoire nous apparaît comme une succession de bonds interrompus par des repos. Ainsi les patriarches et prophètes du porche nord révèlent qu'ils sont de la même famille et du même temps, et 11 est vain de chercher des figures qui nous conduisent du style du porche royal à celui du porche des prophètes. La cathédrale ne nous en montre pas. Et, de même, il est difficile de trouver des différences d'âge parmi les vieillards barbus du portail septentrional ; ils sont plastiquement contemporains. Mais un premier caractère suffit à les distinguer de leurs voisins du portail occidental ; le sculpteur nous a rendu visible cette qualité première d'un corps vivant, la pesanteur. Le corps est une masse qui pèse et qui se tient en IMAGES équilibre par l'effort des deux jambes et les mouvements du tronc. La draperie est une chose souple qui obéit aussi aux lois de la pesanteur et dont les plis flottants expriment la chute d'une chose qui tombe et la forme des surfaces où elle se pose. Ces violentes

personnalités sculptées parfois d'un ciseau rude pourraient nous paraître d'un style plus archaïque que les reines coquettes du porche royal. Elles sont cependant d'une génération plus jeune par cela seul qu'elles reposent sur leurs pieds au lieu d'être suspendues à des colonnes. Et l'on continue à observer la loi des articulations successives. Maintenant que les pieds appuient sur le sol, le sculpteur a compris et fait sentir le contre-coup de ces jeux d'équilibre d'où résulte la stabilité. Que les deux jambes n'appuient pas également, et voici un renversement dans les os du bassin : le sculpteur rend à sa manière l'articulation dorsale; l'articulation cervicale ne tarde pas à suivre : la tête joue librement sur les épaules comme le thorax sur l'abdomen. L'emploi de robes aux plis amples empêche nos sculpteurs de tirer des modulations délicates d'une souple nudité. Ils n'en ont pas moins senti les articulations fondamentales du corps humain. Leur science anatomique ne connaît pas les délicatesses rafñinées de la statuaire grecque. Ils n'ont pas besoin d'en savoir aussi long dans un 'art qui n'a jamais montré que des figures amplement vêtues. Mais au moins conçoivent-ils bien nettement le jeu des forces d'où résulte l'équilibre du corps vivant. Nous n'avons pas à suivre jusqu'à son terme l'histoire de cette sculpture médiévale. Nous avons voulu seulement chercher comment elle avait acquis les apparences de la vie. Mais on pourrait aussi suivre la statuaire au cours des x1II® et XIV° siècles pour montrer comment les périodes de conquêtes et de gains ont été interrompues par des périodes de conservation et d'habitude. Constamment, Fig. 124— DRAPERIES MOLLES. Ce CHaRLes DE BOURBON, sculpté au milieu du XV® siècle par Jacques More, à SOUVIGNY, est enveloppé d'une robe aux plis surabondants, et le sculpteur a observé avec soin les aspects d'une draperie redondante qui se pose.

Fig. 125. — DRAPERIES POSÉES. J. DE BAKER, à la fin du X V®siècle, dans le tombeau de MARIE DE BOURGOGNE, à BRUGES, ne s’est pas contenté d'étudier l'attitude de plis qui se posent ; il en a tiré une silhouette fort élégante qui continue le dessin de la dalle. cette continuité de la vie s'arrête, et les artistes adoptent une coutume plutôt que de chercher un aspect nouveau. C'est par la notation de ces habitudes, de ces conventions d'un moment, de ces manières où la tradition l'emporte sur la découverte que nous datons une figure sculptée. Ce serait faire l’histoire des trois siècles de sculpture que de les énumérer toutes. Je n’en citerai qu’une parce qu'elle est particulièrement frappante. Quand les imagiers du x11® siècle sculptent pour un tombeau une figure de gisant, ils ne tiennent pas compte de la différence des attitudes pour le dessin des draperies. La robe retombe droite autour des figures debout : quand on couche cette figure, les plis de la robe deviennent horizontaux en même temps que le gisant. Ces morts étendus restent enveloppés dans leurs robes aux plis parallèles, comme les cannelures d’une colonne renversée. Il a fallu un nouvel effort d’observation pour corriger une habitude d'atelier qui devenait une erreur choquante ; après quoi, on a drapé les figures de gisant avec des robes qui reposent sur le corps qu’elles revêtent et viennent s'étaler autour du cadavre sur la dalle du sarcophage. Comment une convention aussi absurde a-t-elle pu être acceptée par un art qui donnait depuis si longtemps des marques de son naturalisme? On voit dans la cathédrale de Chartres un vitrail du XII siècle où sont représentés des imagiers qui sculptent des statues. Ces artistes travaillent au ciseau leurs blocs, ‘et ces blocs sont placés obliquement, pour la plus grande commodité du travail. Or, ces figures seront des statues debout. Les imagiers qui creusent les draperies de ces personnages couchés redressent-ils donc par la pensée ces figures que nous verrons debout et ces draperies qui doivent tomber normalement? Il est plus vraisemblable qu'ils se contentent de reproduire un type tout fait. Une fois fixé le modèle du personnage vertical, les ateliers le reproduisent fidèlement. Pour fixer les aspects corrects de la draperie, la réflexion ni l'observation ne paraissent N'AFT-OURRE 77 plus nécessaires. On peut bien alors travailler sur une figure posée obliquement, bien qu’elle doive se présenter dans une position verticale. On peut même en arriver à sculpter des plis rigides et parallèles dans une robe qui sera ensuite étendue sur un tombeau. Ainsi le mécanisme et l'habitude, bien souvent, viennent-ils se substituer à la recherche et à

l'invention. Le mouvement dans les arts plastiques résulte de la conciliation des deux principes opposés, l'innovation qui est le moteur, la tradition qui est le frein. Au commencement du xi° siècle, l’art de la statuaire était de nouveau constitué, en pleine possession des formes de la vie. Les souvenirs de l’art païen étaient bien effacés ; ces figures de pierre, aux portes des cathédrales, laissaient trop voir leur origine chrétienne pour paraître suspectes aux théologiens. Cette fois, donc, la sculpture fut acceptée par l'Église et l'iconographiechrétienne en fut transformée. Les conséquences dépassent le champ des arts plastiques. C'est certainement l'âme même du christianisme et la sensibilité religieuse qui, comme nous le verrons, furent modifiées par le génie de nos sculpteurs. La statuaire grecque du Vi® siècle avant notre ère, comme la statuaire française du x1I° siècle, nous aurait permis de suivre l’éclosion de la forme vivante depuis le bloc inerte jusqu'à la figure humaine achevée. Or le développement de ces deux écoles reproduit à peu près les mêmes phases ; à dix-huit ou vingt siècles d'intervalle, les artistes font le même chemin ; pour apprendre à marcher, chaque génération fait les mêmes efforts, s'applique aux « Fig. 126. — DRAPERIES PATHÉTIQUES. Les PLEURANTS du tombeau de Paicipre Por, au Louvre, avec leur visage caché par la capuche, leurs robes lourdes et traînantes, surgissent de la nuit comme des fantômes. La sculpture gothique, qui n’a pas connu les ressources anatomiques de l'art païen, a su en revanche tirer un puissant pathétique des draperies tourmentées.

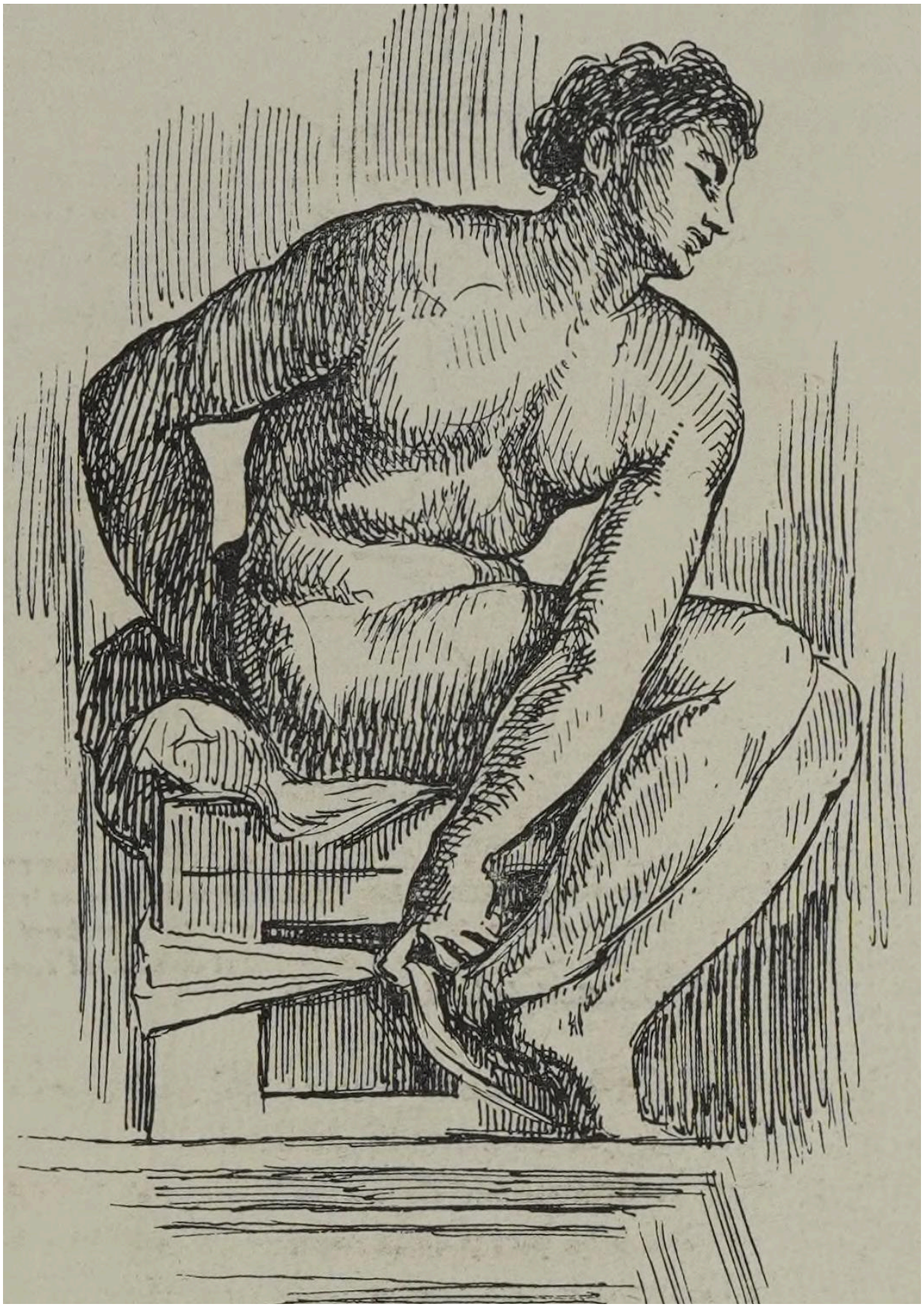
78 MARNE DIES mêmes difficultés et atteint, à la même cadence, les mêmes résultats. Pour animer la pierre ou le bois, les Grecs, comme feront les romans d'Ile-de-France, dégagent d'abord la tête, et, pour exprimer la vie par la mobilité des traits, le premier jeu physionomique qu'ils inventent est le sourire, un demi-sourire qui nous semble une grimace figée ; voilà pourtant le premier signe par lequel la spiritualité se manifeste de manière visible : on l'observe, on l'interroge comme le premier frémissement qui annonce le réveil, la première palpitation où l'on reconnaît l'âme enclose dans cette matière. Cependant, les bras et les jambes, sont si évidemment faits pour jouer que le sculpteur s'ingénie pour les libérer de leur gaine de pierre ou de bois. Les Grecs qui regardent leur statue isolée sur un socle comprennent immédiatement le rôle des deux jambes, qui est Fig. 127. — PLIS TOURMENTÉS. Les PLEURANTS des tombeaux bourguignons (tombeau de Philippe le Hardi, à DIJON) sont comme autant de variations sur le thème de la draperie. Les moindres gestes des figures se résolvent en un tumulte de plis ; plus que les visages, les robes expriment la tristesse des pleurants. IMAGES un rôle de support, et ils appuient fortement sur le sol les deux pieds comme des bases de colonnes. Les pieds des statues chartraines plongent comme des pieds de pendus. Tandis que la statuaire asiatique, dans cet assouplissement par degré de la pierre qui devient chair, s'arrête aux jeux des membres, les Européens, par deux fois, chez les anciens Grecs et au moyen âge, continuent à suivre l'animation de la matière, c'est-à-dire l'assouplissement de la pierre aux mouvements de la vie, jusque dans l'inclinaison de la tête, l'inflexion de la hanche, le modelé de l'abdomen, et l'on sait assez par l'œuvre d'un Praxitèle ou d'un Michel-Ange que les plus belles attitudes de la statuaire, les plus expressives de vie, tiennent moins au jeu mécanique des jointures qu'aux indiscernables mouvements du modelé qui suggèrent la souplesse profonde des viscères, la respiration du thorax, le roulement des muscles contractés ou détendus et la torsion du tronc sur les hanches. Si l'on voulait accentuer ce contraste entre deux arts et deux esprits, il suffirait d'opposer les deux formes créées par l'Europe et l'Asie, et si caractéristiques qu'elles semblent faites à l'image de leur génie. L'Asie a créé le taureau ailé, et la Grèce le centaure. Le taureau pèse lourdement, malgré ses ailes d'aigle. Ses courtes pattes portent cette masse comme les roues d'un lourd chariot. Quand il court, il boule, d'un bloc. Sa silhouette

exprime la masse, mais non le mouvement. Le centaure, avec sa croupe de cheval et son torse humain, s’allonge ou se recourbe, se ramasse ou se détend ; gonflé par sa force, étiré par son élan, il est modelé par l'énergie qui l'emporte. C'est la plus forte image de vie que l'art humain ait créée ; en face, le taureau ailé est une image de façade, une décoration grandiose, mais inerte. Ainsi l’art asiatique restera-t-1l toujours une parure de surface, tandis que l’art européen tend à saisir l’âme interne et anime ses créatures en allant chercher au plus profond de leur être le principe de vie. La sculpture, avant les Grecs, façonnait des mannequins avec des visages parfois expressifs, des proportions qui pouvaient être élégantes, des attitudes qui pouvaient être naturelles, mais la souplesse et la vie n'avaient jamais pénétré très profondément. Une statue égyptienne est un bas-relief à quatre faces, et les quatre plans du cube d’où on l'a dégagée restent visibles sur les quatre côtés. Les Asiatiques, même, ont visiblement préféré le bas-relief à une seule face. Le génie grec et européen a fouillé plus hardiment le mécanisme secret du corps humain et, chez les Européens, la statuaire



RAGE T qui façonne l'effigie humaine la construit par l'intérieur au lieu de la cerner dans ses contours ; et le peintre luimême, à l'exemple du sculpteur, « pense » les formes dans leur structure interne, bien qu'il ne puisse en montrer qu'une face. Si l'on insiste sur cette opposition des statuaires d'Europe et d'Asie, c'est qu'elle dépasse de simples habitudes d'atelier. Pourquoi, dans cette conquête des formes de la vie, les Asiatiques se sont-ils arrêtés plus vite que les Européens? Pourquoi se sont-ils satisfaits d'un art qui donnait un aspect acceptable et superficiel de la réalité, tandis que les Européens poussèrent à fond, comme s'ils voulaient, atteindre à la source secrète de la vie? C'est qu'il y a, là encore, une étroite relation entre les manières de voir et les habitudes de la pensée. Il est évident que dans l'art européen se discerne une sorte de connaissance tout au moins provisoire de la réalité. La statuaire grecque et européenne, par ses attitudes, ses mouvements, nous révèle un mécanisme interne ; elle ne nous montre pas seulement un corps ; elle nous dit de quoi ce corps est fait et comment il peut se mouvoir. C'est ainsi qu'elle résout le problème de mettre de la vie dans la matière inerte et de suggérer du mouvement avec de l'immobilité. Elle suppose chez l'artiste qui crée, non seulement l'esprit d'observation, mais une pensée qui reconstruit la réalité et chez le spectateur qui contemple l'œuvre une interprétation des images qu'on lui propose. Il resterait à se demander dans quelle mesure cet intellectualisme a été l'inspirateur de l'art ou en a été inspiré. Mais la même question se posera pour la peinture, et peut-être des réponses plus précises pourront-elles nous être suggérées, si cette analyse nous conduit dans des périodes historiques mieux connues de nous. LE VOLUME EN PEINTURE. — La peinture est plus éloignée encore que la sculpture de la réalité et de la vie, car à l'absence de mouvement elle joint l'absence de volume ; elle ne nous présente que des images sans corps, et cependant elle nous suggère des choses dont la qualité primordiale, essentielle, est l'étendue. La peinture ramène sur un plan et réduit à deux dimensions ce qui, dans la réalité, est dans l'espace et présente trois dimensions. À l'encontre de la sculpture, qui crée des objets réels, la peinture ne peut sortir des apparences. Aussi, tandis que la statuaire est naturellement conduite vers le réalisme, la peinture a deux voies devant elle : elle peut tendre vers limitation ou se contenter NPASRESRE 79 Fig. 128. — SOUPLESSE VERTÉBRALE. Ce nu de MICHEL-ANGE (un des illustres IGNUDI DE LA SIXTINE) est, bien que

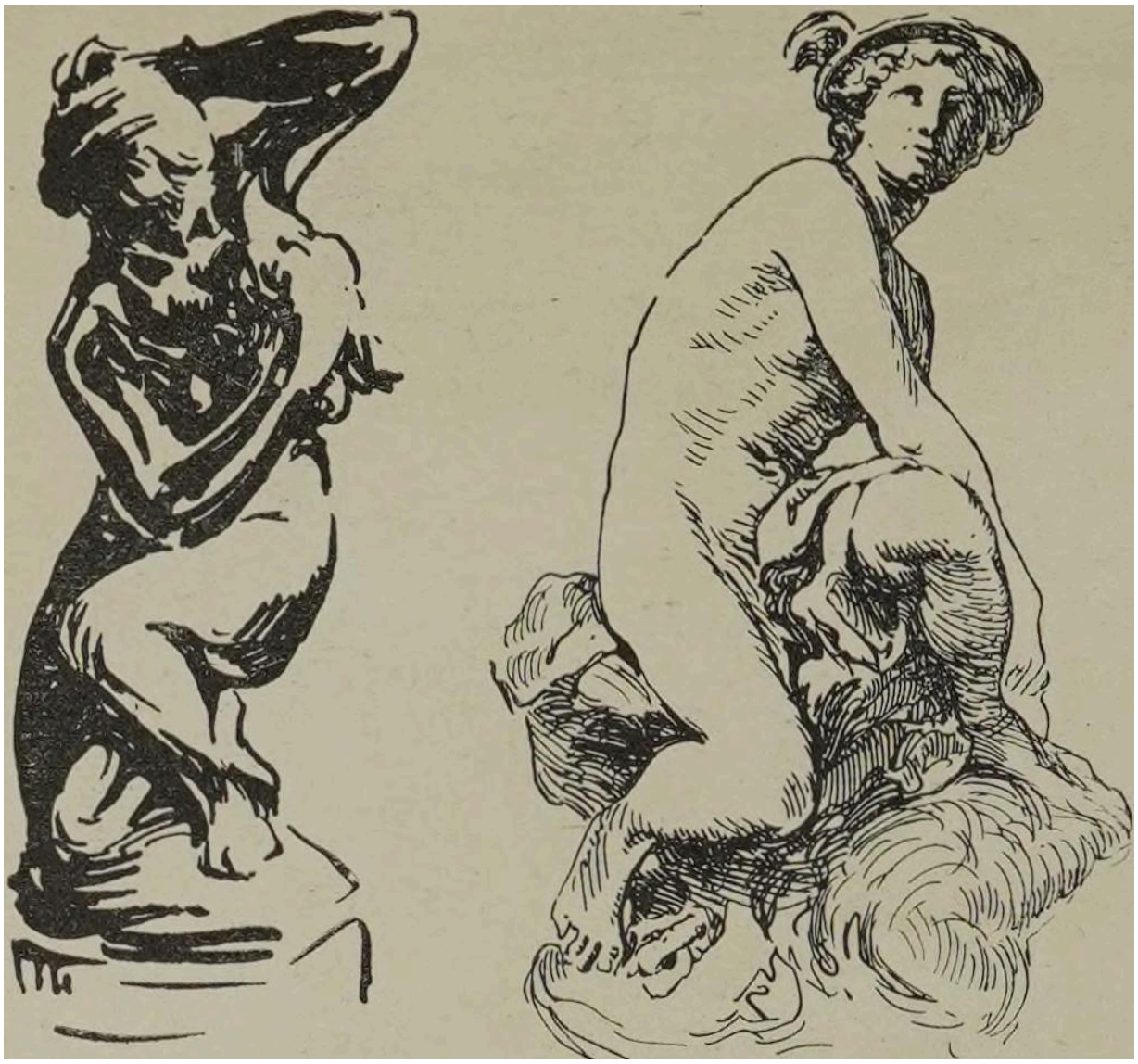
peint à fresque, une conception sculpturale ; ce tronc pivotant sur lui-même, le bassin tourné vers la droite, la poitrine faisant face à la gauche, la tête revenant vers la droite et les membres accentuant la divergence du bassin et du thorax, voilà une attitude que nul modèle ne peut donner, mais dont le merveilleux dessin de ce sculpteur fait admirer la largeur, l'élégance et la souplesse. de jouer avec les formes ornementales ; elle est plus ou moins réaliste et plus ou moins décorative, suivant qu'elle se rapproche ou s'éloigne de sa sœur la sculpture et, quand la sculpture vient à disparaître, comme chez les vieux Asiatiques ou les premiers chrétiens, la peinture oublie vite ses facultés réalistes pour développer ses possibilités décoratives. Au fond, le grand problème tient presque entièrement à l'importance que la peinture donne au relief et à la profondeur. Ce sont exactement les mêmes écoles qui se sont arrêtées avant terme dans l’accomplissement des formes sculptées et qui ont renoncé en peinture à exprimer le relief et la profondeur. La peinture et le bas-relief égyptiens, le bas-relief et sans doute aussi la peinture asiatiques — car



80 FRANCE DES Fig. 129 et 130. — TORSIONS DU TRONC.

Jran DE BOLOGNE dans ses BAIGNEUSES, PIGALLE dans son MERCURE, tous les sculpteurs des époques très évoluées cherchent l'élégance dans ces torsions du tronc, accentuées, prolongées par les mouvements des membres, qui donnent au bronze et au marbre l'élasticité de la chair vivante. le bas-relief rejoint la peinture — se sont, dans le dessin des formes, contentés de conventions extrêmement simples et, pour la profondeur de l'espace, ils ont trouvé moyen d'en éliminer à peu près la représentation. On sait à quelles curieuses et charmantes silhouettes l'art égyptien a ainsi abouti : un œil vu de face dans un visage représenté de profil, un visage de profil sur un torse dessiné de face, un torse de face porté par des jambes de profil. Et toujours ainsi, le dessinateur qui ne peut saisir la forme dans son relief la définit par sa silhouette la plus caractéristique ; pour l'œil, un cercle dans un ovale ; pour le torse, le contour des deux épaules; pour le visage, le profil qui dessine le nez et le menton ; pour les jambes, la silhouette qui montre le jeu des jambes en marche et les pieds allongés sur le sol. Tout naturellement, le peintre en est arrivé ainsi à éliminer les aspects de la figure humaine qui exagéreraient le dessin du relief où même un effet de (raccourci ». Même naïve ingéniosité dans le dessin de l'espace. L'Égyptien et l'Assyrien transposent en hauteur la profondeur ; leurs paysages étagés superposent la rive et ses promeneurs, le fleuve, ses poissons et ses bateliers, l'autre rive et ses cultivateurs, la montagne et ses fauves, et enfin le ciel et ses oiseaux. Ces conventions sont fréquentes, constantes dans les écoles qui ont renoncé à résoudre le problème de la peinture à trois dimensions ; chez les débutants qui ne l'ont pas encore compris, elles IMAGES peuvent sembler naturelles ; elles ne font que développer unc indication qui nous est donnée par la disposition normale des images dans notre champ visuel, car le premier plan touche à nos pieds, tandis que l'horizon est à la fois la ligne la plus élevée et la plus éloignée de notre paysage. Mais l'artiste égyptien et asiatique, pour l'espace comme pour les corps, ne se contente pas d'escamoter la difhculté et de ruser entre l'art et la nature : il affirme ses conventions avec assurance, il fixe son dessin absurde Jusqu'à en tirer un style décoratif. Voici le moment où la peinture perd de vue sa destination réaliste pour se fixer dans un système d'ornementation. C'est là toute l'histoire de la peinture orientale. Comment est-ce donc dans les mêmes civilisations que l'on a pratiqué la

sculpture aux articulations incomplètes et a peinture sans profondeur? C’est pour la même raison. L'art asiatique reçoit de la nature une image qu'il ne cherche pas à interpréter, tandis que l’art européen reconstruit la nature avec les éléments qu'il lui emprunte. Notre sens visuel ne nous donne de la réalité qu’une image à deux dimensions, il ne nous montre que hauteur et largeur; c’est notre intelligence qui nous suggère la dimension de la profondeur. Les choses peuvent se mouvoir, s'avancer, s'éloigner ; toujours, elles ne sont pour notre œil que des images. juxtaposées. C’est comme un immense tableau, aux détails mouvants ; des formes grandissent, d’autres diminuent, d’autres sont comme dévorées par des formes voisines. Alors, notre expérience nous apprend peu à peu que le grossissement d’une forme signifie qu’un objet se rapproche, que sa diminution signale qu'il s’éloigne et que l'absorption doit s’interpréter comme le passage des objets les uns devant les autres. Et c’est chaque fois l'interprétation de notre jugement qui ajoute à l’image plane le sentiment du volume plein et celui de la profondeur. L'espace est ainsi une véritable création de notre pensée, une sorte d’hypothèse que nous vérifions, que nous complétons par nos propres mouvements et mesures. Notre dessin exprime clairement la manière dont cet espace est conçu par chacun de nous. La peinture asiatique, comme l’égyptienne, a toujours réduit au minimum cette interprétation et à peu près éliminé la représentation de la profondeur. Même quand elle imite la réalité, elle en supprime la notion de volume. Par là même elle s’interdit d'avancer très loin dans le réalisme et se trouve tout naturellement dirigée vers les fantaisies ornementales. Cette attitude conduit à la contemplation passive : l’art n’est alors que jeu décoratif et le monde n’est qu'apparence.



PEINTURE ANTIQUE (Supplice d'Ixion, Pompéi). PEINTURE BYZANTINE (Les Rameaux. Mosaïque de Daphnis). Conception toute sculpturale. Les figures sont des statues isolées, juxta- La notion de volume entièrement perdue ; les formes aplaties ; ombres réduites à posées, indépendantes ; reliefs très sensibles, qui rappellent les plans du des cernes rigides qui résument dans leur sécheresse le modelé antique. Pas de marbre ou du bronze. (CI. Alinari.) profondeur, pas de relief. (CI. Mill:t.) PEINTURE DE GIOTTO (Fuite en Égypte, Padoue). PEINTURE DE MASOLINO (Saint Pierre, aa Carmine de Florence). Giotto rétablit le sentiment du volume dans les figures. Dessin de ronde- La conception sculpturale introduite par Giotto règne désormais. La notion bosse. Cette conception sculpturale se reconnaît même dans l'amorce de pay- de l'atmosphère s'y ajoute. Les formes ne sont plus dans le vide, mais dans sage. Mais l'espace reste abstrait. Pas d'ombres portées. (CI. Anderson.) l'air ; elles reçoivent la lumière et projettent l'ombre. (CI. Anderson.) LA VIE DES IMAGES. PL. 5, PAGE 80.

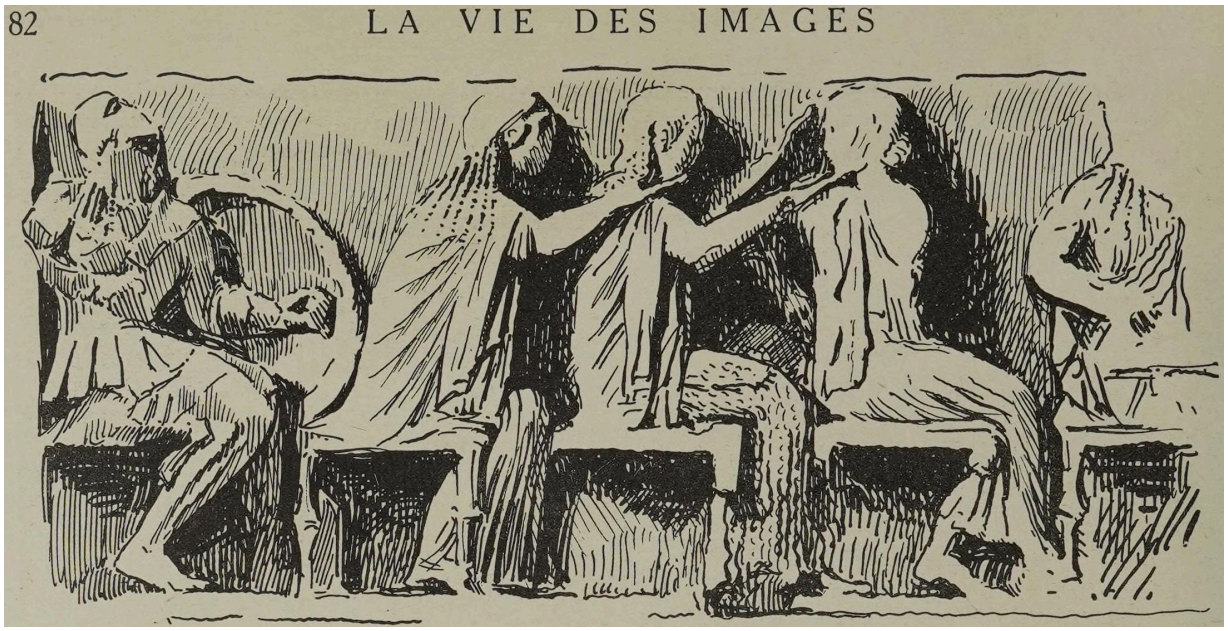


ART ET L'art et l'intelligence d'Europe ont réagi tout autrement devant les données de nos sens. Hardiment, ils ont passé de la peinture plane à la peinture dans l'espace ; et c'est une tentative à la fois pour comprendre le monde et le reconstituer. Nous connaissons mal la peinture antique ; mais enfin il nous reste les peintures de vases, quelques fragments de peinture murale et des descriptions et commentaires antiques. Il n'en faut pas plus pour nous apprendre à quel moment la peinture grecque est passée de la phase plane à la phase spatiale. Ce fut quand Apollodore le Shiagraphe ou dessinateur des ombres commença, au dire de Pline, à modeler les objets, c'est-à-dire à dessiner les volumes. C'est aussi à ce moment que la peinture de vases disparut, parce que la simplicité de sa technique, le rouge et le noir, ne lui permettait pas de sortir du dessin plat. Et les fragments de Pompéi révèlent en effet une peinture qui modèle les corps ; la peinture grecque a donc suivi la sculpture dans sa conquête des formes de la vie ; elle lui a emprunté le modelé, la ronde bosse et s'est affranchie grâce à elle de la servitude acceptée par les peintures d'Égypte, celle des attitudes de profil. Il n'est pas aussi assuré, d'après les fragments conservés, que les peintres grecs se soient constitué par le dessin de l'espace une perspective parfaitement cohérente ; il y a bien quelques incertitudes dans la composition du paysage ; l'essentiel cependant s'y reconnaît, c'est-à-dire tout ce qui peut suggérer l'éloignement des objets en profondeur. La peinture grecque fut donc une tentative pour saisir la nature dans sa réalité même et pour en donner, à défaut d'une image équivalente, comme la sculpture, une image où ne fût pas omise la première et la plus essentielle de ses qualités, l'étendue. La même attitude de la pensée grecque qui s'observe dans les premières tentatives de l'intelligence humaine pour comprendre la nature, c'est-à-dire en pénétrer les lois, se reconnaît aussi dans sa conception des arts plastiques. Et les relations vont s'afhrmant, qui unissent une certaine pratique artistique et une conception déterminée de la nature ; c'est dans les mêmes civilisations que l'on trouve la statuaire incomplète ou même l'absence de statuaire, la peinture plate à tendance ornementale, et enfin la contemplation passive de l'écoulement des choses. C'est dans la même société que l'on voit se rejoindre la sculpture qui suit la vie dans ses aspects les plus souples, la peinture qui rend le relief des objets et la profondeur de l'espace, l'observation des phénomènes naturels, la curiosité scientifique, l'effort intellectuel LA VIE DES IMACES NATURE

8 pour saisir la réalité. Et nous continuerons, pour la commodité de l'exposé, d'appeler asiatique la première attitude, tandis que la seconde est celle des anciens Grecs et de l'Europe moderne. L'on sait comment l'esprit asiatique a, pendant le haut moyen âge, dominé l'esprit européen ; les arts plastiques RE ———— _ —— 5 = RC M, A PAU H}// Si) N (91) PAL 1) I \ | 7 0 | pi} ! Ÿ) h ph 1 M K̄A 1 1} I ; \ | Hu |) | Ÿ un PU SN 1 JON, dans les fameuses NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, renchérit sur la souplesse des longues figures à la Michel-Ange, en ramenant leurs libres attitudes au modelé atténué du bas-relief ; mais il n’a réussi ce paradoxe qu'en imitant les effets de raccourci de la peinture de Primatice. TANT EN Ka ULG W\ DINAN éclairent cette histoire confuse : ils nous signalent l’Asie dans ses deux caractéristiques : l'absence de sculpture, la peinture plate. Ni les Byzantins, ni les Occidentaux, jusqu'à la fin du x11° siècle, n’ont alors connu de statuaire, 11

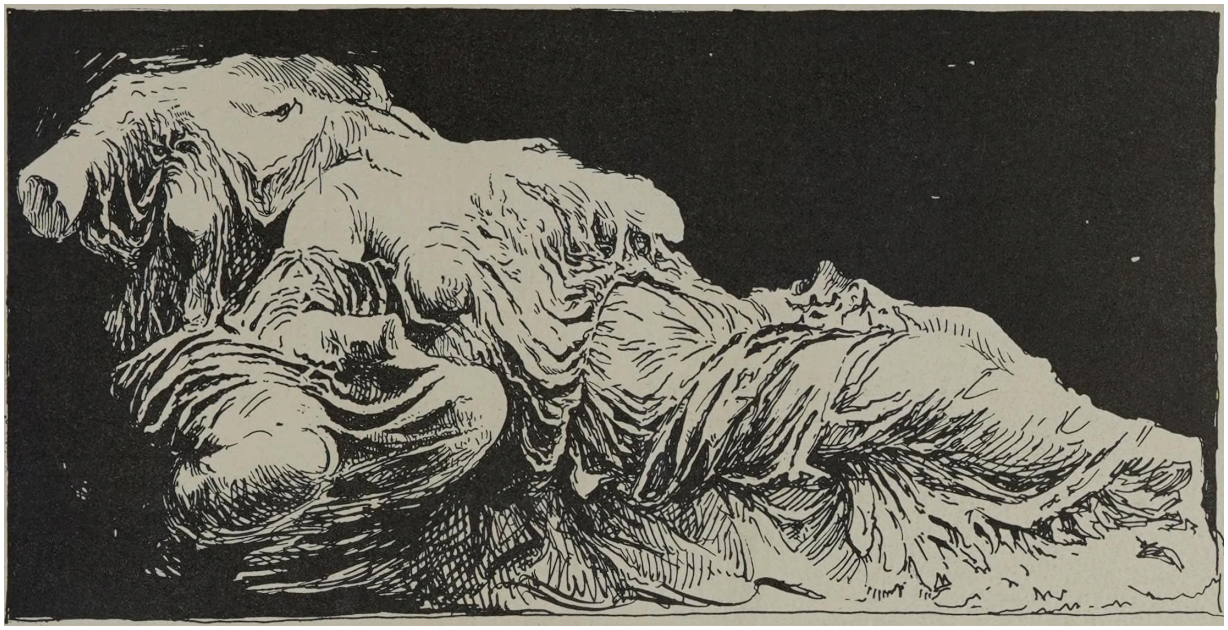
Fig. 132. — PROFILS EN PLEIN RELIEF. Cette frise du TRÉSOR DES SIPHNIENS à DELPHES esf d'un temps où règne encore dans la slatuaire la rigidité « frontale ». On voit quelles attitudes donne dans le bas-relief ce manque de souplesse : les figures n'ont de liberté de mouvement que dans le plan de la frise. Et cependant elles ont déjà leur relief et leur volume. Il en résulte un style à la fois très vivant et très rythmé, à la fois pittoresque et bien adapté à la géométrie de l'architecture, un heureux équilibre de mouvement et de stabilité. et la peinture, au contraire fort abondante, est revenue à la simplification des plans. Mais cette peinture byzantine héritait de la peinture grecque qui avait fort bien représenté le relief des figures et même la profondeur de l'espace. Aussi ne lui était-il pas possible de rétrograder jusqu'à la simplification égyptienne, la géométrie plane des figures de profil. C'est un phénomène étrange que cette transforFig. 133. — ATTITUDES DE BAS-RELIEF: Au PARTHÉNON, la FRISE révèle une statuaire parvenue au terme de son assouplissement. Le bas-relief continue à préférer les silhouettes de profil. Mais le sculpteur traite les formes assez librement pour relenir aussi quelques aspects de face ou des attitudes intermédiaires. Le choix des attitudes suggère la pleine liberté des gestes et cependant accepte la discipline du bas-relief. mation de formes grecques au goût asiatique ; on assiste comme à la dessiccation d'un être vivant. Des formes souples deviennent rigides ; des attitudes qui exprimaient un geste en profondeur se raplatissent sur un plan ; des raccourcis de perspective deviennent des difformités ; des ombres se durcissent, des draperies se cassent, et sans doute aussi des couleurs qui étaient un reflet de la réalité et une image de la vie se matérialisent en taches décoratives ; la peinture devient mosaïque et plustard sera vitrail ; elle pourra trouver un éclat éblouissant, elle a complètement oublié son ambition première qui était de nous montrer des corps évoluant dans l'espace. Cette plastique conserve ainsi des fleurs grecques écrasées, desséchées, dans l'herbier byzantin. Et il n'est pas besoin de rappeler encore que l'esprit humain reste le même dans ses préoccupations artistiques et scientifiques et que c'est dans les mêmes temps que les artistes cessent d'ouvrir les yeux sur la nature et que les savants en perdent la curiosité. C'est alors que l'on assiste au réveil de la même pensée qui avait animé l'art et la science grecque. Vint le moment où la sculpture réussit à refleurir ; alors,toutes les conséquences s'ensuivirent

naturellement ; de la sculpture ressuscitée se dégagea une conception de la forme humaine; pour montrer la forme humaine agissant dans l’espace, les peintres constituèrent peu à peu un univers viable, tout un système de formes où les lois de notre monde



RASE T (2e LS PNR ft. Z PAIT A) An) ; jt \ [AN (0 NATURE 83
Fig. 134. — STATUES EN POSES DE FAÇADE. Ces divines figures du Parthénon, aujourd'hui au Musée BRITANNIQUE, ont le plein relief de statues ; mais elles présentent des attitudes de façade et se soumettent à la ligne inclinée du fronton. Le sculpteur a présenté de face la divinité assise, disposition qu'il n'eût amas choisie sur une frise en bas-relief. La figure étendue ne pouvait, au contraire, se déployer que dans le plan du fronton. Toutes les attitudes ont été dessinées de manière à concilier la liberté de la vie et la discipline de l'architecture. physique étaient observées. Alors, on vit poindre à leur tour les sciences modernes de la nature. Quelques noms sufhsent à rappeler les étapes de cette immense révolution : la sculpture de Chartres, Giotto, l'art florentin du xv€ siècle, Léonard de Vinci, Bacon et Descartes. La première étape fut franchie quand on eut réappris à tailler une figure vivante dans un bloc de pierre; ce sont les artistes gothiques du x1II* siècle qui firent ce premier pas, qui découvrirent la signification du premier hiéroglyphe de la mystérieuse nature. Puis les peintres qui, depuis des siècles, enluminaient les manuscrits et couvraient les murailles de figures aussi pleines de sens que dépourvues de vie s'avisèrent que la peinture pouvait aussi, à l'image de la sculpture, être un «art d'imitation ». Giotto, qui paraît en avoir eu le premier l'idée, a renouvelé cet art et par surcroît inventéun nouvel Évangileiconographique pour avoir peint sur les murs de l'Arena, à Padoue, non plus des silhouettes sinueuses et plates, mais des corps pleins, ronds, qui se meuvent dans l'espace, bien définis dans leur volume, comme les statues contemporaines de Jean de Pise. Et Giotto fut si heureux de sa découverte qu'il ne se contenta pas de modeler des corps cylindriques comme des colonnes ; il les fit tourner, il se plut même à arrêter les figures du Christ et de la Vierge en des attitudes qui les montrent de profil, et ces attitudes sont toujours les plus belles. On ne les avait jamais vues encore dans l'art chrétien et on ne les retrouvera plus guère. Parfois même, les têtes, en pivotant, se détachent si bien du plan qu'elles entraînent dans leur rotation le traditionnel nimbe circulaire, et ce disque modelé dans le plâtre du mur se présente maintenant de trois-quarts, ù 44 KE. le. Fig. 135. — TRADUCTION DE RONDE-BOSSE EN BAS-RELIEF. L'intérêt de ce bas-relief sur un PUTEAL DE MADRID vient de ce qu'il reproduit évidemment la fameuse composition, dispersée aujourd'hui, la NAISSANCE D'ATHÊNA sur un des frontons du Parthénon. On en a

conclu que le Zeus assis du Parthénon se présentait de profil comme dans cette frise. Erreur manifeste ; on ne tient pas compte de la transposition d'une sculpture de pleine ronde-bosse en style de bas-relief. Avec cette sculpture aux reliefs atténués, les figures assises se détournent pour se montrer de profil. Mais, au fronton du Parthénon, le Zeus de Phidias était certainement assis de face.



84 LARNEPER DES . GK: ZA = LE2 A 2 ou ll; At à h nb \ 4 / SECTE 7 me A GT up A < : Ga rmpe 77? EU eZ LA LT, Fig.!136. — SILHOUETTES ET PROFILS DE L'ART ÉGYPTIEN. La sculpture égyptienne n’a pas dépassé la phase de « frontalité», parce qu'elle n'a jamais construit ses figures par le dedans. Ses statues sont des cubes attaqués sur leurs quatre faces,“ quatre bas-reliefs qui se rejoignent. Les bas-reliefs, à plus forte raison, n'ont rien de sculptural et se réduisent aux effets de la peinture plate, et la peinture enfin ramène toutes choses à leurs profils les plus caractéristiques. La réalité est réduite au plan. un peu dégagé de la muraille pour accompagner des têtes vues de profil. Giotto est le premier des peintres modernes parce qu'il a le premier forcé la peinture à rendre des effets de ronde bosse et introduit le réalisme sculptural dans un art à deux dimensions. Ce réalisme donne en effet une vitalité nouvelle à une iconographie un peu fatiguée, une veine à exploiter pour bien des générations, de quoi vivre pendant deux ou trois siècles. Mais le réalisme de Giotto ne dépasse guère la figure humaine. La sculpture n'a pu le guider pour la peinture du paysage et le dessin de l’espace. Il se contente d’accessoires très simples pour sa mise en scène ; les fragments d'architecture, les montagnes qui sont des cailloux et les arbres à trois feuilles qui lui servent à meubler sa composition n'entrent que rarement dans un même système perspectif. Et ses successeurs ont, pendant un siècle, pataugé lamentablement, mêlant des figures correctes à des architectures naines, des bonshommes robustes et râblés sur lesquels ils renversaient des boîtes à jouets. Mais, au début du xv® siècle, à Florence, voici qu’une pensée organise le désordre ; les lois de la perspective sont étudiées, une perspective pratique entre dans les habitudes visuelles ; de ce jour, les peintres voient la profondeur de l’espace, ils la mesurent : ils étudient la diminution, la déformation subie par les choses glissant vers le point de fuite. De même pour le dessin du corps humain ; ils ne se contentent plus de l’observer dans son aspect général, ils l'analysent, le dissèquent, le décomIMAGES posent en ses parties pour pouvoir le reconstituer à leur tour. Bref, le naturalisme florentin n’est pas seulement, à la manière flamande, une copie exacte de la réalité par un peintre attentif assis devant son modèle ; c'est une reconstitution de la réalité par une intelligence qui a saisi quelques-uns des secrets de la nature et qui la refait. C'est ainsi que Paolo Uccello dessine une bataille qu'il n'a pas vue, mais qu'il imagine, en

groupant des figures suivant les lois de la perspective et en dessinant des attitudes d'hommes et de chevaux qu'il pourrait démontrer ; c'est ainsi que Michel-Ange jettera dans le plafond de la Sixtine des figures gigantesques, plus fortes, plus souples, plus belles que tout ce que la nature aurait pu lui présenter, mais dont les poses que nul modèle n'a jamais données dérivent des lois de la perspective et de l'anatomie. Cet art florentin qui est devenu l'art moderne n'est pas une copie de la nature ; il en est comme une reconstitution. Les artistes de la Renaissance ne se sont pas bornés à regarder et à copier ; ils ont cherché les lois de la géométrie, de la perspective, de l'anatomie, et enfin — chez Vinci — de la psychologie même, qui régissent le monde des apparences. Leur art est une interprétation, l'application d'une sorte de science provisoire et comme l'annonce d'une théorie du monde. Ses principes seront maintenus parce qu'en effet ils tiennent à tout un ensemble scientifique qui s'est constitué depuis, qu'ils ont préparé et à la solidité duquel ils participent. C'est à la fin du xvI° siècle seulement que la science moderne de la nature a réellement commencé de se constituer. Depuis plus d'un siècle déjà, l'art avait fixé son système de la nature. Devant une peinture de Mantegna ou de Léonard de Vinci, où toutes les formes se peuvent déduire de la géométrie, où les attitudes sont conformes aux lois de la mécanique et de l'anatomie, où les physionomies sont commandées par la psychologie, nous reconnaissons une image toute rationnelle, un microcosme où s'observent les lois de l'espace et du mouvement, tout ce mécanisme avec quoi les physiciens et philosophes du xvil® siècle vont expliquer l'univers. Mais au xv° siècle, alors que les peintres construisaient ces images d'un monde rationaliste, où il n'y a nulle place pour le surnaturel, les physiciens étaient encore à la recherche dés qualités occultes et des âmes qui meuvent les corps ; il y a plus de théologie, de poésie et d'animisme dans la physique de Képler que dans le monde dessiné par Paolo Uccello ou Mantegna. L'art a précédé la science dans la conception mécaniste des choses. Aujourd'hui, nous sommes habitués à séparer les deux modes d'activité,

Pi, à RON] PV Se et 1l nous paraît même un peu forcé de réunir dans une même œuvre les artistes et les savants. Peut-être ce rapprochement eût-il moins étonné au temps où l'art et la science s'identifiaient dans un même génie comme Vinci et jusqu'au commencement du xvIi® siècle, où l'on voit les mêmes hommes collectionner les peintures et chercher les problèmes de physique ; alors, les mêmes cabinets conservaient tableaux, pièces rares et instruments d'optique, et le même terme de «curiosité» désignait les outils de la science et les œuvres de l'art. L'ESPACE. — Il ne suffit pas d'ouvrir les yeux pour voir. Voir suppose comprendre ; toute vision implique un jugement. Il a fallu bien des générations pour que l'intelligence obligeât les yeux à considérer la réalité. Durant de longs siècles, la peinture a pu se développer sur les murs des églises ou sur les pages des manuscrits sans jamais créer d'images qui pussent prétendre à une imitation de la nature. Dans la peinture byzantine et romane, l'artiste met en scène ses figures sans préciser le milieu où il les place. La présence des personnages et leur action importent seules ; pourtant, la peinture ne peut limiter sa représentation, comme la sculpture, à la silhouette des NATURE 85 acteurs : il lui faut aussi montrer la scène : il lui faut remplir le fond sur lequel se détachent les figures. On se contenta un temps de moyens assez simples. Une nappe d'or dans les mosaïques, ou d'azur dans les fresques, tint lieu de paysage. Mais vint le moment où le réalisme commença à déborder hors des figures sur leur milieu. Les figures déjà « réelles » de Giotto se sont installées dans une nature vraisemblable, sur un sol, sous un ciel, et quelques petits arbres et fabriques se sont posés sur un terrain au modelé rudimentaire. Le décor reste humble, les choses exiguës, proportionnées à leur importance morale. Et, quand la composition se place en plein air, ces petites fabriques au bord de l'horizon nous semblent vite acceptables ; elles nous satisfont aisément, parce que nous ne sommes pas habitués à leur demander la vraisemblance, Quand le paysage se développera, ce sera pour faire la transition entre ce terrain de premier plan et le ciel bleu, éloigner l'horizon, étendre la plaine et creuser l'espace sous la voûte d'azur. C'est à quoi travaillèrent les enlumineurs et les peintres au commencement du xv° siècle. Mais, auparavant, ils avaient rencontré un problème qui exigeait une solution plus urgente. Certaines scènes de l'iconographie doivent nécessairement se placer dans un intérieur de maison ou de temple : Fig. 137. — VISAGES DE FACE ET MARCHES

LATÉRALES. Dans l'art byzantin, la décoration d'Asie s'impose au génie sculptural de la Grèce ; alors, les images en relief s'atténuent en images planes ; mais on voit dans une composition comme cette FRISE EN MOSAIQUE de SAINT-APOLLINAIRE à RAVENNE, comment ce retour aux silhouettes planes fixe non pas les attitudes de profil des vieilles images asiatiques ou égyptiennes, mais les aspects de trois quarts oude face habituels à la peinture sculpturale de l'art grec. Alors, les figures byzantines, aplaties dans une attitude de face, se mettent en marche en se déplaçant de côté.



86 ÉÉAS EVE LEAD'ES l'Annonciation, la Présentation, la Cène, la Mort de la Vierge, etc. Or, jamais le byzantin ni le roman n'ont tenté de nous introduire entre quatre murs, sous une voûte ou un plafond. Toujours les personnages apparaissent, comme les acteurs de la tragédie antique, en plein air, devant un décor d'architecture ; ce décor n'est d'ailleurs qu'une indication ; la peinture n'est point tant une représentation naturaliste qu'une sorte d'écriture figurée, et le but semble atteint quand l'image est intelligible. Les arbres peuvent donc n'être qu'un bouquet de quelques feuilles, et les palais ou les coupoles ressembler à des jouets. Mais, quand le naturalisme croissant conduit le peintre à placer l'Annonciation ou la Cène dans le cadre 7 2 ve, an WA NŸ IMAGES où l'histoire la situe, le voici obligé de faire entrer ses grandes figures dans ses petites maisons. Dans le psautier de saint Louis, Joseph envoyé en prison par le Pharaon entre dans une tour comme s'il chaussait une botte. Mais enfin le peintre italien, comme l'enlumineur français, fait un effort et grandit le cadre d'architecture, assez pour contenir ses personnages, mais guère plus. Pendant plus d'un siècle, il s'arrête à une convention encore choquante pour les yeux comme pour l'intelligence, mais qui paraît acceptable parce qu'elle satisfait aux exigences de la peinture narrative. Giotto, à Padoue et à Florence, qui se montre ici encore un puissant novateur, corrige, autant que le lui permet Fig. 138, 139 et 140. — LES NIMBES EN RELIEF ET EN PERSPECTIVE. Grorro est l'initiateur du réalisme moderne parce qu'il a d'abord introduit le sentiment de volume dans les silhouettes plates de l'art byzantin et que le premier caractère de icute réalité est l'étendue, cenme disait Descartes. On peut suivre les conséquences pittoresques de cette révolution dans les fresques de L'ARENA DE PapouE. Les figures s'efforcent de suggérer la ronde-tosse et elles évoluent librement dans l'espace. D'où les visages de profil ; mais ce ne sont plus des silhouettes plates. Les nimbes de Giotto suivent les têtes dans leurs mouvements; ils se détachent du fond et se modèlent en relief.

PORTES ENEAËT UR'E 87 Fig. 141 et 142. — TÊTES PIVOTANTES ET NIMBES A PLAT. En détachant ses figures du fond plat pour les faire évoluer en liberté dans l'espace, GIOTTO a tout de suite essayé les attitudes les plus nouvelles, comme de montrer des personnages tournant le dos au spectateur : ainsi pour les apôtres de premier plan dans la CÈNE et la PENTECOTE de l'ARENA DE PADOUE. Les nimbes ne pouvaient pivoler avec les têtes ; ils sont restés sur Le fond, et les visages s'écrasent sur ces disques plats. Situation insupportable. Il faudra détacher les nimbes, les soulever au-dessus des têtes. son cadre, l'absurdité de ces disproportions. Dans Joachim au Temple, il ne peut encore nous faire voir l'intérieur du Temple, il nous montre seulement une chaire, un autel, et nous laisse imaginer les parois de la nef. Et 1l y a bien de l'ingéniosité dans ces conventions, mais ce ne sont que des expédients. L'on voit alors s'établir cette habitude étrange de l'art giottesque qui, pour nous faire assister à l'Annonciation, ne nous introduit pas dans la maison de la Vierge, mais nous met sous les yeux la maison même, tout entière, de la base au faîte, quitte à supprimer l'un des murs pour nous laisser voir ce qui se passe à l'intérieur. Les architectures de Giotto et des giottesques sont des architectures complaisamment ouvertes comme des hangars. Parfois, Giotto présente ses fabriques, églises ou palais, en coupe, età ce moment, ilsufhrait que le peintre fit appuyer cette coupe sur l'encadrement de sa composition pour que le traditionnel fond bleu fût entièrement éliminé ; alors, le spectateur serait admis sur la scène avec les acteurs du drame. Giotto a, dans plusieurs de ses dernières compositions, à Sainte-Croix de Florence, amené les parois de son architecture très près du cadre de ses fresques ; mais cependant la jonction ne se fait jamais et l'architecture agrandie reste suspendue sur le fond bleu, tant la vieille habitude restait tenace, même chez un novateur aussi hardi. Ses successeurs ne l'ont d'ailleurs ni compris, ni suivi ; ils ont abusé des architectures naines, ouvertes comme des loggias, de perspectives si incorrectes que l'on dirait parfois des jouets en désordre. Les giottesques multiplièrent sans discrétion les palais, boutiques, avec une profusion d'escaliers, de colonnettes et d'arcatures. La tradition des architectures ouvertes s'est maintenue très tard, jusqu'au XVI siècle, chez des peintres qui, comme Carpaccio, se sont proposé de raconter des histoires et de réunir plusieurs épisodes dans une même composition. Dans la Vie de sainte Ursule, il est encore des galeries à jour, des chambres non fermées où nous

pouvons suivre l'action des personnages qui se croient cependant bien retirés dans le secret de l'intimité. L’encadrement d'architecture était alors, il est vrai, devenu un élément pittoresque et décoratif. Véronèse, dans ses plus belles peintures, demande aussi beaucoup aux façades et colonnades, constructions qui encadrent les figures sans les enfermer. Mais alors une perspective correcte donne l’unité à la composition. C'est dans le premier tiers du xv® siècle, chez les peintres italiens, que se sont fixées les habitudes de la peinture moderne ; le principe est d'accommoder la composition pittoresque à nos conditions, visuelles. La peinture des Giottesques — et aussi celle des miniaturistes — était devenue une langue extrêmement souple et assez touffue, apte à exprimer toutes sortes d'idées par allégories et à conter d'interminables anecdotes ; le peintre possédait un très riche magasin d'accessoires, — architectures, rochers, paysages, — une troupe abondante de mannequins aux attitudes expressives. On peut avec de telles ressources € monter » n'importe quelle vie de saint. On les retrouve en effet dans les innombrables images de cette peinture bavarde. Ces compositions se lisent comme les pages successives de la légende dorée ; le regard va d'un épisode à l’autre, un peu à la dérive ; entre les épisodes d'une même composition, il n’y a pas d'autre lien que leur rapprochement sur un même mur et dans une même biographie. Giotto savait au contraire ramasser les lignes de ses compositions — attitudes et architectures — en un tout fortement organisé; chacun des épisodes de son Évan



88 EASV PERMDIES gile de l’Arena ou de sa Vie de saint François à SainteCroix forme un ensemble bien lié où la pensée et la plastique se tiennent étroitement. C’est de cette unité plastique que le xv® siècle a retrouvé le secret et dont il a développé les ressources expressives. La composition d’un tableau est dès lors commandée par les conditions de notre vision : un point central où se fixe l'attention ; tout autour des orbes qui vont grandissant, où les apparences s’effacent jusqu'à se perdre confusément aux confins de notre champ visuel. Des habitudes de composition pittoresque se sont donc constituées à l’imitation des images de nature que nous recueillons de l'expérience de nos yeux, et les peintres, instinctivement, tâchent de faire coïncider le centre vers lequel doit se diriger notre regard avec la lumière NONCIATION chez GIOTTO reçoit vaillamment l'annonce de l'ange, les yeux baissés sous l’averse de lumière. Celle de Simone D1 MarTINo plie sous la menace, et songeste, quin'est qu'une élégance d'école, devient un mouvement de fuite. C'est le dessin de Giotto seul qui traduit le Ecce ancilla Domini. du tableau ou avec le point de convergence des lignes de fuite et enfin avec le centre d'intérêt dramatique : conspirent à la même unité. Ce sont les hommes du Nord, peintres d'intérieurs lumière, perspective, pensée, et paysagistes, qui ont le plus volontiers cherché l’unité par le jeu de la clarté et de l'ombre. Les Italiens ont été avant tout des dessinateurs dans l’espace, habiles à jouer des effets de perspective. Déjà dans les restes de peinture antique du Palatin ou de Pompéi, on voit les décorateurs user avec beaucoup d'adresse et de fantaisie des fausses architectures peintes en (trompe-l’œil » : ces décorations murales qui ont toujours pour résultat de «trouer » la muraille ne seraient pas possibles sans la science de la IMAGES perspective. Après Masaccio, Castagno, la peinture italienne reprend les mêmes problèmes et, dans ses décorations murales, elle installe les thèmes de l’iconographie traditionnelle, comme si les parois de l'architecture s’ouvraient ainsi qu'au théâtre quand le rideau se lève. Le peintre voit sa composition encadrée par les murs, le plafond, le plancher d’une scène dont les lignes vont fuyant vers le fond. Les maîtres de la Renaissance délimitent l’espace dans une pyramide ou tronc de pyramide quadrangulaire dont la base repose sur les quatre côtés du tableau et dont les arêtes se rapprochent en s’éloignant de nos yeux ; quand la composition est enclose dans un intérieur, les lignes montantes du plancher, les lignes descendantes du plafond, la convergence

de toutes les horizontales vers le centre du tableau dirigent le regard vers l'arrière-plan ; ainsi, les images qui ont le plus de cohésion sont celles qui ont leur centre d'attraction, non pas sur ce premier plan, que notre regard dépasse toujours pour aller vers l'horizon, mais dans le lointain, vers un point où notre regard se sent entraîné dans la fuite générale des lignes ; en effet, cette disposition est celle qui s'adapte le mieux à l'unité d'une même vision. Comme dans une mise en scène habile, notre attention se porte sur les protagonistes placés au centre et, dans les deux ailes, les figurants vont s'effaçant sur les limites de notre champ visuel, de moins en moins précis à mesure qu'ils s'éloignent du centre d'intérêt, qui est en même temps le centre perspectif. En même temps, ce regard, pour atteindre au centre de l'action, doit traverser la scène en profondeur, ce qui est une manière de nous mêler aux spectateurs qui l'occupent. Ainsi, devant les fameuses compositions de Raphaël, la Dispute du Saint-Sacrement et l'École d'Athènes, sommes-nous comme attirés au milieu de la foule des théologiens et de philosophes, vers le centre de ces compositions concaves. Par d'autres moyens, les peintres de l'atmosphère obtiennent des effets de même nature. Devant les Menines de Velazquez, notre regard immédiatement se dirige vers l'extrême fond de l'appartement où un coup de soleil s'allume derrière une porte ouverte, et cette plongée, à travers le demi-jour de la grande salle, nous introduit au milieu des figures de premier plan. Il est un paysagiste, Claude Lorrain, qui, dans nombre de ses marines, Port au soleil levant, au soleil couchant, fait ingénieusement coïncider les lignes fuyantes de ses architectures et les rayons du soleil. Le point de fuite du paysage coïncide à peu près avec le soleil qui descend sur l'horizon, et la géométrie

PARA ET invisible qui dessine la profondeur de l’espace est rendue apparente par les flèches d'or que lance autour de lui l'astre lointain Effet charmant et d’une grande puissance, qui superpose le point de fuite et le foyer de lumière et confond dans notre impression l’espace et la lumière, l'éblouissement et l’immensité. La grande découverte des perspectivistes de la Renaissance fut ainsi de remplacer la composition décorative par la composition plastique et pittoresque et de nous mettresous les yeux, non plus un récit, mais un spectacle; chaque image fait un tout, c’est un microcosme fortement unifié, enfermé dans ses limites, sans adhérence avec les images voisnes. C’est la perspective, le dessin de la profondeur qui a développé cette conception de la peinture et lui a donné l'ambition de représenter les faits et gestes de l’homme ; quand :il néglige la perspective, cet art se déploie en surface et tend à devenir de l’ornementation. C’est en creusant le mur ou le panneau que le peintre est conduit à chercher une image qui donne une apparence vraisemblable de la réalité et nous fasse croire à la vie, c'est-à-dire au mouvement et à la pensée. C’est notre intelligence qui, en ajoutant à notre expérience visuelle la suggestion de la profondeur, nous persuade de la réalité du monde extérieur. De même, en peinture, le dessin de la profondeur est l’âme secrète du « réalisme » ; quand l'effort de l'artiste est pour saisir les formes dans leur plénitude de corps solide, les gestes et attitudes de la vie, \ il est nécessairement conduit à reconstituer ce monde dont il devine l’âme à mesure qu'il en explore les apparences et qu'il sait les interpréter. C'est dans son application aux aspects de la figure humaine que la perspective présente le plus d'intérêt. Dans l'œuvre de Paolo Uccello ou de Mantegna, on peut suivre des tentatives hardies pour atteindre et fixer des attitudes inédites ; on dirait qu’encore une fois, comme au temps où le sculpteur cherchait la forme vivante dans le bloc de pierre, l'artiste doit passer par une phase de rigidité, avant d'atteindre à la souplesse et à l’aisance. Les bonshommes qui se sont les premiers présentés en perspectives plafonnantes ou plongeantes dans la composition de Mantegna semblent encore figés dans la rigidité géométrique ; le parallélipipède dans lequel le peintre les a enfermés pour mieux voir les lignes fuyantes de sa perspective reste sensible malgré les accidents de modelé et le désordre des draperies. Ce n’est point en effet par l'expérience visuelle seulement qu’est menée cette recherche des aspects inédits et expressifs de la figure humaine LA VIE DES IMAGES, NES

TUIRIE 89 2 1 y lt L\ EE c Fig. 145 à 150.— FIGURES EN PERSPECTIVE SUR NIMBES PLATS. Il est curieux d'observer le rôle réservé au nimbe par les peintresdu XV°® siècle, au moment où le naturalisme moderne se dégage de l'art religieux. Ce sont les artistes les plus fidèles à cette destination religieuse initiale qui conservent au nimbe son caractère original, un disque d'or sur lequel se détache un visage. Les Siennois, LoRENzo Monaco, FRA ANGeLico, BENOZZOÉGoZzoLI, même quand ils jettent dans l’espace des figures à trois dimensions, continuent à plaquer sur le fond, derrière les visages, ces cercles d'or. À ce même moment, les Flamands, peintres à L'huile, ayantupprimé l'emploi de l'or, avaient par là même éliminé les nimbes de leurs compositions. 12

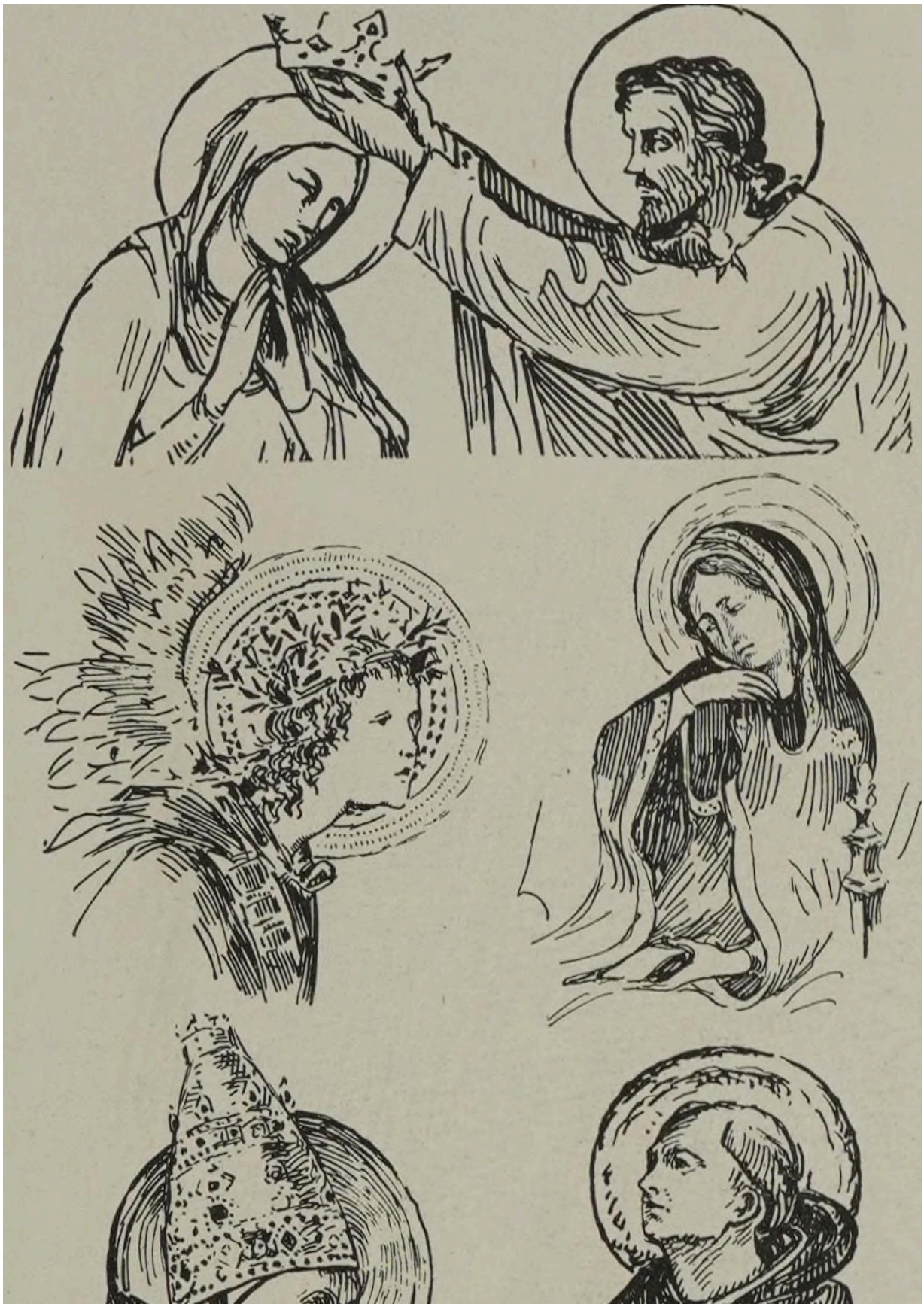


 Fig. 151. — NIMBE PLANANT. Giotio avait seulement fait pivoter un peu le nimbe autour d'un axe vertical. Masacci0, dans son JÉSUS DU CaRMINE, à Florence, dégage encore davantage le disque d'or en le soulevant. Et dès lors le nimbe suit les mouvements de la tête comme le cercle d'un chapeau aux rebords larges et plats. Il prend ainsi plus de légèreté et de liberté, en même temps qu'il se détache du fond pour se mouvoir dans l'espace. évoluant dans l'espace, ce n'est pas le modelé vivant qui a suggéré les plus rares d'entre elles, mais bien plutôt les déductions d'un peintre qui sait imaginer dans l'espace et faire jouer le mécanisme anatomique. Au plafond de la Sixtine, dans le Jugement dernier, gesticulent avec violence des athlètes magnifiques que Michel-Ange n'a pas observés sur la planche à modèle, mais qu'il a reconstitués avec sa science du corps humain et sa conception de l'espace ; et c'est ainsi que ces attitudes emphatiques, ces efforts surhumains, ces abattements désespérés sont à l'image de son génie tourmenté. Mais, pour atteindre à ces prodiges de puissance et de souplesse, il a fallu longuement exercer le corps humain et vaincre la tyrannie du plan ; pour nager librement dans l'espace, le corps humain d'abord a dû conquérir la profondeur : il ne l'a pu que par l'aide de la perspective et la hardiesse que donnent les sciences exactes, et c'est pourquoi les premières figures plongeantes de Paolo Uccello et de Mantegna, cadavres sur le champ de bataille, ou Apôtres endormis du Jardin des Oliviers, laissent voir la rigidité abstraite d'épures géométriques. Il a fallu créer des habitudes visuelles pour que des « raccourcis » qui déforment brutalement la silhouette normale de l'homme se fissent accepter ; pour que l'on s'accoutumât à reconnaître des gestes de la vie dans des contours ramassés, et à retrouver dans le relief toute l'expression que le dessin archaïque étalait dans les profils. C'est toute l'histoire du dessin florentin pendant le xv® siècle qu'il faudrait suivre pour montrer comment la conquête progressive des aspects de la vie par la peinture moderne fut, comme l'histoire de la sculpture grecque ou gothique, commandée par une sorte de logique interne ; et l'on verrait une fois de plus que, dans leur développement, les arts d'imitation ne procèdent pas capricieusement ; la peinture moderne s'est d'abord dégagée du plan sur lequel l'art byzantin, IMAGES d'hérédité asiatique, avait écrasé, aplatiles formes, et Giotto a donné un corps plein à des figures ; puis l'espace s'est étendu, approfondi, derrière ces êtres, et la science de la perspective a enseigné à le dessiner ; et

peu à peu, les figures en ont pris possession, à mesure que la langue plastique gagnait en force et en souplesse et se familiarisait avec les aspects d’un corps qui avance ou qui fuit en profondeur. Et dans la continuité de la peinture, un raccourci de Mantegna serait aussi inconcevable dans une composition de Giotto qu'un raccourci de Michel-Ange dans une bataille de Paolo Uccello, de même qu’on ne saurait rencontrer un hanchement à la Praxitèle dans une sculpture du v® siècle avant Jésus-Chsist, ni, dans les statues du xii° siècle, le tumulte des draperies à la Bernin. MOUVEMENT. — Ce sont naturellement les mêmes écoles qui se sont appliquées au dessin de l'espace et à la représentation du mouvement. La même conception de la nature se reconnaît dans les deux tentatives pour libérer la peinture de ses deux servitudes, le plan et l’immobilité ; et ces deux tentatives sont toujours pour atteindre au même but : faire de l’art, autant que possible, un équivalent de la nature et de la vie. Les procédés, comme les résultats, sont toujours les mêmes. Les artistes ne sont pas seulement des imitateurs ; en reconstituant la nature, ils nous aident à la découvrir et le dessin du mouvement est presque toujours la solution instinctive d’un problème de descriptive et de mécanique, bien plutôt quela transposition d'une image visuelle sur le papier ou la toile. L'imagination et la logique jouent ici plus encore que l'observation et la mémoire. Nous ne voyons pas le mouvement, mais les artistes créent, fixent les attitudes quilesuggèrent, et ces attitudes sont naturellement fort différentes suivant les temps ou les écoles. C’est d'après ces images que chaque temps se représente les aspects de l’homme Fig. 152. — LES NIMBES DANS L'ESPACE. Ces nimbes, fixés par leur centre au sommet de la tête, en suivent les mouvements ; ils prennent ainsi une légèreté, une liberté élégante qui accentue les attitudes, comme dans ces trois figures de À. DEL CASTAGNO à l'ANNUNZIATA DE FLORENCE.

PARCS EEE qui marche ou du cheval qui court; elles fixent nos habitudes visuelles et les modifient suivant des lois qui ne sont pas de la nature, mais de l'art. La représentation du mouvement — et aussi l'idée que nous nous en faisons — est solidaire des possibilités de notre dessin. Ici encore, ce n'est pas la nature qui dirige l'art ; c'est l'art qui nous enseigne la nature, sa nature, celle qui répond à ses moyens. Dans les procédés pour suggérer des formes qui se meuvent apparaît bien clairement que le dessin du mouvement n'est pas seulement la traduction de notre expérience visuelle, mais que, bien plutôt, ce sont les ressources de notre langage plastique qui nous apprennent à le voir. La difficulté de représenter le mouvement tient à la condition même de l'art qui ne peut mettre sous nos yeux que des images fixes. Comment exprimer le déplacement avec de l'immobilité ? Une ligne droite n'évoque en soi qu'une idée de stabilité. Qu'on l'arme à une de ses extrémités d'une pointe de flèche, incontinentelle se met en marche. Voici, sur un mur, une flèche ; rien ne suggère plus fortement l'idée de mouvement et de direction. Qui donc a vu voler une flèche? Comment cet objet est-il devenu le signe même du déplacement rapide vers un but déterminé? Parce que la flèche dessine le déplacement ; elle est le tracé que laisse sur le papier la pointe du crayon qui glisse ; elle est la ligne qui file en traversant l'espace ; elle est la ligne qui s'allonge par une de ses extrémités. De tous les objets visibles et matériels, elle est celui qui se rapproche le plus de la définition abstraite du mouvement. Dans son image, il y a presque une force d'entraînement ; elle semble filer et nous la suivons. Par son caractère abstrait, la ligne reste, dans les arts plastiques, le mode d'expression favori du mouvement ; elle en est la définition même, car elle n'est rien d'autre que la synthèse des places successives occupées par un point qui se déplace. Elle est le mouvement même, tel que nous le percevons quand des sensations successives coexistent un instant dans la continuité d'une même perception. L'image cinématique la plus caractéristique reste la goutte de pluie ou l'étoile filante. Cette faculté de suggérer la mobilité est le privilège de la ligne ; un croquis aux hachures vives rend mieux le déplacement qu'un dessin achevé, et le peintre qui veut montrer la vivacité d'un geste ou l'élan d'un corps ne manque jamais d'imiter le mouvement par l'ampleur, la prestesse et la direction de son coup de brosse. La vivacité ou la NATURE 91 Fig. 153. — NIMBES EN PERSPECTIVE. Tandis que la tradition imposait le nimbe plat à certains

maîtres (voir 139-144), les dessinateurs des formes dans l'espace, les naturalistes associaient ces disques d'or à tous les mouvements et attitudes des têtes sur lesquelles ils posent. C'est une manière de matérialiser ce cercle de lumière. Il ne reste plus qu'à l'alléger en une couronne en fil d'or, avant de l'éteindre, comme les Flamands avaient fait dès le début du XV siècle. Ce seul trait suffit à opposer aux Siennois et à l'école de Fra Angelico des peintres comme Ficippo Lippr, BALDOvINETTI, FILIPPINO, GHIRLANDAJO et l'atelier VerRocCHIO- VINCI. brusquerie de la touche paraît soulever, entraîner des formes qu’un sage modelé stabilise. Le trait qui file schématise le geste. La ligne apparaît rarement dans la réalité,



92 LAENVPEUDES où cependant toutes choses se meuvent, mais c'est pour les artistes, une heureuse fortune, s'ils veulent exprimer la vitesse, de pouvoir lancer des droites ou des courbes : les rails des chemins de fer, ou simplement les fossés de la grande route qui filent parallèlement pour se rejoindre en s'éloignant, sont les meilleurs signes dont un peintre puisse user pour nous faire croire qu un train ou une voiture se déplace. Dans la réalité même, ce ne sont pas les objets en déplacement qui rendent le mieux l'impression de vitesse, ce sont les aspects qui imitent ce signe abstrait du mouvement qu'est la ligne. L'eau est une substance qui n'a point de forme et peu de couleur en elle-même ; elle prend la forme du vase qui la contient ou du mouvement qui l'emporte. Dessiner de l'eau, c'est donc, le plus souvent, dessiner du mouveRESVSCITATIO. LAZARI. IMAGES expriment la conception qu'ils se font des forces qui les soulèvent et qui les laissent retomber. Mais la minutie de ces analyses risquerait de lasser. Retenons seulement que l'art eut toujours tendance à simplifier le mouvement des vagues, jusqu'à le résumer à des soulèvements coniques que couronne parfois un peu d'écume ; et l' innombrable sourire >» de la mer, ainsi interprété, apparaît chez tous les peintres et graveurs jusqu'au temps où l'on découvrit que le mieux, pour rendre une vague, c'était de peindre les reflets qui jouent à sa surface et de fixer les taches dansantes de ce miroir mouvant. C'est leur désordre enchevêtré qui nous suggère les forces confuses qui agitent l'eau de la mer. Mais il est des corps dont la raison même est de se déplacer et dont le mouvement ne modifie en rien l'aspect ; Fig. 154, 155 et 156. — L'ACTION CHEZ GIOTTO. À l'encontre des figures byzantines (PsAUTIER DE MÉLisANDE, MosalQuE DE MONREALE) qui marchent obliquement et regardent de trois quarts, les acteurs de Giorro (RÉSURRECTION DE LAZARE de PADOUE) fixent directement celui à qui ils s'adressent. Cette franchise d'attitude donne au drame un sérieux qui manque aux compositions byzantines. C'est seulement chez Giotto que la Madeleine supplie Jésus, que Jésus interpelle Lazare, que les assistants contemplent le miracle. Sur la scène byzantine, les acteurs regardent le spectateur. ment. De tout temps, depuis les bas-reliefs assyriens jusqu'aux gravures Japonaises, l'eau qui coule s'est représentée par des lignes parallèles plus ou moins droites. Que signifient-elles? A la manière de la flèche, elles représentent le déplacement de l'eau et indiquent le sens de l'écoulement ; si le courant était d'une extrême rapidité, ces lignes

rendraient assez bien l'impression reçue par notre rétine. Mais, sauf dans le cas d’une cascade, ce n’est Jamais ainsi que nous la voyons, et c’est cependant ainsi que nous la représentons volontiers. Ces lignes ne sont point l’image d’une sensation : elles interprètent notre conception du déplacement des molécules. A l’origine de cette interprétatien, il y a une définition abstraite du mouvement. Les formes que les artistes donnent aux vagues de la mer un char, une locomotive, un navire, une automobile ou même un cycliste ne changent point dans leur silhouette générale quand ils sont emportés par la vitesse. Comment un dessinateur peut-il donc nous suggérer qu'il nous montre des voitures qui roulent et des bateaux qui filent ? Par de menus procédés qui ne sont pas tous inspirés d'images réelles. Une voiture automobile paraîtra rouler si elle laisse derrière elle un nuage de poussière. Dessinez une silhouette de navire ou de locomotive sur l'horizon. Rien n'indique encore qu'ils bougent ; ajoutez au-dessus de leurs cheminées une traînée horizontale de fumée : immédiatement, le bateau et la locomotive se mettent en marche ; notre pensée interprète ce panache de vapeur qui accompagne le corps en déplacement. Le dessin de cette fumée est immobile aussi, mais, en l’étirant, l’image



AR D ET indique le chemin suivi par le bateau ou la locomotive et les positions successives qu'ils ont occupées. Tout naturellement, nous continuons à les faire cheminer, et c'est eux-mêmes qui nous paraissent promener ces panaches sur l'horizon. Pour faire rouler à toute allure une automobile ou une bicyclette, c'est un bon système de les incliner fortement, comme elles se présentent sur les tournants en falaise des pistes de course. Ici encore, notre intelligence interprète cette position oblique, et, pour expliquer que ces véhicules restent en équilibre dans une telle situation, nous mesurons, par la pensée, la force centrifuge que compense cette inclinaison ; ce rabattement d'un objet vertical vers l'horizontale indique de la vitesse, comme le ferait une aiguille sur un cadran. Les dessinateurs habiles, pour représenter des chevaux lancés à toute vitesse, usent volontiers de cette ressource, et ils inclinent les coureurs comme s'ils les avaient surpris dans un tournant ; est-ce donc à ce moment que les chevaux courent le plus vite? Au contraire, les tournants correspondent plutôt à un ralentissement. Mais c'est dans les virages seulement que l'attitude inclinée doit s'interpréter comme un signe de vitesse ; or, cette inclinaison se peut dessiner. La voile penchée et gonflée indique la poussée du vent, suggère le mouvement de la barque ; c'est encore une interprétation de l'image, ou bien l'angle du sillage qui va s'allongeant par son sommet à l'arrière du bateau qui file. Si les déplacements dans l'espace laissaient un sillage visible, la représentation du mouvement deviendrait chose facile pour les arts graphiques. Les dessinateurs, parfois, ne résistent pas à la tentation de jeter quelques lignes qui sont comme des tracés d'une trajectoire derrière les projectiles lancés et les objets qui filent. Mais ces lignes sont des explications plutôt que des visions ; on revient au dessin de la flèche, tant nous sommes prêts d'accepter Fig. 157. — DEUX INTERLOCUTEURSDEGIOTTO. A ASSISE, parmi bien des figures médiocres, deux têtes présentent une rare intensité de vie morale par l'acuité du profil et surlout la précision dans le pointage du regard. Ces deux visages vivent et parlent parce que leurs yeux se rencontrent et se fixent. On dirait que le peintre, heureux d'avoir découvert la puissance expressive du regard, cherche l'occasion d'en faire l'épreuve. NATURE 93 Fig. 158. — LE CHRIST DE GIOTTO A PADOUE. Le Christ de Giotto n'est jamais plus beau que lorsqu'il se montre de profil, attitude bien rare dans l'histoire de la peinture. Si Giotto a si volonliers peint ces visages ainsi c'est parce que

cette attitude réussit le mieux à rendre la rondeur et la plénitude du relief. Il en est de même pour le visage de la Vierge. Chez Giotto, les corps s'agitent peu, et les visages ne grimacent pas. Mais ils vivent librement dans l'espace et regardent l'objectif utile. Cela suffit pour que nous imaginions le sentiment qui les occupe. Ici, le Christ chasse les vendeurs du Temple. La colère ne le fait pas grimacer. Elle apparaît pourtant terrible quand elle est expliquée par l'ensemble de la mise en scène. C'est que Jésus, au lieu de regarder les spectateurs est tout à son action. NN A AN | | RNA |) \ 4 \ 1] dl | toutes les conventions, pourvu qu'elles soient expressives. Toutes ces représentations du mouvement ont quelque chose de schématique et d'abstrait ; quand il faut mouvoir des corps vivants, hommes ou animaux, les artistes y trouvent un bien autre intérêt et des ressources beaucoup plus riches. Plus que jamais on voit alors que, si les artistes retiennent les aspects de la vie, pour les représenter, leur observation reste limitée et presque commandée par les ressources de leur art. Le mouvement dans les arts plastiques est solidaire de la science anatomique. Quand les sculpteurs du xl siècle ont ressuscité la statuaire, ils ont commencé, suivant les lois de toute statuaire naissante, en mettant sur pied des figures rigides ; ils n’ignoraient pas que le corps humain est souple, puisque leurs bas-reliefs et leurs peintures font jouer les articulations ; et le contraste est un peu étrange entre les petites silhouettes qui s’agitent dans les bas-reliefs ou les peintures et les grands bonshommes de pierre qui restent figés dans la gaine invisible d’où ils furent dégagés. Il ne suffit donc pas d'observer pour rendre ; l'observation n’est utile que lorsqu'elle s'accommode d'une technique appropriée. C'est toute l’histoire de l’art qu'il faudrait parcourir si l'on voulait énumérer les procédés par lesquels les artistes nous ont suggéré l'impression d'une figure qui se meut. Il faut se contenter d'analyser quelques exemples : Ce fut, sans doute, un grand étonnement quand des sculpteurs détachèrent les jambes pour leur faire simuler le

94 CAN PE eD:ES Fig. 159 et 160. — REGARD BYZANTIN ET ATTITUDES SIENNOISES. Cette MADONE, de type byzantin, à SIENNE, visage de trois quarts, regard vide, nous révèle pourquoi ces figures fixées en une attitude sont inaptes à toute action dramatique ; elles sont physiquement prisonnières et moralement absentes. Quand le pinceau siennois parvint à assouplir et à fondre les duretés de la mosaïque byzantine, les attitudes habituelles des visages n'en furent pas changées pour cela. La peinture siennoise ne connaît ni le portrait de face, ni le portrait de profil. Pour les gestes des membres et dü corps, le dessin peut en varier, mais à condition cependant qu'il se concilie avec l'attitude de la tête, qui reste constante. Il en résulte des poses souvent gracieuses et parfois contournées. mouvement de la marche. Les Grecs en ont fait un miracle d'où est sortie la légende de Dédale. Dédale était ce génial Crétois qui aurait (inventé » la statuaire; 1l avait sculpté des figures qui « marchaient », etla légende en avait conclu logiquement que celui qui faisait marcher des statues pouvait bien faire voler des hommes. Lorsqu'ils eurent poussé la jambe gauche en avant, les sculpteurs égyptiens trouvèrent sans doute cette imitation suffisante, car leur statuaire s'en tint là, pendant les quarante siècles qu'elle a vécus. Et pourtant cette représentation de la marche est absurde, impossible, car les artistes font porter le poids du corps sur le talon resté en arrière, et semblent n'avoir pas remarqué que la marche est une série de chutes en avant. Représenter un homme qui marche, vu de profil, ce mouvement se prête à un grand nombre d'attitudes, et cependant les artistes de tous les temps semblent n'en n'avoir voulu retenir qu'une seule ; ils font reposer également à terre les deux pieds de l'homme qui marche, et les jambes dessinent un angle dont l'ouverture mesure la longueur du pas ; c'est l'écartement maximum dans le mouvement de la marche : les attitudes intermédiaires sont omises, et pourtant elles sont innombrables, puisqu elles supposent le passage successif de chaque jambe devant l'autre. Comment l'art s'est-il réservé seulement les deux attitudes extrêmes dans le mouvement de la marche? IMAGES C'est que le jugement, ici, compte plus que l'observation. Le dessinateur, pour représenter un mouvement qui ne se voit pas, a naturellement choisi l'attitude qui explique ce mouvement et qui en donne la raison d'être : deux jambes qui franchissent un intervalle. Devant cet angle ouvert, notre pensée complète notre vision ét ramène les jambes l'une vers l'autre ; le mouvement est alors reproduit, et ainsi se

trouve suggéré le mécanisme de la marche. L'art a bien noté que tout déplacement rapide supposait une succession d'équilibres instables ; il ne semble presque Jamais avoir noté qu'il en était de même pour la marche la plus lente. On reconnaît mieux encore dans la représentation de la course les raisons qui ont déterminé le choix des attitudes ; la marche procède par une série de chutes et de redressements ; la course procède par bonds. La jambe arrière projette le corps en avant, tandis que l'autre jambe s'en va, aussi loin que possible, chercher un nouveau point d'appui d'où repartira l'élan. Ici encore, notre dessin, depuis les vases grecs jusqu'à Hokusaï, choisit toujours, pour représenter la course, le moment où les deux jambes se présentent avec leur maximum d'écartement. C'est cet écartement, en effet, quidonne le plus clairement la raison d'être de la course : enjamber l'espace ; c'est lui qui impose le plus fortement à notre pensée de rectifier cette position insolite des deux jambes et d'imaginer le mouvement qui l'explique et la continue. Autant que pour la marche, c'est le jugement, plus que l'observation, qui a fixé le choix de l'attitude destinée à nous montrer un personnage qui court. Mais le choix de cette attitude extrême des jambes du coureur ne serait-il pas indiqué par l'observation? Ne voilà-t-11 pas l'image qui doit retenir le plus naturellement notre vision? C'est le moment d'un arrêt bref dans le balancement des jambes, le moment où le balancier s'arrête de monter pour redescendre. Mais, si l'observation avait choisi cette attitude, comment aurait-elle autorisé notre dessin à toujours exagérer l'écartement de deux jambes qui courent? N'est-ce donc point que nous associons l'idée de la vitesse à la longueur des bonds? Cette vitesse qui n'est pas visible, nous la mesurons à la dimension des pas. Et c'est ainsi que, s'il nous fallait dessiner le mouvement du pendule, nous n'aurions pas d'autre ressource que de le montrer dans une position extrême pour rendre intelligible l'ampleur, et, par la suite, la vitesse de ses oscillations. Presque toutes les religions ont demandé aux artistes de figurer des divinités volantes. Après avoir fait marcher

ART ET et courir les statues, les sculpteurs, héritiers de Dédale, leur ont donné des ailes et leur ont appris à voler. Or, toutes les figures des sculpteurs et des peintres qui volent sont en même temps des figures qui courent. Depuis l'étrange Victoire archaïque dite Niké d'Archermos, dont les jambes s'écartent et se plient en angle droit, jusqu'à la souveraine Victoire de Samothrace, dont les membres robustes saillent sous les souples draperies creusées par le vent, c'est autant par le geste de la course que par le battement des grandes ailes que le sculpteur a donné l'impression du mouvement. Pourquoi les anges d'Ombrie ou de Toscane semblent-ils toujours danser à cloche-pied sur les nuages? C'est que Verrocchio ou Pérugin a voulu NATURE 5) l'imagination et l'art ont voulu faire voler les hommes, ils nous les ont montrés courant dans le ciel. Cette fois, ce n'est pas l'observation qui a inspiré les artistes ; ce n'est pas davantage le jugement. S'il n'est pas absurde de faire voler un bipède ou un quadrupède, il est absurde de le faire galoper de toutes ses jambes dans le vide. Mais nous savons que les images une fois formées s'imposent avec une autre autorité que la réalité ellemême ; et c'est ainsi que l'attitude de la course une fois admise est devenue également celle du vol. Pour les dessinateurs du mouvement, une des principales ambitions fut toujours de faire galoper un cheval. Sauf quelques exceptions, les artistes de tous les temps, G | [. +. Fig. 161 et 162. — LA PENSÉE ET LE REGARD). Deux visages byzantins ne peuvent pas se regarder. Et c'est pourquof la scène du BAISER DE JUDAS peint par CIMABUE à ASSISE est jouée par des acteurs qui semblent penser à autre chose. Pour justifier ces faces divergentes, on est obligé de supposer une psychologie complexe. L'expression des deux visages peints par GioTro à l'ARENA DE PADOUE est au contraire d'une clarté terrible. Ces deux profils croisent leur regard ; celui de Jésus fouille Judas jusqu au fond de son cœur ; de Judas, l'attaque est sournoise et la marche rampante En mettant ces deux visages face à face, Giotto amène les sentiments en pleine clarté ; comme pour l'Annonciation, ou la Résurrection de Lazare, c'est l'innovation plastique qui atteint au sens profond du drame. nous faire croire qu'ils volaient ; et, pour rendre le mouvement dans l'espace, ils ont repris les attitudes du mouvement sur terre. Pégase aussi, quand :il escalade les airs, ne se contente pas de ramer avec ses ailes ; ses quatre sabots battent le vide, comme s'ils cherchaient un sol sur lequel frapper. La Marseillaise de Rude court encore plus qu'elle ne vole. En réalité, les figures volantes

devraient glisser sur leurs ailes, les jambes immobiles comme les pattes de l'oiseau. Mais les Muses de Puvis de Chavannes qui volent ainsi semblent suspendues et lentes ; il est vrai que le peintre n’a pas voulu compromettre la tranquillité de leur silhouette en creusant les plis de leur robe et les faisant claquer au vent. Mais enfin, il reste que, lorsque Égyptiens, Assyriens, Perses, Grecs et Européens de la Renaissance, parmi tant de combinaisons possibles des pattes d’un quadrupède au galop, ont préféré l'attitude qui nous le montre cabré, appuyé sur ses pattes de derrière, les deux pattes de devant battant le vide. Ce n'est pourtant là que le départ du bond qui lance la bête ; elle franchit de l'espace et va retomber sur ses pattes de devant ; puis les pattes de derrière viennent prendre appui sur le sol pour un nouvel élan. Pourquoi, parmi tant d'attitudes, est-ce la première qui a toujours été préférée? [ci encore, il ne faut pas tant croire à une habitude visuelle qu'à un choix de la pensée. Cette attitude du cheval cabré est celle qui manifeste le mieux le galop, parce qu’elle rend

%6 EAP VARE DES l'élan initial du bond, et l’on comprend que les artistes aient naturellement composé celle-ci et même nous l’aient imposée au point de nousfaire croire que nous l'avons vue ; elle passe cependant sous nos yeux, rapide, insaisissable, mais comme toujours, l’image constante et fixe de l'art s'imprime plus facilement dans la mémoire que les images changeantes de la réalité. Il vint même un temps où, dans notre artoccidental, les chevaux de la peinture furent euxmêmes copiés des chevaux de la sculpture au point d'accepter les attitudes que les conditions d'équilibre imposaient aux statues de pierre ou de bronze. Depuis Paolo Uccello jusqu’à Léonard de Vinci, les cavaliers de la peinture italienne chevauchent des montures de statues équestres. On reconnaît assez bien le modèle en bois qui a servi pour les batailles d'Uccello, et si l’on en juge par le dessin qu’en a fait Rubens, les chevaux de la Bataille d’Anghiari de Léonard, les deux pattes de devant dressées, appuient leur ventre sur des combattants qui rampent. Ainsi, dans un des projets de la statue de François Sforza, sous le cheval cabré, des soldats renversés auraient servi de renforts aux deux pattes d’arrière. Les chevaux des XVII® et XVIII® siècles nous étonnent aujourd'hui par la monotonie placide de leur attitude cabrée. Regardez les statues équestres de ce temps ; quand l'artiste veut mettre son cheval au galop, il le soulève sur ses deux pattes de derrière, etle groupe, pour assurer son équilibre, trouve deux nouveaux points d'appui, quelque figure de blessé ou de mort, et aussi, parfois, la longue queue de bronze ou de pierre qui vient s'attacher au sol. Des peintres comme Fig. 163 et 164. — SIENNOIS ET JAPONAIS. Ces trois FEMMES AU TOMBEAU de Duccr0, ces mousmés de KiYONAGA ne sont ni dumême temps, ni de même inspiration, ni de même technique. Et pourtant le graveur japonais du XVIII siècle est amené bien souvent aux mêmes attitudes sinueuses que le Siennois du XIV® siècle, parce qu'ilest assujetti à lamême servitude des visages de trois quarts. Tous suspendent des corps flottants à des visages fixés. [IMAGES Velazquez ou Van der Meulen étaient, certes, affranchis de ces conditions matérielles ; ce sont des observateurs originaux qui ont beaucoup étudié le cheval. Mais, quand il a fallu le représenter galopant, ils ont simplement repris l’image fixée par la sculpture, et le contraste est étrange entre la liberté de leur vision accoutumée et cette soumission à de contestables habitudes d’un art voisin. La sculpture, sur qui pèse la fatalité de la pesanteur, est assujettie aux conditions de la stabilité et ne peut qu’en

trichant imiter le déséquilibre du mouvement. Mais, lorsqu'il faut peindre le mouvement, les artistes consultent moins la réalité que les images déjà imprimées dans notre mémoire. Dans cet œuvre si véridique de Velazquez, un seul trait nous surprend aujourd'hui: l'attitude de ces magnifiques chevaux isabelles ou noir andalou qui lèvent deux sabots parallèles, comme sous le fouet de quelque dresseur invisible. Il est une race de chevaux dont c'est la fonction de courir ; on a donc développé en eux les organes de la course et leurs quatre jambes se sont allongées démesurément ; ces échassiers quadrupèdes ne peuvent pas courir comme les lourds percherons militaires du XVII siècle. Sur la piste de gazon, chacune de leurs foulées enjambe un grand espace, et cette bête, si haut juchée quand elle est au pas, semble au loin s'étirer horizontalement et glisser sur la pelouse ; ét tout naturellement nous gardons le souvenir des attitudes extrêmes de ces longues pattes ; plus les quatre sabots seront écartés, plus l'allonge sera démesurée, plus rapide nous semblera le galop. Cette attitude est parfaitement impossible ; jamais notre vue ne nous a montré un cheval ainsi étiré, car c'est alternativement que les sabots sont lancés en avant et en arrière ; jamais les jambes du cheval ne sont en des attitudes parallèles, et non plus jamais des chevaux en groupe ne se présentent simultanément dans cette même attitude, comme on le voit dans les peintures et gravures de champs de courses du xIx® siècle. Ces images sont parfaitement absurdes. En somme, le galop cabré du xvII® siècle était moins faux que ce galop volant inventé par les peintres de Cpur sang » ; et pourtant la manière de Carle Vernet et de Géricault a détrôné, pour un temps, celle de Van der Meulen et de Velazquez et nous paraît encore aujourd'hui beaucoup moins pesante et plus vraisemblable. Mais un nouveau témoignage est intervenu, celui de la photographie instantanée qui fixe, en des reproductions que l'œil peut voir et la mémoire retenir, des attitudes trop rapides pour que notre vue parvienne à les percevoir dans la réalité, et nos peintres contemporains utilisent

LÉONARD DE VINCI (Vierge aux rochers, Louvre). VER MEER DE DELFT (La Lettre, Amsterdam). L'ombre allant du noir absolu à la pure clarté, par des transitions graduées La lumière s'étale-sur les surfaces, si pure, si claire qu'elle donne un doux à l'infini, modèle les formes avec une précision toute géométrique. Il y a dans éblouissement et que les plans d'ombre semblent pour la vision des repos, des cette vision autant de déduction intellectuelle que d'observation. absences. Résumés tranquilles pour intimités et natures mortes. VELAZQUEZ (Les Ménines, Prado). RENOIR (Le Moulin de la Galette, Luxembourg). Dans cette vaste salle, emplie d'une pénombre transparente, les lumières flot- Sous la voûte des feuillages troués de soleil, les rayons et les ombres font tent, légères, à demi noyées d'obscurité, et les figures y plongent, en surgis- danser leurs reflets insaisissables, et l'œil éblout, mal accommodé à ces valeurs sent, font corps avec l'atmosphère qui les enveloppe. inégales et mouvantes, discerne comme il peut des figures solides. LA VIE DES IMAGES. PL. 6, PAGE 96.









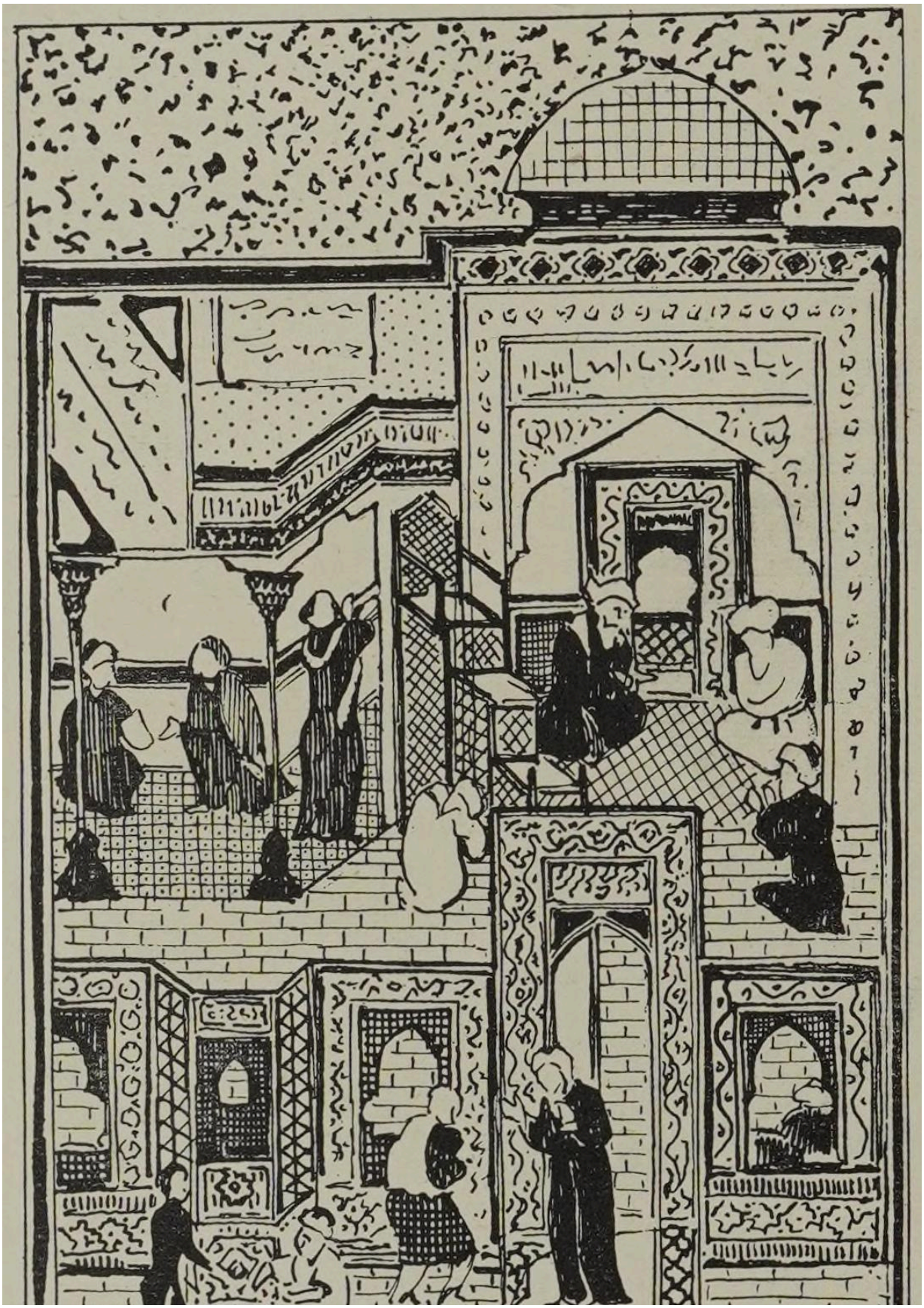
PRRSIRP ENT parfois ces renseignements de l'objectif. Ces emprunts ne doivent pas être faits sans discernement. Les images que l'œil perçoit et retient sont toujours plus ou moins imprégnées de jugement, interprétées par la pensée : les notations de la plaque photographique sont indifférentes et parfois irréductibles à toute justification raisonnée. Évidemment, tous les clichés de la photographie instantanée correspondent à un instant de galop ; il ne s'ensuit pas qu'ils en puissent tous suggérer le sentiment. Et l'intervention du témoin photographique est bien loin d'avoir, comme on le pourrait croire, résolu la difficulté de rendre le mouvement avec une image fixe. L'œil humain est l'observatoire d'un cerveau. Il voit ce qu'on lui demande de voir et il se peut fort bien que les attitudes qui nous font le mieux croire à un cheval qui court ne soient pas celles qu'en donne la photographie instantanée : le cinématographe nous rappelle que la plupart de ces images sont inexpressives en elles-mêmes et que seule leur succession rapide et continue donne l'idée du mouvement. Ainsi l'analyse de la photographie instantanée n'est-elle un témoignage utile que par la synthèse cinématographique. Or, devant l'image mouvante sur l'écran, l'observation se fait dans les mêmes conditions que devant la réalité même. Pour qui cherche des effets de mouvements, un quadrupède comme le cheval offre plus de ressources que \VR a INT) SNS RIRES SNA TRRS <S X D SE KA > 44 (av, $ LAN] TS RO LUS DS SE ES ES RS KO TT DOCOION EI ST, NS LAS AŸ ROC QUE SL ERI SL LR " SR ee Fig. 165.— LE DESSIN DANS L'ESPACE. L'art asiatique, qui répugne au dessin sculptural, montre dans la peinture et le bas-relief une parfaite ignorance du sens de la profondeur. Pour représenter les choses dans l'espace, il mêle tout simplement le dessin en plan et le dessin en élévation. Ici, une VILLE ASSYRIENNE (bas-relief de KHORSABAD) ; l'enceinte est tracée en plan; les maisons, les figures, les arbres sont en élévation. Ce n'est pas une vision de la réalité que présente cet art, mais une définition obtenue en superposant deux conceptions. LA VIE DES IMACES NATURE Fig. 166. — NATURALISME ET DÉCORATION. Ce fut toujours dans la destinée de l'art persan de maintenir un peu de naturalisme à l'européenne dans l'ornementation plane chère à l'esprit asiatique. Dans celte CHASSE DU ROI CHosRoËs (moulage au Louvre), toutes les figures d'hommes et d'animaux, et jusqu'aux feuillages, sont d'une vérité très fine, d'une animation spirituelle. Et toute cette faune et flore se répartit

également comme en une tapisserie, se juxtaposant ou se superposant sans le moindre souci de perspective. tout autre être vivant, parce qu'à la simplicité en quelque sorte linéaire du jeu de ses pattes se joint une infinie variété dans les combinaisons de leurs attitudes. Mais le corps humain est toujours le personnage de premier plan de notre art : c’est donc surtout dans la représentation de la figure humaine qu'il convient de noter les moyens par lesquels les artistes arrivent*à nous faire croire qu'une figure sculptée ou peinte bouge sous nos yeux. Un des procédés de suggestion dont ils se servent beaucoup est la représentation de l'effort musculaire. L'emploi du modelé et du dessin anatomique nous donne le sentiment même de la vie musculaire ; il nous fait croire que les muscles se gonflent et se détendent, et notre expérience personnelle nous rappelle spontanément les mouvements qui en résultent. Tout déplacement rapide résulte d’un effort. Toutefois, ce jeu musculaire ne suffirait point à nous faire croire au déplacement de nos membres. Il n'est pas de sculpteurs qui aient accentué plus durement que les Assyriens les tendons et les muscles, et cependant leurs figures paraissent comme figées et pétrifiées dans l’immobilité. Ici encore, c’est le raisonnement, et non l'expérience visuelle, qui nous dit d'exprimer le mouvement par l'effort. Mais il est une attitude qui rend avec évidence l'impres13



98 CRAN IRERCD ES sion du mouvement : c’est celle qui manifeste un équilibre instable. Nous avons une telle expérience personnelle des conditions de l'équilibre que l'œil le moins observateur reconnaît qu'une figure n’est pas en état de stabilité, et, si cette attitude a été voulue par l'artiste, notre jugement la justifie en reconnaissant que cette attitude instable est le passage vers une attitude stable. Si bien qu'un bon moyen de faire croire à un mouvement rapide est de montrer le corps humain dans une position qui suggère l'idée d'une chute. Cette image ne peut se présenter à nos yeux 7 XCLGV Id HYJUUIISGO0%C | null SAM SE TEA 23 La Em, WW 7- etc Ce 7 S F = 7 CN NI EATRT ALLAIT TA CENT STUNT Fig. 167. — PERSPECTIVE PERSANE. Les MINIATURES PERSANES laissent bien voir le procédé par lequel la peinture a pu esquiver les exigences de la perspective dans la représentation de la profondeur. Dans les architectures, les dallages sont représentés en plan, les murs en élévation. Ainsi s’amalgament les surfaces horizontales et les surfaces verticales; les plans obliques des murs fuyants s’arrangentcommeils peuvent. Résultat : le dessin, ni la couleur de ces surfaces si richement ornementées ne sont sacrifiés au dégradé du lointain, ni aux ombres du clair-obscur. L'image est vraie comme une peinture, et cependant éclatante et pleine comme un émail. IMAGES sans que la pensée continue le geste qui la redresse et la remet d’aplomb ; car tout mouvement est le passage d'un repos à un autre repos, d’un équilibre à un autre équilibre. Ainsi l'artiste qui veut représenter le mouvement doit-il choisir, parmi les attitudes du corps humain, précisément celles qui n’ont pu être observées parce qu’elles sont fugitives et insaisissables. Qu'il dessine un forgeron qui martèle, un boxeur qui frappe, un coureur qui atteint le but, il retient généralement les attitudes extrêmes, celles qui sont le plus brèves, parce que ce sont celles où la stabilité du corps est le plus compromise. C'est en vertu de ce jugement latent que le dessinateur représente presque toujours le coureur penché en avant, le boxeur donnant le coup de poing au bout de son bras tendu, l’escrimeur fendu à fond. Si les apparences du mouvement nous étaient suggérées par notre expérience visuelle, et non par le raisonnement, jamais de tels contresens ne se seraient fait accepter ; mais ce sont ces attitudes extrêmes qui évoquent le plus fortement la nécessité d'un prompt retour à l’équihibre. Enfin, la peinture dispose encore d’un troisième procédé pour exprimer le mouvement. Il est, en effet, un cas où le

mouvement peut être perçu par l'œil : lorsque l'objet qui se déplace vient directement sur nous ou s'éloigne devant nous. Alors, au lieu de traverser notre champ visuel, il reste au même point, et seul son grossissement ou sa diminution signale qu'il s'approche ou qu'il s'éloigne. Or, dans ce genre d'effet, que les peintres appellent un raccourci, une attitude en profondeur se trouve ramassée sur elle-même ; d'un bras tendu, on ne voit que le poing ; d'un corps qui vient sur nous surgit d'abord la tête ; et d'un corps qui fuit il n'apparaît plus que les deux pieds. Il suffit d'habituer notre vision à ces aspects de raccourcis pour les utiliser dans la représentation du mouvement. Chez Michel-Ange, les corps se meuvent surtout quand ils filent en profondeur ; son Jeovah nageant de ses deux bras puissants, dans le chaos de la création, semble crouler sur nous ; un peu plus loin, on le voit diminuer et disparaître. Les figures de Corrège s'élèvent dans le ciel, grâce à de hardis raccourcis en hauteur. Il y a dans le dessin du raccourci comme une manière de ramasser le mouvement dans un point, une conciliation violente entre le mouvement et l'immobilité ; le raccourci rend cette impression de volume grossissant, car il dessine justement la dilatation de ce qui approche et la contraction de ce qui s'éloigne. C'est seulement dans cet aspect que se résout la difficulté d'enfermer du mouvement dans de



ART ET l'immobilité. Les figures plafonnantes sont celles qui, généralement, nous paraissent le plus emportées par le mouvement, parce qu'elles ajoutent toujours au manque de stabilité le dessin du raccourci. Il est un peintre, Tintoret, qui a poussé au paroxysme les effets de raccourci et, chaque fois, c'était pour lancer le corps humain dans une attitude violente ; cette gesticulation furieuse ne paraît pas toujours d'une correction parfaite, et l'on devine bien des raccourcis suspects dans ce déchaïînement d'efforts ; mais, pour dépasser parfois les possibilités de notre corps, il n'en exprime que mieux une sorte d'emportement surhumain. C'est dans les torsions de félins et de fauves que Delacroix cherchait l'agitation du corps et la promptitude de son élan. Ni Tintoret, ni Delacroix n'ont jamais observé ces attitudes forcées jusqu'à l'incorrection et, quand on étudie ces maîtres violents, on ne pourrait plus jamais croire que la représentation du mouvement puisse être copiée de la réalité. Ceux qui peignent d'après nature n'ont jamais su mettre sous nos yeux que du désordre figé. Il n'est point vraisemblable que le dessin du raccourci ait pu être inspiré par l'observation du mouvement en profondeur. Il apparaît tard au cours de l'évolution, et même, parmi les principales écoles que nous connaissons, il en est peu qui s'y soient essayées ; il vient en son temps et lieu, comme suprême couronnement d'un dessin qui progresse. Mais les premiers qui en usèrent y apportèrent une raideur qui le montrait beaucoup plus apte à rendre la fixité que la vitesse. Paolo Uccello et même Mantegna arrêtent encore toute attitude dans leur géométrie abstraite ; s'ils ont étudié ces aspects nouveaux, ce n'est pas qu'ils y cherchaient l'art de rendre le mouvement. Le dessin de raccourci lui-même ne paraît pas tant le résultat de l'observation que d'une déduction intellectuelle ; il est comme un problème de descriptive, une construction dans l'espace ; il naît dans un cerveau qui connaît admirablement les lois de la perspective et le mécanisme du corps humain. Il est bien évident que ce n'est point un modèle posant qui a donné à MichelAnge les raccourcis de son Jugement dernier. Et ainsi on aboutit toujours à la même conclusion : pour forcer l'immobilité de leurs lignes à suggérer le mouvement, les artistes ne consultent pas tant la réalité que les procédés de leur art; ce n'est point leur expérience visuelle, mais bien plutôt leur science du dessin, qui leur inspire les aspects sous lesquels leur apparaît le mouvement. Les peintres qui, dans l'école européenne, ont lancé leurs figures dans NATURE 9 Fig. 168. —

PAYSAGE PERSAN. Dans le paysage persan, — ce DESSIN DU Louvreest du XVIe SIÈCLE, — la perspective, ou plutôt l'absence de perspective, est moins apparente. La superposition des figures et des choses dessinées en élévation est, jusqu'à un certain point, conforme à notre vision naturelle, tout au moins pour les formes les plus rapprochées. C'est à l'horizon seulement qu'ons'étonne de voir des montagnes dessinées comme des roches de premier plan. les mouvements les plus impétueux sont ceux qui ont usé avec le plus d’aisance ou d’audace des effets du raccourci. Michel-Ange et ses Titans farouches, Tintoret et ses acrobates vertigineux, Rubens et ses mêlées de chasseurs et de fauves, Delacroix et ses convulsionnaires, Daumier, le déformateur forcené, montrent que le mouvement le plus expressif en peinture est celui qui suggère les aspects d’un corps qui file en profondeur, qui avance ou qui recule. Dans ce cas seulement, la rapidité du déplacement se concilie avec la quasi-immobilité de la forme. Une vitesse prodigieuse peut s’enfermer dans une silhouette fixe. Il se révèle seulement par le grossissement ou la contrac

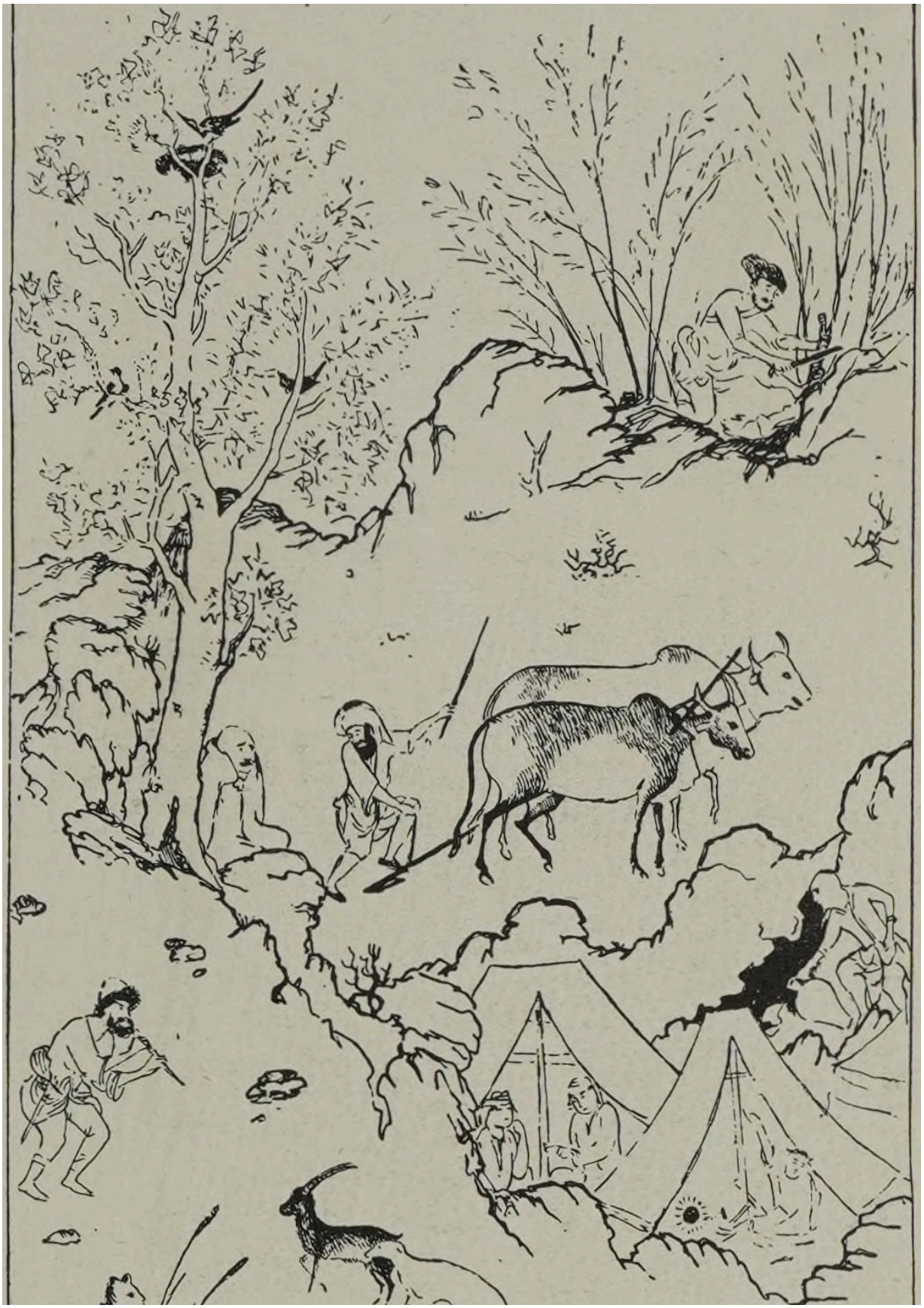


Fig. 169. — PERSPECTIVE DE MINIATURISTE AU XIVe SIÈCLE. Ce mélange de dessin en plan et de dessin en élévation fut aussi la première solution que les enlumineurs gothiques donnèrent au problème de la perspective et de l'espace. Un manuscrit de la VIE DE SAINT DENIS (BreL. NATIONALE) au commencement du XIV® siècle, montre quantité de petits tableaux où l'enlumineur trouve moyen d'enfermer dans l'encadrement gothique l'enceinte crénelée de la Cité dessinée en plan. dans la Cité le Palais dessiné en élévation, dans le Palais le roi et d'autres personnages. Abordant le rempart de la Cité, les deux ponts portant des échoppes et des passants franchissent la Seine, ses bateaux et ses poissons: peinture narrative, énumérative : l'artiste accumule les circonstances et ne songe pas à les ramasser dans l'unité d'un seul coup d'œil. tion ; ce sont là déformations que le dessinateur hardi accepte et accentue volontiers. Le moment où le dessin arrive au Jeu des reliefs violents et des brusques raccourcis est aussi celui où les formes se mettent à s’agiter. Quand nous regardons des danseurs, nous ne fixons pas notre attention sur chacun d'eux : nous suivons une musique visuelle. Dans cette musique, les attitudes successives se continuent et se complètent. Le peintre peut transposer à sa manière ces images successives en images simultanées. Alors, il fait entrer chaque individualité dans un groupe qui a son mouvement général, et la juxtaposition des formes peut nous faire croire à une vision L'APV-TERRES IMAGES d’attitudes qui s’enchaînent. Les maîtres fougueux conçoivent ainsi le mouvement en lui-même et y font entrer les figures particulières. Comme la goutte de pluie, comme l'étincelle dans sa traînée lumineuse, le projectile se continue dans son sillage, le danseur dans le tournoiement de sa valse, le corps humain dans la synthèse de ses gestes. L'individu s’allonge, se déforme, et son individualité, comme celle de la nébuleuse, se dilue dans l'orbite deson déplacement. La silhouette du corps, le jet des draperies, le jeu complaisant des clartés se prêtent volontiers à l'effacement des lignes qui contrarient le dessin du mouvement pour n’accentuer que les indications de la vitesse et de l'élan. Ainsi les magots de la K'ermesse de Rubens composent-ils des groupes dont les courbes dessinent le tournoiement de la valse, bien plus que la silhouette des valseurs. Faut-il reconnaître ici le résultat de l'observation? N'y a-t-il pas plutôt dans cet art une grande hardiesse à créer des images qui ne sont pas tirées de la réalité, mais dont l'expérience enseigne qu'elles sont aptes à

suggérer le mouvement ? Comme les notes dans une phrase musicale, les attitudes particulières viennent se fondre dans le rythme général, mais, ce rythme, ce n’est pas la vue des choses qui nous l'enseigne ; la réalité dans un groupe de chevaux qui galopent ou de danseurs qui sautent ou glissent ne nous montre que rarement des attitudes qui s'enchaînent jusqu’à composer un mouvement complet ; dans une masse qui se meut, il y a des gestes qui se contrarient autant que de gestes qui se continuent ; c'est dans l'imagination de l'artiste et du mouvement de sa brosse que naissent ces courbes qui nous font suivre un corps dans son déplacement. Et, pour oser ce dessin abstrait, détaché, libéré de l'exactitude littérale, l'artiste consulte beaucoup moins le modèle qu'il n'obéit à une sorte de rythme intérieur ; les dessinateurs de mouvement ne sont point, en général, des artistes qui copient le modèle. Ce dessin cinématique tire toutes les conséquences de notre conception du mouvement: un point qui se déplace en traçant une ligne ; c'est toujours la flèche qui hante le dessiateur ; elle se courbe et s’infléchit suivant la nature du mouvement à représenter. Parfois, l'observation peut découvrir dans la réalité des aspects qui justifient son dessin. Mais le dessin n’en reste pas moins le résultat d'une trajectoire, d'un sillage abstrait que notre œil n’a pas vu. Et, comme toujours, il nous faut répéter que l’art donne, de la nature et de la vie, une représentation qui dépend de



BRRENS ER ses moyens. Nous concevons le monde dans la mesure où nous sommes capables de le refaire. La conception mécaniste des phénomènes est pour nous la seule vraiment intelligible, parce que nous n'avons pas d'autre moyen d'agir sur eux que de provoquer du mouvement. Le premier état de notre connaissance est la phase artistique. Peindre ou modeler les choses, c'est les refaire. L'artiste nous offre une première définition de la nature, et cette nature de l'art est assimilable à notre pensée parce que ce simulacre est déjà une œuvre intellectuelle. Ainsi, nos sciences sont-elles nées d'une conception de la nature affirmée par la pratique de l'art sculptural ; elles ont été comme préparées par les grands dessinateurs, ils sont les explorateurs de l'espace et les observateurs du mouvement. Les Asiatiques qui se sont arrêtés à la vision plane n'ont pas atteint à la conception mécaniste de l'univers ; au lieu de refaire une nature viable, leur art n'a retenu de la réalité que des images de surface, et les aspects de la vie se sont fixés en motifs d'ornementation. Ce sont là deux attitudes opposées de l'esprit devant les choses ; elles ont donné des formes bien différentes de pensée philosophique ou religieuse. Ces divergences se manifestent à leur point de départ dans l'art primordial de chaque société ; les Européens modèlent des formes et font de la vie ; les Asiatiques décorent des surfaces. Les uns sont sculpteurs ; les autres tapissiers. COULEUR. — L'art européen, dans sa conception d'un monde où règne la mécanique, a cependant rencontré aussi la couleur. Mais la couleur ne nous paraît pas de l'essence même des choses, comme le volume ou la forme ; elle varie suivant l'éclairage; on dirait que les yeux la ressentent de manières fort différentes, et nous avons coutume de dire qu'il ne faut pas discuter (des goûts et des couleurs » : elle nous semble échapper à toute connaissance certaine. Tandis qu'il existe une science des formes, la géométrie, la plus évidente de toutes, notre science des couleurs tient en quelques remarques sans lien ni rigueur. Et cela n'empêche point la couleur d'être une qualité inséparable des choses, puisque nous ne saurions imaginer des sensations visuelles qui ne seraient pas colorées. Ainsi, à notre univers de l'espace et du mouvement s'amalgame le monde des couleurs, un monde irréductible à la forme, à la quantité, aux chiffres, et qui même se laisse difficilement saisir par le langage des mots; mais, s'il parle peu à l'intelligence, quelle puissance n'exerce-t-il pas parfois sur notre sensibilité ! Nous conNATURE 101 servons deux genres de témoignages sur la manière dont les générations

ont perçu ce monde des couleurs: la peinture et les descriptions littéraires. Les descriptions littéraires sont, en général, d'une incroyable sobriété. Il semble que les poètes n'aient que rarement vu la couleur du ciel, de la mer, et en particulier les nuances de la lumière ; ils se sont le plus souvent contentés de noter les couleurs des objets, fleurs et fruits, étoffes et pierreries, dans la mesure où la vie pratique, c'est-à-dire l'utilité, nous oblige à les distinguer et à les nommer. Le vocabulaire se constitue par comparaison avec les couleurs pures, intenses, des pierreries, des fleurs, des fruits ; topaze, rubis, rose, violet, orangé, cerise. Sans doute les noms primitifs des couleurs, rouge, bleu, vert, ont été également des épithètes dérivées de noms d'objet à couleurs spécifiques. Mais cette palette de mots n'est jamais bien riche ; elle reste d'une pauvreté dérisoire en face de l'infinie variété de l'univers coloré. Les écrivains se bornent à noter un petit nombre de couleurs, les plus caractéristiques et les plus communes, la pourpre du couchant, l'or de l'automne, la verdure printanière. Ils sont contenus par la faiblesse d'évocation de la langue. Leur discrétion descriptive se trouve amplement justifiée par les limites de leurs moyens et l'indigence pittoresque des mots. Les ressources d'imitation de la peinture sont d'une autre richesse, mais elles ont beaucoup varié et l'image que les artistes se sont faite de la nature fut toujours conditionnée par les moyens mêmes dont ils disposaient pour l'imiter. Fig. 170. — VUE DE LA CITÉ EN PERSPECTIVE. Un artiste moderne qui voudrait nous montrer l'ILE DE LA CITÉ dans son ensemble, comme a fait le miniaturiste de la Vi£ DE SAINT DENIS, devrait nous en donner une vue d'aviateur. Mais il ne pourrait nous montrer ni l'intérieur des maisons, ni même les promeneurs sur les ponts. La conquête pittoresque a éliminé bien des ressources narratives.

102 = | SZ WTSE = 1 Fe Dre 6 LL Ti) | UT IKGE LE CLR dl ne KZ 1] Ni Ji / | \ | sl j t qrtan le se KL fa A 0 dt AK Fig. 171. — PERSPECTIVE DE MINIATURE AU XVe SIÈCLE. PIERRE SALMON offre un manuscrit à Charles VI. Depuis le commencement du XIVe siècle (fig. 169), le dessin del'espaces'est perfectionné. Dans cemanuscrit du premier quart du XV® siècle, les miniatures ont renoncé au dessin en plan. Leciel est descendu dans le tableau et les horizontales convergent vers la ligne d'horizon. Mais pourtant toutes les habitudes particulières à la miniature n'ont pas disparu ; le peintre ouvre les architectures pour nous montrer l'intérieur où s'abrite l'action, et il donne aux hommes et aux choses des dimensions qui correspondent à leur importance morale plutôt qu'à leurs dimensions réelles et aux exigences de la perspective. La palette aux quatre couleurs des Grecs du v® siècle correspond évidemment à une vision assez sommaire. Si l'on en Juge d'après les témoignages de la littérature, il semble bien que l'esprit humain ne s'intéresse que rarement et fort peu aux jeux des couleurs. En ne leur attachant qu'une médiocre utilité, la nature elle-même nous invite à les négliger. Sauf dans quelques cas, les pierreries, les fleurs et les fruits, le plumage ou le pelage de certains animaux, où la couleur prend une valeur étrange et vraiment inexplicable, l'observation moyenne peut s'exercer au milieu des apparences sans en retenir les effets colorés. Quand une description littéraire note les couleurs, c'est le plus souvent ÉPARNSPE "DES IMAGES de couleurs artificielles qu'il s'agit ; l'attention se fixe plus facilement sur les tons d'un tissu ou d'un vase que sur ceux d'une montagne ou d'un champ. La raison de ces objets est en effet dans leur qualité colorée ; les examiner, c'est regarder du rouge ou du bleu, tandis que l'on peut longuement contempler le ciel ou la plaine sans prendre garde à leur tonalité. Et l'on arrive ainsi à penser que le goût des couleurs, la faculté de les distinguer et d'en jouir, naît de l'art, bien plus que de la nature. L'importance de la couleur pure, des tons vifs, est en proportion inverse de l'élément « naturalisme ». Le peintre qui se propose seulement de rendre la nature au vrai commence par éteindre les tons éclatants qui brillent sur sa palette ; on dirait que la conquête de la vérité ne s'obtient que par le sacrifice de la couleur. Nous avons remarqué déjà que la fameuse vision d'Ezéchiel — cette apparition des quatre figures qui a traversé l'histoire entière — lui avait été inspirée par les images de l'art chaldéo-assyrien. Mais le prophète n'a pas vu seulement les taureaux ailés

de pierre qui figurent aujourd'hui dans nos musées ; les images qu'il évoque sont colorées, etses descriptions scintillent et fulgurent, comme l'émail. « Et la ressemblance et la façon des roues étaient comme si on voyait une chrysolithe » ;: ces roues qu'ailleurs on appelle des chars étaient donc jaune d'or. «Et ce qui paraissait au-dessus des têtes d'animaux était une étendue semblable à un cristal brillant.» Il faut entendre sans doute par là un blanc éclatant. (Et audessus de cette étendue on voyait comme un trône qui ressemblait à une pierre de saphir.» Donc ce trône était bleu. Et certainement ces couleurs ne sont pas citées au hasard, car, dans un autre chapitre, le prophète ne les a pas oubliées et il répète que le trône est de saphir et que les roues sont de chrysolithe. Ce blanc, ce jaune, ce bleu, ce sont les couleurs que nous reconnaissons dans les briques émaillées du palais du roi Darius, aujourd'hui au Musée du Louvre. Cette décoration est postérieure à celle que le prophète juif a pu admirer sur les murailles de Babylone ; mais elle en continue la tradition et les procédés ; et c'est un bon moyen pour qui veut éprouver la valeur plastique et pittoresque des mots bibliques que de contempler les monstres assyriens et les murailles polychromes des palais perses. La seule description que la Bible nous ait laissée de Jéhovah est née d'un séjour parmi les images de l'art assyrien. L'apparition fantastique que décrit Ezéchiel est un souvenir de briques émaillées. Que de visions, que

ART'ET de pensées, que de sentiments ont leur origine dans ces terres cuites de la vieille Mésopotamie ! Ces Orientaux coloristes ont aussi connu la tapisserie, la broderie, les arts du tissu, dont tout le charme tient au jeu des couleurs harmonieuses et éclatantes. Dans les basreliefs si bien conservés de Ninive, il est aisé de reconnaître et de reconstituer le travail de broderies qui ornent les robes ou les parasols que les serviteurs tiennent audessus de la tête du roi. Dans le livre d'Esther, le récit nous apprend que des tapisseries de couleur blanche, verte et d'hyacinthe ornaient le palais d'Assuérus. Ce récit est, il est vrai, de basse époque. Mais, bien auparavant, Ezéchiel encore une fois, évoquait déjà l'art de la broderie pour décrire le plumage d'un aigle : «un grand aigle, à grandes ailes et d'un long plumage, plein de plumes de diverses couleurs, comme en façon de broderies », car, malgré que l'art humain nous semble imité de la nature, le procédé le plus commode pour nous faire voir la réalité est encore d'évoquer une image de l'art. Ces tissus chaldéo-assyriens, plus fragiles que les œuvres de céramique, n'ont pu résister aux siècles, mais ils ont laissé une brillante descendance, et l'art des tissus est resté un privilège de l'Asie. L'Europe aussi s'y est appliquée, mais elle n'a pu se tenir de faire de la tapisserie une peinture narrative et expressive ; l'Orient a éliminé de l'art du tissu toute préoccupation naturaliste, pour n'y voir que de belles taches. Le tapis et la céramique sont, par excellence, les arts de la pure couleur ; la couleur n'y est pas, comme dans la peinture, un moyen et une apparence, elle est la matière même de l'art. C'est dans cet Orient que s'est le plus développé le sentiment des tons précieux. La notion de la couleur en est venue, affinée, aiguisée, non point tant par l'observation de la nature que par la pratique de l'industrie humaine, la tapisserie et la céramique. Et voici que reparaît la même opposition qui toujours distingue l'art d'Asie et celui d'Europe; en face de l'art oriental, l'art grec montre clairement qu'il recherche bien plutôt la perfection de la forme que l'éclat de la couleur ; devant les frises assyriennes chatoyantes d'émail, il dresse sa statue de marbre blanc. Et sans doute la polychromie intervenait dans l'architecture et la sculpture des Grecs, tout au moins dans la période archaïque, mais l'essentiel de ces deux arts, pourtant, tient dans l'harmonie des proportions, la perfection de l'ajustage, la pureté du modelé ; on ne voit pas ce qu'un marbre de Praxitèle pourrait gagner à être enduit de couleur; il y perdrait à coup sûr cette transparence d'épiderme qui nous suggère la vie de la NATURE 103 Fig.

172. — PERSPECTIVE GIOTTESQUE. Quand le naturalisme est assez avancé pour donner l'aspect de la vie aux figures individuelles, on est d'autant plus étonné des insuffisances de la perspective. Ce contraste s'observe dans lapeinturegiottesque, au XIV® siècleen Italie. Des peintres quiconstruisent correctement leurs personnages ne savent pas les disposer dans l'espace. Nulle part, cette insuffisance ne choque plus que dans la CHAPELLE DES ESPAGNOLS À FLORENCE, où le peintre ANDREA DA FIRENZE superpose sans façon des figures correctement construites. Ici, le cortège qui monte au Calvaire tourne aulour de Jérusalem et les têtes du défilé paraissent au milieu des clochetons et des rochers. chair. Même dans la céramique, où cependant la cuisson incite à rechercher les merveilleuses métamorphoses de la terre par le feu, les Grecs se sont satisfaits de poteries très simples qui ne cherchent pas à dissimuler l'humilité de leur origine ; elles avouent qu’elles ne sont qu'un peu d'argile modelée et cuite. Et, quand les Grecs ont donné une parure à ces modestes objets, ce fut en les couvrant de dessins dont toute la beauté consiste dans le jeu alerte des lignes, c’est-à-dire dans un effort heureux pour rendre la beauté de la vie et la beauté des formes, avec des moyens matériellement très pauvres, mais assouplis aux intentions de la pensée. Nous connaissons mal la peinture grecque, mais nous savons bien que les peintres, si coloristes qu'ils aient pu se montrer, n’ont jamais considéré leur art comme une simple polychromie décorative ; ils

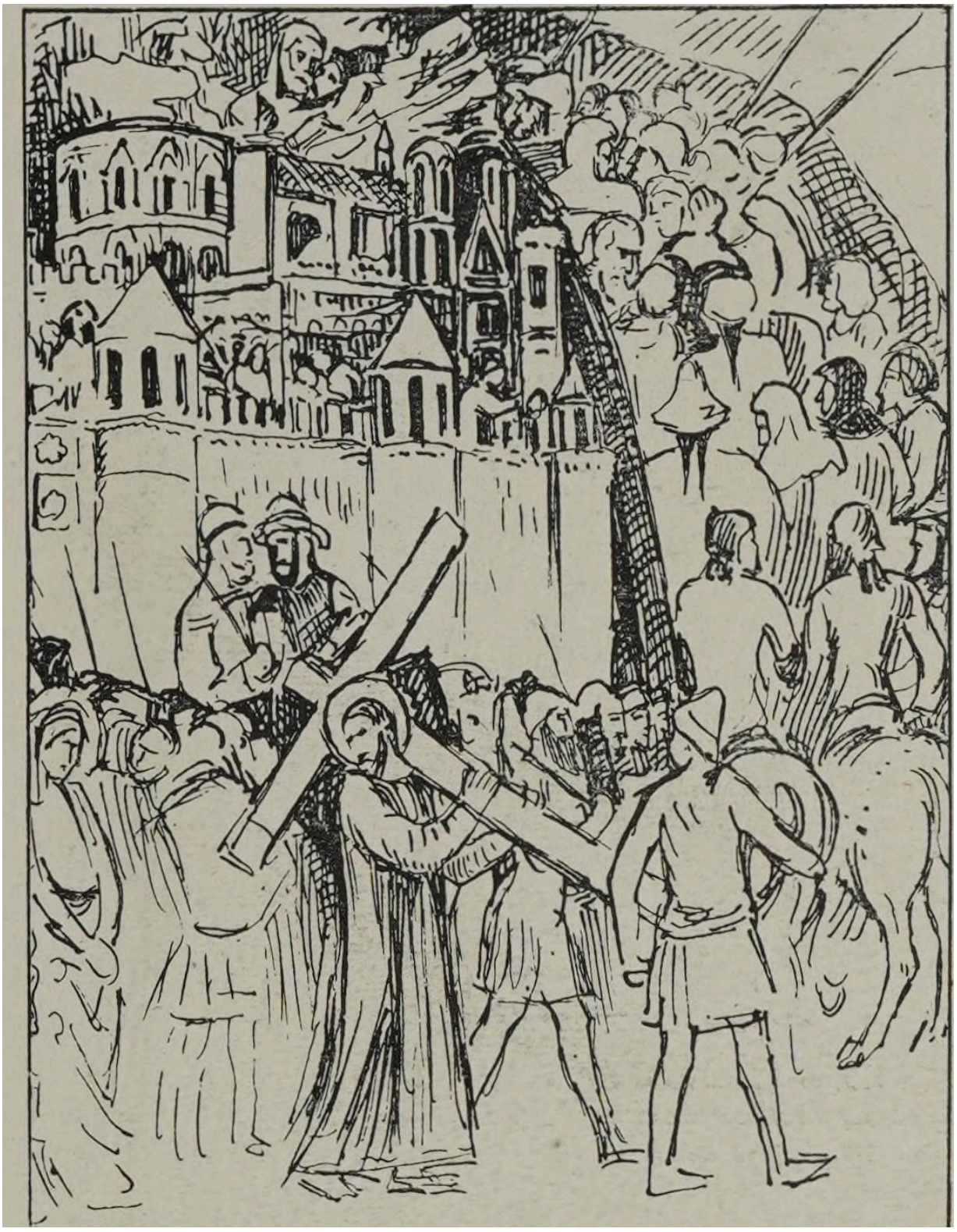
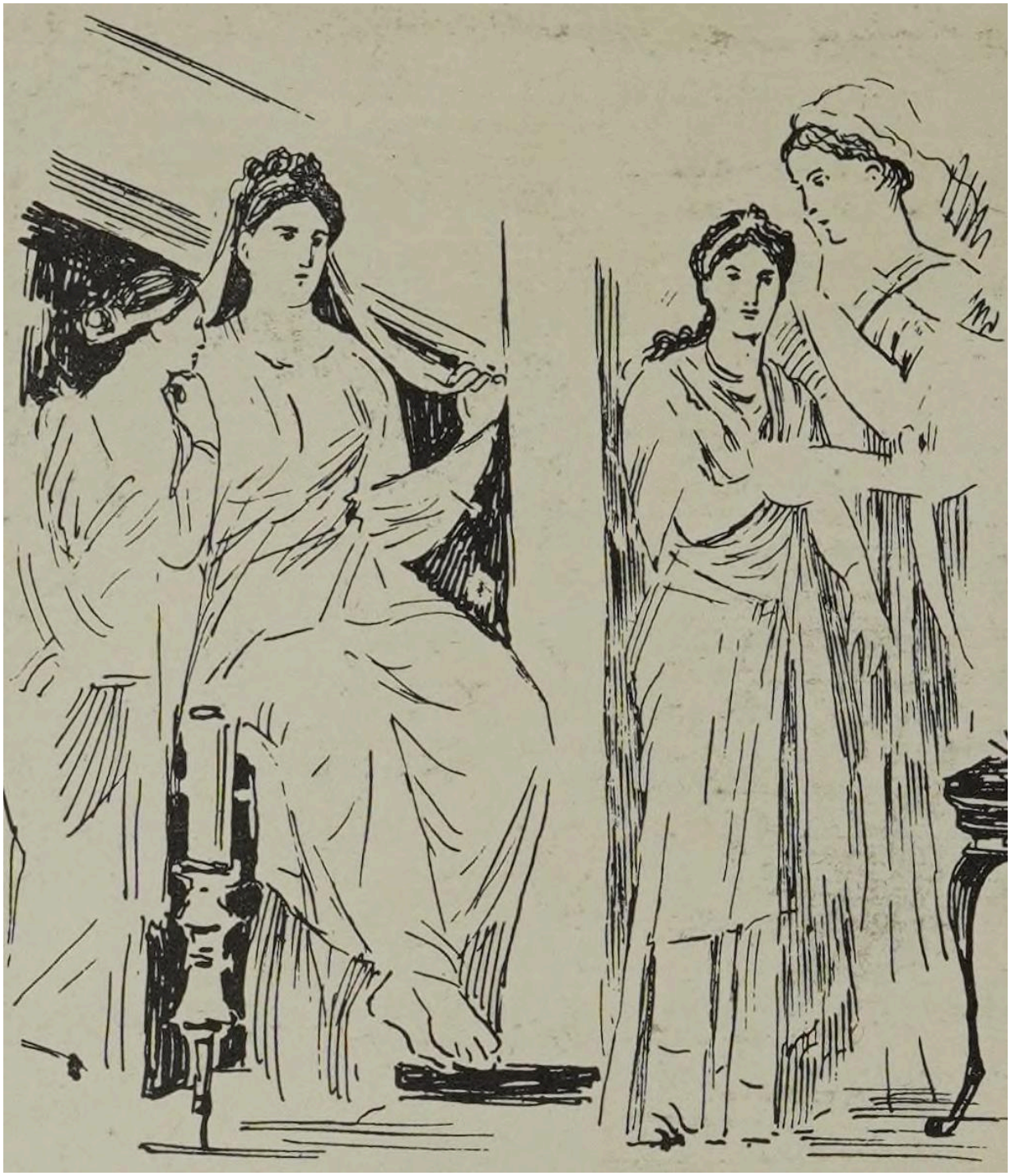


Fig. 173. — L'ESPACE DANS LA PEINTURE ANTIQUE. La peinture antique révèle une conception toute sculpturale de la forme, une perspective très suffisante pour les menus objets de premier plan. Mais, d'après les monuments conservés, on ne peut guère affirmer que les peintres aient eu des notions très sûres de perspective ni un sentiment profond de l'atmosphère. en ont toujours fait l'image d'une action humaine. La peinture grecque, telle qu'elle nous apparaît dans les commentaires des anciens, et même dans les ruines pompéiennes, visait — ainsi que la peinture européenne de la Renaissance — à l'imitation de la nature et surtout de l'humanité. Dans une telle conception de l'art, les formes sont un langage qui exprime des sentiments, car elles reproduisent les attitudes et mimiques du corps humain :; les couleurs, qui ne sont associées à aucun sentiment précis, ne sont jamais qu'une parure ; elles peuvent bien donner sa beauté suprême à une composition peinte, il reste pourtant que, si on les atténue, si on les accentue, si on les remplace les unes par les autres, on ne modifie guère la signification du drame représenté. La couleur en ellemême offre aux yeux une richesse décorative incomparable, mais elle ne présente à l'esprit aucune signification précise. Et si l'on cherchait la raison d'une telle différence de nature entre ces deux éléments — couleur et forme — qui sont cependant si étroitement associés dans le monde des apparences, peut-être la trouverait-on dans cette constatation que la ligne, le mouvement, la forme, sont choses LA+VIE DES IMAGES qui nous paraissent intelligibles parce que nous les pouvons réaliser ; le phénomène mécanique — espace et mouvement — est le seul phénomène physique que nous puissions provoquer, parce que le mode d'action qui nous est propre consiste justement à produire du mouvement au commandement de notre volonté. Les autres manifestations ou qualités du monde matériel, lumière, odeur, chaleur et couleur nous sont proprement inintelligibles ; nous les acceptons telles que nos sens nous les présentent ; ce sont qualités impénétrables à notre pensée, et le seul moyen que les physiciens aient trouvé de les rendre assimilables à notre intelligence est de les ramener au mouvement ; la réduction de l'univers à un pur mécanisme est la suprême tentative de notre intelligence pour le comprendre. Les arts du dessin expriment en langage artistique cette conception mécaniste. Dans toute ligne, dans toute forme, dans toute attitude, nous reconnaissons aisément du sentiment ou de la vie, car, dans la réalité, la vie et les sentiments provoquent certains gestes et

jeux physionomiques. Mais, pour la couleur, au contraire, elle est comme un épiphénomène que l'on peut omettre sans que notre conception du monde en soit gravement diminuée. Il est des yeux qui ne voient que peu ou point certaines couleurs ; notre mémoire visuelle les retient difhcilement ; enfin, il est des manières de représenter les choses, le dessin en noir, la peinture monochrome, qui les reproduisent dans leurs formes seulement, sans tenir compte des couleurs, et ces procédés d'imitation sont à peine moins riches que ceux qui jouent de la polychromie. Ainsi une opposition s’afñrme-t-elle à l'analyse entre la plastique, qui est un langage expressif, et la couleur qui est avant tout une ressource décorative. Et l’on comprend que l’art asiatique, que nous avons toujours vu s'arrêter aux apparences pour en dégager des images ornementales, se soit préoccupé avant tout de la couleur, tandis Fig. 174 à 179. — FABRIQUES DE GIOTTO,. De même qu'il a rendu leur volume aux figures byzantines, Giotto a donné leur capacité aux décors plats qui se dressent derrière les acteurs de l'Évangile. Ces fabriques se découpent sur un fond bleu ; jamais ce fond n'est complètement éliminé ; jamais les plafonds ni les murs latéraux ne viennent toucher au bord du cadre. On dirait que le peintre reste fidèle à la présentation du théâtre antique, sur une scène en plein air. Jamais nous n'entrons dans les intérieurs d'Église ni de palais ; nous voyons les personnages chez eux, mais du dehors. Le peintre a plusieurs moyens d'ouvrir les maisons à notre curiosité. Voir quelques exemples ci-contre : |. LA VEILLÉE DES PRÉTENDANTS DANS LE TEMPLE, Le temple est présenté en coupe. 2. LE LAVEMENT DES PIEDS. Deux murs ont été supprimés. 3. JoacHim CHassé Du TEMPLE. Le temple est supprimé, représenté seulement par la clôture du chœur, le baldaquin de l'autel et la chaire à prêcher. 4, LA NAISSANCE DE LA VIERGE dans une maison ouverte. 5. LE FESTIN D'HÉRODE, dans 1n palais ouvert comme un hangar. 6. MoRT DE SAINT FRANÇOIS, dans une salle sans plafond.



The text on this page is estimated to be only 46.36% accurate

AIRE AN ATTRUIR E 105 AN — SI — ù PSS AN EN SK (8 ll QE J trs CLTTTLE LIT IL Z LL ZT Fig. 174 à 179, — FABRIQUES DE GIOTTO. LA VIE DES IMAGES 14





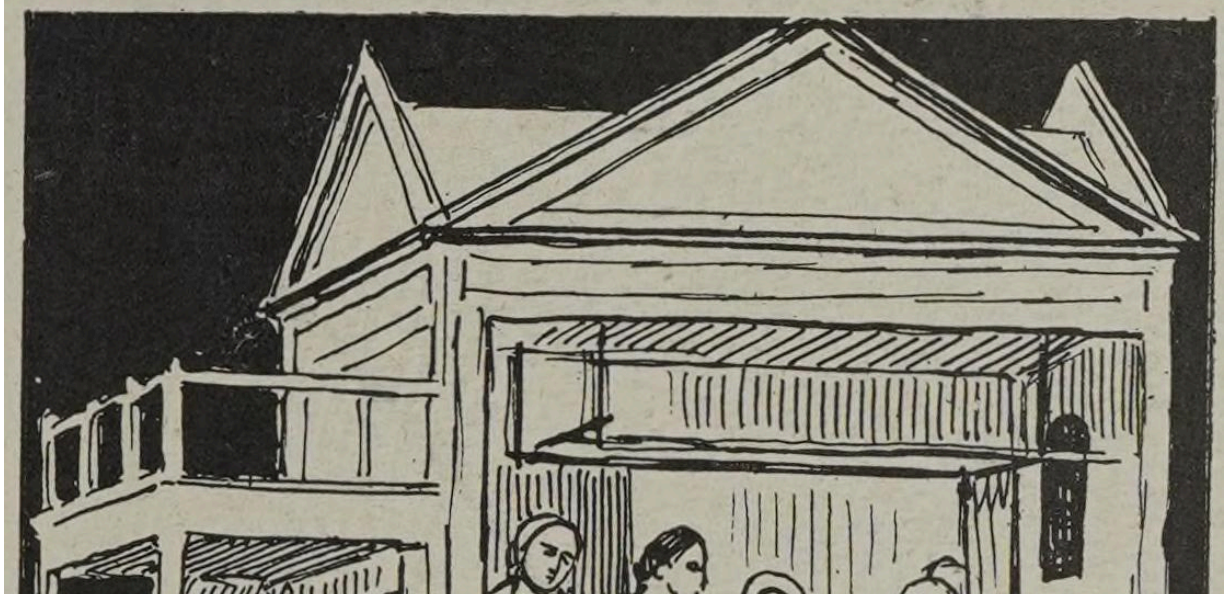
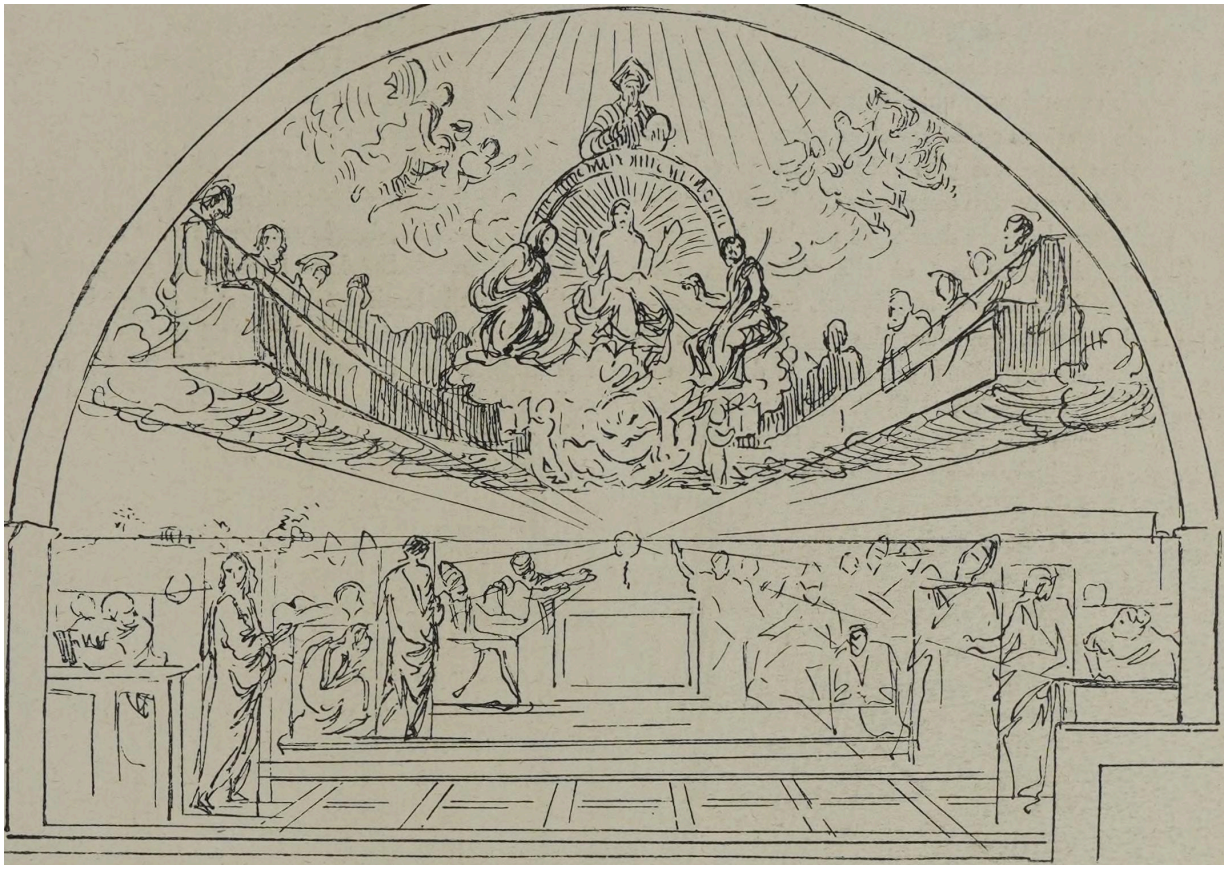


Fig. 180. — PERSPECTIVE PLAFONNANTE. Il n'est pas de peintre dont l'imagination visuelle soit plus dominée par des préoccupations de perspective que MANTEGNA. Dans cet épisode du SUPPLICE DE SAINT JACQUES, aux EREMITANI DE PADOUE, il a supposé que les personnages étaient réellement au-dessus de notre ligne d'horizon, et il les a donc construits avec un point de vue au-dessous du tableau. Le parallélipipède dans lequel chaque figure est sculptée et qui dessine la fuite plongeante des formes dans l'espace, reste apparent dans les lignes qui encadrent les formes et les gestes. del | l \ Mantegna est parti de la géométrie pour atteindre à la vie, et la théorie lui a fait découvrir la réalité. que l'art grec et européen ont cherché l'expression, l'âme des choses, dans le jeu des lignes et des formes. Enfin, l'emploi de la couleur est toujours assujetti à des conditions matérielles ; l'art de la tapisserie dépend de AL Au Un) ZA LAPAVRESDES LATEST ill Le (l% g7 IMAGES l'industrie des colorants ; le feu est un collaborateur capricieux et qui est bien loin d'obéir aux volontés du céramiste ; ici, ce n'est pas l'artiste qui choisit tout à fait les tons de son émail ; il ne peut que se confier au petit dieu inconnu qui habite le four, que les potiers grecs adoraient et redoutaient fort, car il ne ménage pas seulement des surprises agréables. Le sculpteur, au contraire, et le dessinateur ne connaissent pas les accidents s c'est leur volonté qui dirige leur métier ; elle est plus ou moins libérée de l'habitude, plus ou moins hardie, mais enfin, si la matière employée — marbre, terre ou crayon — ne se laisse pas oublier, jamais elle ne suffit à guider la main de l'artiste dans son travail. Dans les arts du dessin, la personnalité est toujours présente et reste visible dans l'œuvre ; dans les jeux de couleur du céramiste ou du tapissier persan, nous sentons moins l'empreinte de l'ouvrier ; il travaille par l'intermédiaire de forces dont il n'est pas absolument le maître; la nature sollicitée a créé, pour ainsi dire, des matières nouvelles, mais la nature ne se laisse pas discipliner au point de s'assouplir à des intentions trop l dll 4] \ h | | nu \ el 1 Jr ru | di! Jui T | LT va tt Sp A CG Il l Fig. 181. — LE DESSIN DANS L'ESPACE. Une BATAILLE DE PAoLO UcceLLo (celle-ci est à LONDRES) n'est guère qu'un exercice compliqué de mise en place de figures dans l'espace. Cette bataille est faite avant tout d'une juxtaposition de chevaux cabrés sous divers aspects. Les préoccupations du perspectiviste se montrent naïvement dans les objets qui jonchent le sol ; les lances et le cadavre semblent posés là pour la clarté de la démonstration. Autre

innovation : la dimension des choses n'est pas soumise à celles du cadre. Si les lances et oriflammes sont trop grandes pour entrer dans la composition, le dessinateur les coupe. Le dessinateur ne comprime plus les formes pour les obliger à entrer, à la façon des miniaturistes. Le champ de vision est délimité brutalement, comme par les rebords d'une fenêtre ouverte sur le plein air.



ei ET NATURE 107 Fig. 182. — LA PERSPECTIVE ET LA PENSÉE. La DISPUTE DU SAINT-SACREMENT de RAPHAEL reste une merveille inégalée, parce que cette foule très complexe de figures célestes ou terrestres y est organisée de manière à répondre aux lois de notre vision ; les lignes dominantes qui commandent cette foule, sans pourtant figer les mouvements de la vie, dirigent notre regard vers le centre perspectif qui se trouve être en même temps le centre moral, le point de vue qui explique la disposition en creux et nous attire vers l'hostie de l'Eucharistie. Et cette hostie est aussi le point de contact entre ciel et terre, le trait d'union entre Dieu et l'Homme. Ainsi une grande idée, rendue évidente par l'ordonnance, est-elle l'âme même de ce décor ; la perspective est devenue de la pensée. complexes ; elle crée des matières colorées, des émaux qui ont une éxistence indépendante, une valeur absolue, une beauté intrinsèque, à l'encontre des matériaux du sculpteur et du peintre qui ne valent que dans la mesure où ils peuvent imiter d'autres objets ou suggérer des sentiments. Entre ces deux conceptions extrêmes de l’art, la couleur et la plastique, le décoratif et l’expressif, où nous retrouvons l'opposition de deux écoles, de deux civilisations, l'Europe intellectuelle et active, l'Asie rêveuse et contemplative, il y eut naturellement bien des contacts. Au temps d'Alexandre le Grand, la plastique grecque pénétra à travers l'Asie jusqu'à l'Inde, où elle déposa l'image d'Apollon qui s’endormit bientôt sur sa fleur de lotus. Mais, quelques siècles plus tard, quand les religions d'Asie submergèrent les dieux grecs, ce sont les précieuses et chatoyantes couleurs de l'Orient qui ornèrent les basiliques d’où les figures de marbre avaient disparu. Le christianisme, en apportant la personne de Jésus, Dieu fait homme, exigeait une iconographie, et la polychromie orientale dut s’ingénier à représenter les récits évangéliques. Alors se développa cette peinture en mosaïque qui est une combinaison de la céramique émaillée et de la peinture murale ; à la peinture murale, elle emprunte la liberté de composition plastique et la faculté de raconter une histoire ; de la céramique, elle conserve l'éclat, le précieux, la stabilité de la couleur. Elle concilie l'invention, l'esprit créateur et le travail mécanique de réalisation. Et les émaux cloisonnés ou champlevés qui emprisonnent des colorations éclatantes dans un dessin de métal, et les vitraux qui retiennent des verres aux tons de pierreries dans des réseaux de plomb, résultent aussi d'indus



108 tries ingénieuses à créer des couleurs intenses jusqu'à l'éblouissement, mais où la valeur expressive du dessin est presque entièrement sacrifiée. La peinture proprement dite, fresque ou miniature, qui n'était alors que la parente pauvre de la mosaïque ou du vitrail, ne pouvait que reproduire avec ses ressources plus faibles les tons éclatants de l'émail et du verre, sans compenser l'indigence chromatique par la souplesse du dessin. Et pendant longtemps, jusqu'au XV siècle, moment où elle se proposa d'être une imitation de la nature, la peinture, sous ses formes les plus différentes, miniature des livres d'heures du x1I® siècle et du xiv® siècle, peinture à la détrempe de Flandre, d'Italie jusqu'à van Eyck, fresques de Giotto et des giottesques jusqu'à Fra Angelico, la peinture resta hantée par les éblouissantes visions des mosaïques et des vitraux. Avant le naturalisme du xv® siècle, elle fut surtout un jeu de pures couleurs. À Paris, à Cologne, à r IS È e SR en ÈS Fig. 183. — LE MOUVEMENT ET LA LIGNE. De tous les moyens pour rendre le mouvement, la ligne reste le plus simple et le plus efficace ; elle est en effet elle-même du mouvement, le point qui se déplace. Quand il se déplace rapidement, il laisse un sillage dans notre vision, c'est-à-dire une ligne. Dans cette gravure d'HARUNOBU, l'eau coule parce que les lignes sinueuses suggèrent le déplacement de ses molécules. S'il s'agissait d'une averse, des parallèles obliques seraient encore plus expressives. ÉPAEENIET EDS IMAGES Bruges, à Sienne, à Florence, à Pérouse, les peintres du XIV® siècle assemblent des couleurs tendres et éclatantes, le rouge du sang, l'azur du ciel, le jaune de l'or. Cette conception de la couleur adaptée aux moyens de l'enluminure, de la détrempe et de la fresque a longtemps survécu à l'emploi de ces techniques. La vision s'est accoutumée à la douceur éclatante des tons ; pour un Giotto ou un Fra Angelico, dans le psautier de saint Louis comme sur le panneau de Stéphane Lochner, la peinture semble rivaliser avec la lumière éclatante et la couleur intense du vitrail. Le peintre évite de ternir un ton ou d'assombrir une lumière. Ses images sont bien plutôt vision céleste qu'imitation de la réalité ; l'on sait aussi combien les peintres gothiques attachaient d'importance à l'emploi de certaines couleurs particulièrement brillantes; ils achetaient très cher certains outremers ou certains rouges et la feuille d'or ajoutait une haute valeur au panneau peint. La couleur d'un tableau s'appréciait comme celle d'un émail ou d'un tissu, en elle-même et non point par rapport aux couleurs de la nature qu'elle pouvait reproduire. À

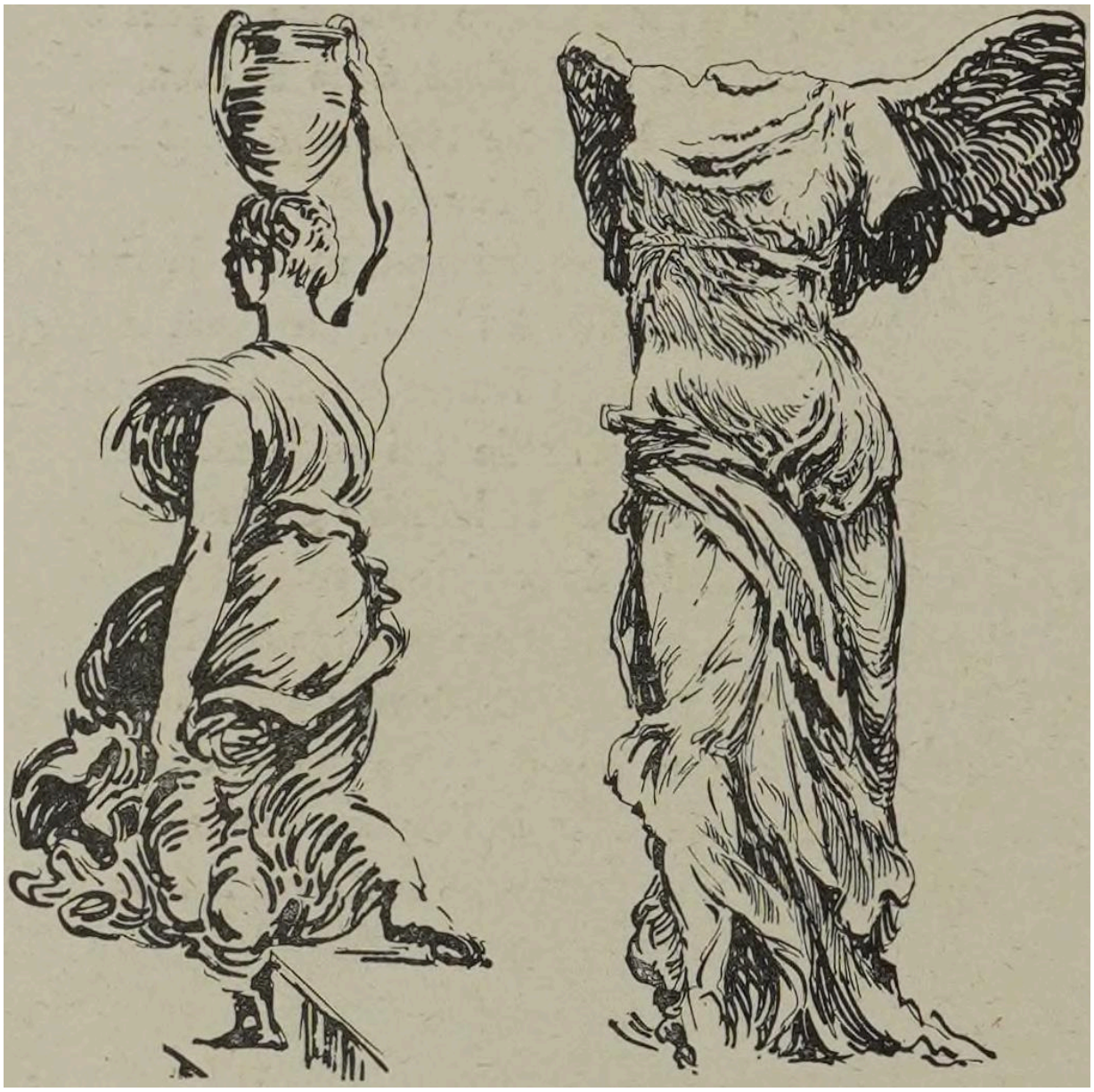
travers bien des avatars, l'imagerie religieuse conservera un peu de cette antique prédilection pour les couleurs claires et pures. Chez Fra Angelico, Fra Bartolomeo, chez Le Sueur et jusqu'à Maurice Denis, le sentiment religieux reste associé à des couleurs d'enluminure et de vitrail ; tous n'ont pas pu éviter les taches noires de l'ombre, mais ils ne consentent pas que la pureté chromatique en soit ternie. Mais quand, au commencement du xv® siècle, les arts plastiques furent conquis par un naturalisme croissant, et que la peinture, après la sculpture, devint une imitation de la réalité, le rôle de la couleur se trouva soudain transformé et surtout fort diminué. Les premiers naturalistes, les Van Eyck en Flandre, Masaccio, Uccello, Castagno à Florence, comprirent que, pour donner le sentiment d'une réalité matérielle, la peinture ne devait plus rechercher la transparence lumineuse du vitrail, mais la plénitude des corps opaques. Alors, les ombres entrèrent dans la peinture et les couleurs d'enluminure s'éteignirent. C'est un épisode curieux de l'histoire pittoresque que l'expulsion de l'or par la peinture à l'huile. Et depuis, les peintres modernes comme Van Eyck ou Rembrandt, comme Léonard de Vinci, Velazquez, Chardin, Corot, Courbet ont montré que la peinture pouvait aisément se passer de la couleur d'enluminure et de vitrail, et que les images restent d'une grande richesse et d'une vérité fort expressive si elles ne délaissent les fantaisies poly

MARAIS T RÉ ee si de , NATURE Fig. 184. — LIGNES BRISÉES ET GESTICULATION. Hokusat, le « vieillard fou de dessin », est avant tout le dessinateur du mouvement. C'est pourquoi il a tant aimé les acrobates, les vagues, tout ce qui se forme et se déforme pour bouger. Ses acrobates suggèrent le mouvement d'abord par la bizarrerie d'attitudes qui ne peuvent être que momentanées ; par la pensée, nous ramenons ces membres au repos normal. Mais surlout ces figures dansent ou se lordent, parce que nous voyons courir, bondir le trait qui les définit. Anatomies de grenouilles el maigreur d'insectes. chromes que pour mieux retenir les jeux délicats des rayons et des ombres. Îl existe une affinité profonde entre l'art des valeurs et la peinture naturaliste, comme :l subsiste une prédilection atavique de toute peinture décorative pour la clarté des couleurs. La fresque italienne n'a jamais pu abandonner tout à fait la palette claire et de couleurs vives ; elle ne trouve pas assez de compensation dans des gammes un peu courtes d'ombres et de clartés ; mais la peinture à l'huile dont les possibilités de clair-obscur sont infinies rejette aisément les ressources de la polychromie. Cette technique permet en effet de rendre des délicatesses inouies dans le dosage de l'ombre ; elle conserve la transparence, c'est-à-dire encore un peu de clarté dans les ombres les plus épaisses ; elle a aidé le peintre à découvrir l'atmosphère et les jeux de la lumière dans l'air. Mais la plupart des peintres ne veulent sacrifier aucune des deux gammes de la peinture, ni celle des valeurs, ni celle des couleurs ; la complexité de la peinture moderne tient en partie à cette dualité des termes pittoresques, et l'on distingue aisément deux écoles de peintres. Les uns, dans le monde des apparences, discernent surtout les qualités des couleurs; ils les dégagent de tout accident d'éclairage pour mieux les admirer dans leur pureté ; les autres fixent moins leur attention sur le ton local de chaque chose que sur les oppositions et transitions d'ombres et de lumières qui en modèlent les volumes. Les premiers n'usent que discrètement des effets de clarté et d'ombre qui risquent toujours de pâlir ou de salir un beau ton. Les autres mêlent seulement une couleur discrète à leur dessin délicat des formes et de l'espace, de peur d'en fausser la justesse et d'en rompre la continuité par une trop vive polychromie. D'autres enfin, ce sont les coloristes réalistes, les Vénitiens et les Flamands, Titien et Rubens, ajoutent le jeu des couleurs et celui des valeurs, à la manière du musicien qui ne fait intervenir dans sa symphonie un instrument que pour lui faire donner ses plus belles notes.

Chaque ton est ainsi placé dans la composition lumineuse, de manière à donner toute sa qualité colorée, tout en s’adaptant au jeu des valeurs. Mais, dans l’ensemble, les peintres, malgré la richesse et la souplesse de la peinture à l'huile, penchent toujours plus volontiers vers l’un ou l'autre effet. Les Japonais, grands praticiens de l’aquarelle qui se prête beaucoup moins aux combinaisons de la lumière et de la couleur, usent indifféremment des deux visions, suivant le thème à traiter, suivant qu'ils peignent un paysage ou des figures. Pour le paysage, ils se contentent volontiers d'encre de Chine : une teinte de sépia, plus ou moins diluée, leur suffit à rendre la profondeur de l’espace, l'arbre, la montagne et la brume transparente qui flotte sur la mer. Mais, LE MOUVEMENT DU PINCEAU Fig. 185. — Ce cheval, au repos, est frémissant, prêt à bondir ; KUNISADA, d'unseul coup de la brosse, a silhouetté celte croupe; le crin, l'œil, le sabot sont jetés par un pinceau qui court el ne se pose pas. Fig. 186. — Par le jet hardi du pinceau, par les longues lignes déformantes, HOKUSAI suggère conlorsions et braillements. Un dessin sculptural fixerait ce que ce jeu des lignes fait courir et danser.

110 peignent-ils de gracieuses mousmés et leurs robes fleuries, ils se gardent bien de salir leurs belles couleurs ; pour en conserver tout l'éclat, ils éliminent l'ombre et le modelé et juxtaposent des tons plats ; la couleur conserve toute sa pureté chimique. Ainsi, notre notion de la couleur, c'est-à-dire notre conception même de la nature, vat-elle se modifiant suivant les possibilités ou les suggestions de nos moyens d'expression pittoresque. La terre cuite de Babylone, l'aquarelle japonaise, comme le vitrail gothique et la peinture à l'huile, font notre éducation visuelle ; ces images ont enseigné aux hommes à discerner les couleurs de la nature. Depuis le prophète biblique qui évoque, non pas un coucher de soleil, mais Fig. 187 et 188. — AIR, DRAPERIE ET MOUVEMENT. En sculpture, c'est un bon moyen de suggérer le mouvement que de montrer la résistance de l'air creusant la draperie. La VICTOIRE DE SAMOTHRACE avance hardiment, parce que l'air plaque sa robe sur son corps et la fait flotter derrière elle ; cette draperie, comme un étendard tiré par sa hampe, nous fait mesurer la vitesse de la Victoire. Au contraire, la canéphore de Raphaël dans l'INCENDIE pu Bourc va d'un pas ferme ; mais le vent qui chasse sa robe court dans le même sens qu'elle et plus vite qu'elle ; la résistance joueen sens inverse, etsa marcheenest ralentie. une décoration de briques émaillées, jusqu'aux romanciers et voyageurs qui décrivent des aspects de nature définis et fixés par les arts plastiques, il est impossible de méconnaître combien la littérature enregistre fidèlement les découvertes de la peinture, c'est-à-dire les ressemblances de la nature avec l'art. Les arts et les industries de la couleur nous ont enseigné à la discerner dans la complexité de l'univers visible, à la considérer comme une qualité indépendante, à la bien APPLE = DYESS IMAGES connaître pour la retrouver ensuite dans la réalité. C'est ici, plus que jamais, que la franchise de l'image s'oppose à l'indécision de la nature. Mais la couleur n'a pas seulement un pouvoir d'imitation ; elle vaut par elle-même, et dans son rôle naturaliste conserve une haute valeur décorative. Quand ils font le portrait de la réalité, bien des peintres ne peuvent résister à ses entrainements, à la manière des orateurs qui délaissent l'exactitude de la prose pour suivre la musique des mots. Il est en effet, dans ce champ chromatique, une vertu inexpliquée et toute-puissante. Le proverbe dit que l'on ne discute « ni des goûts, ni des couleurs », et il aurait pu ajouter : ni des parfums ; toutes ces qualités échappent en effet au domaine de la connaissance, et l'on n'a point encore trouvé de raisons pour

justifier nos préférences en matière de couleur. Chevreul, au xIX® siècle, a tenté de rationaliser un peu nos prédilections chromatiques, et il a fait d'excellentes remarques sur les couleurs complémentaires qui s'exaltent quand on les oppose et qui se neutralisent quand on les mélange. Ainsi a-t-on cru trouver une justification scientifique de l'harmonie chère à tant de peintres, depuis Titien jusqu'à Delacroix, qui oppose, pour en tirer un accord vibrant, le vert et le rouge, le bleu et l'orangé. Mais justement cet accord qui nous charme a paru aux hommes d'autrefois d'une discordance insupportable. Il est rare que nous trouvions dans les textes littéraires des témoignages précis sur l'harmonie des tons. En voici un de Roger de Piles, au XvII® siècle, dans son /dée du peintre parfait (chap. XX) ; ce critique fort intelligent, qui a si bien vu et si bien commenté Rubens, déclare tranquillement : «Il y a des couleurs qui ne peuvent demeurer ensemble sans offenser la vue, comme le vermillon avec les verts, les bleus et les jaunes ». Le choix fait par de Piles implique qu'il a parfaitement reconnu la vive opposition qui sépare ces couleurs — il ne pouvait encore soupçonner le spectre solaire et la loi des complémentaires — mais, empiriquement, il avait reconnu que certains tons s'opposent avec plus de vivacité, et cette même opposition que nos peintres nous font admirer, pour les hommes de sensibilité affinée du xvif siècle, était d'une fausseté choquante. Il est à craindre qu'en ces matières l'habitude ne soit la loi suprême et que nous n'ayons pas en peinture la ressource des musiciens qui traduisent les sons en calculs pour justifier certains accords ou les condamner. Il est entre les couleurs des affinités plus délicates que ces sympathies par contraste ; le propre de chaque peintre



ASRSIATE SPA N ATIQU"R'E est de les découvrir et d'en user, et c'est ce qui faisait dire à Chardin « que l'on ne peint pas avec de la couleur, mais avec du sentiment ». Il entendait par là qu'il existe entre les tons des appels secrets, des attirances ou des antipathies que le peintre ne cesse de sentir ; 1l peut, en posant une première touche, être distrait ou indifférent, mais, une fois donnée la première note, tout le reste de la musique doit se dérouler dans le même ton. L'harmonie propre à chaque artiste revient d'ailleurs volontiers aux mêmes effets et permet de le reconnaître immédiatement et de loin, comme au premier accord on reconnaît l'auteur d'une symphonie. Si on pouvait ici aborder l'étude de chaque peintre, on verrait comment les plus beaux, Titien ou Véronèse, Rubens ou Rembrandt, Watteau ou Delacroix, Turner ou Corot, reprennent les mêmes effets, et comment ces effets résultent d'habitudes techniques autant que d'observations d'après la nature. C'est sur la palette que se cherchent et se fixent les prédilections chromatiques d'un Ccoloriste » et son œuvre reste proprement (inimitable » pour quiconque ne cherche pas d'abord à imiter ses procédés matériels. En dehors des prédilections personnelles, — domaine impénétrable à l'analyse, — n'existe-t-il donc point des caractères objectifs aux harmonies colorées? Ceux que l'on peut découvrir nous ramènent encore à constater la prédominance du métier dans la formation du sens des harmonies colorées. Il est d'abord une harmonie qui résulte de l'identité de nature matérielle. Les tons qui jouent dans l'émail d'un grès sont unis par la communauté d'origine ; les couleurs d'une tapisserie ancienne laissent également voir leur identité matérielle, et cette parenté ne fait que s'affirmer lorsqu'elles ont vieilli ensemble, dans les mêmes conditions. Et de même, les couleurs de vitrail, pour différentes qu'elles soient, montrent immédiatement qu'elles sont de même famille : et les émaux composent également des tableaux où la variété des tons n'est Jamais assez sensible pour faire oublier l'origine commune. Il suffit d'examiner un tableau où se Juxtaposent des tons empruntés à des techniques différentes pour suggérer une pemture cacophonique et rappeler combien, dans notre conception de la couleur, nous avons peine à dégager la qualité de couleur de la matière qui la porte. Dans l'harmonie chromatique, il faut d'abord compter les affinités techniques. La nature nous enseigne des harmonies colorées. Les fêtes éclatantes ou mystérieuses de la lumière sur les choses 111 Fig. 189 et 190. — L'ENVOL ET LA

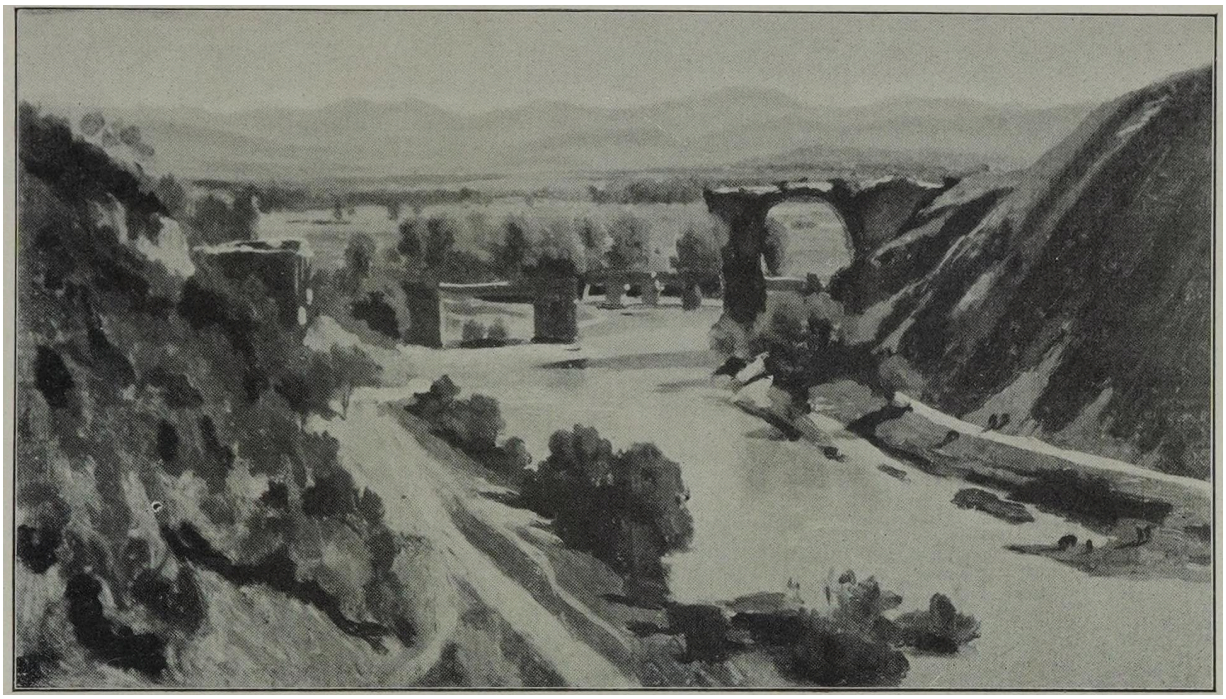
CHUTE. Giorro, dont le dessin est sculptural, a bien compris le rôle de la draperie pour exprimer le mouvement. Dans cette allégorie de L'ESPÉRANCE, le dessin de la robe suggère un mouvement de bas en haut. Dans l'allégorie de la FORTUNE, c'est l'idée de la chute que doit rendre le peintre ; il ne s'en tire pas sans gaucherie ; la jupe reste rigide et tombante ; mais un pan de robe en arrière est retroussé brusquement par la vivacité de la chute. contribuent peut-être à former nos prédilections intimes. Un peintre reçoit nécessairement de son milieu des impressions qui se fixent en habitudes pour devenir des préférences. Dans ses fantaisies colorées les plus hardies, il accepte le contrôle de la nature ; un (effet faux » est condamné parce que nul témoignage de la réalité ne vient le confirmer. L'éducation donnée par la nature est une sorte de mémoire, le résumé d'une expérience visuelle. On retrouve presque toujours dans l'œuvre d'un peintre le souvenir plus ou moins affirmé des paysages où son génie a mûri et la qualité de leur lumière. Mais, d'ailleurs, ils'en faut de beaucoup que ces images suffisent à former son imagination. Rubens et Rembrandt n'ont pas vécu sous des cieux très différents, et l'on ne saurait concevoir deux systèmes de vision plus opposés ; en réalité, la nature est un jardin aux floraisons touffues, infinies, où chacun vient cueillir à son choix ; mais le choix suppose des préférences, et ces préférences nous ramènent à ce centre impénétrable qu'est l'esprit humain. Et voici qu'une fois encore l'harmonie que nous admirons dans les choses va nous apparaître comme un reflet de nos propres facultés. La nature elle-même ne nous enseigne pas des harmonies absolues ; il suffit de changer de climat pour que nous ne reconnaissions plus les nuances de lumière auxquelles nous sommes

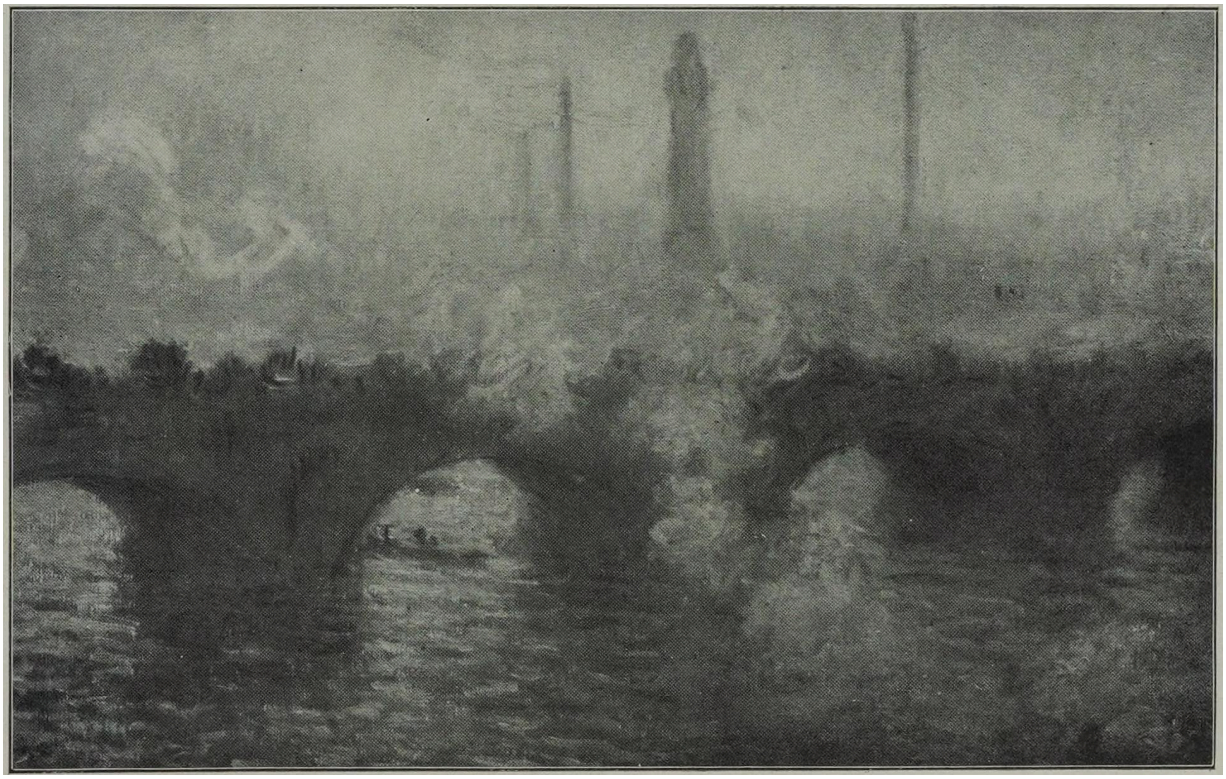


112 accoutumés et pour que nos yeux soient comme désaccordés ; en changeant de pays, il faut les accommoder à une gamme nouvelle. Les variations chromatiques de nos forêts, les brumes violettes dans les bois dépouillés, l'or de l'automne sont choses ignorées des régions boréales et des tropiques : les paysages de l'école de Fontainebleau étonnent plus qu'ils ne charment dans les pays sans hiver et sans été. Mais il est des différences plus profondes, plus générales, bien qu'elles frappent moins, entre des régions parfois assez voisines ; ce sont les qualités différentes de la lumière. En nous accommodant à ces musiques de tonalités différentes, il faut convenir que Fig. 191. — LA COURSE ET LE VENT. Dans la SEMEUSE DE ROTY, la vivacité du mouvement est accentuée par la chevelure et la robe flottante. On a reproché à cette semeuse de semer contre le vent, et l'on a même expliqué par là la maigreur de quelques-unes de ses récoltes. Mais il n'est pasindispensable de reconnaître dans le flottement de ces draperies le souffle du vent. La rapidité du déplacement d'un corps dans l'air calme produit le même effet que le dé: placement de l'air sur un corps immobile. Si la Semeuse marchait dans le sens du vent, comme lacanéphore de Raphaël, dans l'Incendie du Bourg, (voir la fig. 187), les plis de sa robe flotteraient devant elle et samarche en paraîtrait ralentie. l'harmonie des couleurs et le sentiment que nous en avons semblent bien ne relever que d'une loi, la grande loi de l'habitude. La valeur expressive des couleurs n'a sans doute pas d'autre origine ; des associations plus ou moins conscientes, plus ou moins étroites rattachent un sentiment à une idée, à une couleur, et bientôt cette couleur, comme un mot, prend une sorte de signification sentimentale. Dans le langage allégorique, ces alliances sont voulues et conscientes et d'une parfaite clarté. Quand Poussin a voulu nous montrer le triomphe de la Vérité sur la Discorde et l'Envie, il n'a pas manqué d'user du symbolisme des couleurs ; 1l avait revêtu la Discorde de rouge, parce que le rouge rappelle le feu et le sang : il devait habiller l'Envie d'une robe verte parce que le vert est la couleur de la bile. Et ces correspondances sont si évidentes qu'ayant à décrire ce tableau, au lendemain de la guerre, en un IFATANI PE SD'ES IMAGES temps où il n'était pas encore remis en place, et n'ayant à ma disposition aucun document figuré ou écrit sur la couleur des vêtements de ces deux dames, j'ai, avec une certitude imperturbable, fait imprimer qu'elles étaient vêtues de rouge et de vert en attendant que la réapparition du tableau vint justifier cette confiance dans le langage

allégorique. Mais de telles alliances entre une couleur et une idée sont toutes fortuites et ne prennent leur sens que grâce au contexte. Dans l'Apothéose d'Homère, Ingres a placé aussi deux allégories de chaque côté du poète déifié ; l'une est vêtue de rouge, c'est l'/liade ; l'autre enveloppée de vert est l'Odyssée. Et si le rouge de l'Jliade évoque encore le sang et le feu de la bataille, il est évident que le vert de l'Odyssée rappelle seulement la couleur de la mer où erra si longtemps le héros qu'attendait Pénélope. Ce sont des circonstances accidentelles qui donnent ainsi une signification passagère aux couleurs des allégories. Les trois couleurs du drapeau national ne sont que l'union de la couleur de la monarchie, le blanc, et des deux couleurs de Paris, le bleu et le rouge, qui viennent des armes de la Ville, fond d'azur et fond de gueules. Nul symbolisme à l'origine de ces couleurs de blason. Mais les luttes politiques du xix® siècle ont naturellement donné un sens allégorique aux trois couleurs en les associant aux partis en lutte, et c'est ainsi que le blanc, le bleu et le rouge représentent maintenant des (couleurs politiques » et que ce vocabulaire chromatique a pris une signification morale . Quel parti la peinture peut-elle tirer de cette association d'une couleur et d'une pensée? L'admirable Barricade de Delacroix le montre ; sur un monceau de pavés et de cadavres, se dressent des visages farouches, et de ces décombres noirs de poudres et blancs de plâtre jaillit la tache rouge du drapeau tricolore, cruelle comme une éclaboussure de sang frais, éclatante comme un cri de triomphe, légère et joyeuse comme une flamme. Delacroix pensait, en effet, que la couleur est par ellemême expressive de sentiment. Peut-être nous donne-t-elle surtout des révélations sur la qualité sentimentale du peintre et la nature de son imagination, comme le timbre d'une musique, comme le rythme favori d'un poète. Mais il serait sans doute chimérique de lui confier l'expression de sentiments déterminés : ceux-ci relèvent seulement de la littérature; il n'y a guère que les mots qui puissent suivre une analyse sentimentale. Peut-être arriverait-on à reconnaître dans certaines couleurs de la tristesse, en d'autres de la joie, de la mélancolie, de la vigueur ou de la faiblesse.

LA PEINTURE TOUT EN VALEURS (Corot, Le Pont de Narni, Musée des Arts décoratifs). Paysage tout en valeurs : quelques plans sombres sur fond clair. Le peintre oublie un peu les choses matérielles pour ne voir que les écrans d'ombre et de lumière. Il donne ainsi la sensation de cet élément presque invisible qu'est l'atmosphère. Il peint l'air et laisse seulement voir les choses qui transparaissent dans sa limpidité. TRANSPOSITION COLORÉE DES VALEURS (CI. Monet, Pont sur la Tamise, Coll. Part.). Ici, la gravure en noir trahit la peinture. Il faudrait la polychromie pour montrer comment Monet traduit les valeurs en couleurs et dans les combinaisons des rayons et des ombres retrouve la pureté des éléments de l'arc-en-ciel. Les choses ne sont plus que prétextes à faire jouer ces féeries chromatiques de la lumière. LA VIE DES IMAGES, PL. 7, PAGE]12.



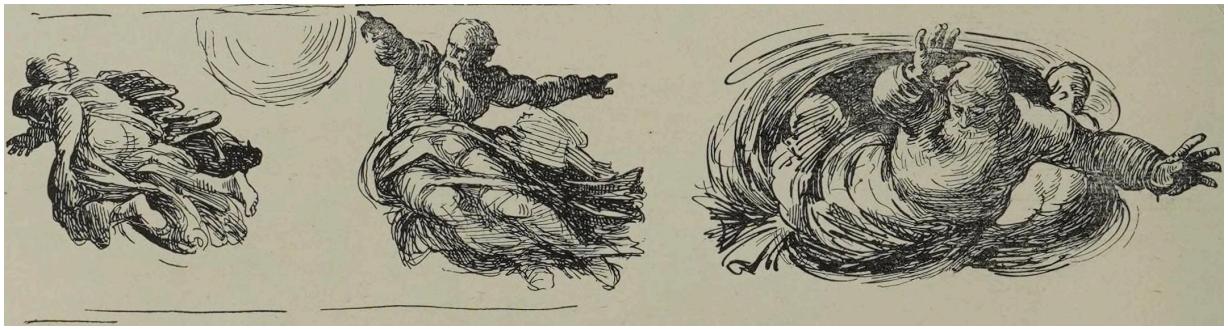


PARA NENT Mais la couleur, à elle seule, y sufhrait-elle? Le langage, des formes et les effets de la lumière avec quoi elle se combine ont une autre force d'expression sentimentale ; et, chez Delacroix même, le dessin torturé, la lumière déchirante ou sereine parlent certes plus clair que ces accords aigus de vert et de rouge et les subtiles combinaisons de tons qu'il cherchait sur sa palette avant de les employer dans ses tableaux. La couleur par elle-même reste, dans la peinture la plus riche d'idée et de sentiment, le voluptueux langage inventé par les Asiatiques, la délicieuse musique que l'on savoure, la pensée vide, et s'il lui arrive de se prêter aux intentions de nos images expressives, elle n'en reste pas moins comme un peu dédaigneuse et indifférente, trop riche, trop puissante par elle-même pour ne ras conserver son indépendance à côté de la littérature où elle s'appuie. Comme une musique qui se fait admirer au point qu'on en oublie le poème qui la porte, la couleur jette sur nos idées sa parure éblouissante, et, si nous n'y prenons garde, voici que ces idées nous paraissent inutiles. PAYSAGE. — La peinture est un de nos auxiliaires les plus actifs dans notre découverte de la nature. Nous pensons bien que les générations humaines se succèdent dans un monde qui reste toujours le même. Mais nous savons aussi que les générations ne voient pas avec les mêmes yeux et que les choses présentent des aspects bien différents suivant l'instrument avec lequel on les copie. La peinture et les descriptions littéraires sont les deux témoignages parallèles qui nous renseignent sur les conceptions successives que les hommes se sont faites de ce que nous mettons maintenant dans le mot de nature. L'histoire de la peinture est l'histoire de cette notion. Il est des moments où l'esprit Fig. 19 — L'EFFORT MUSCULAIRE ET LE MOUVEMENT. En sculpture, les corps bougent surtout lorsque l'artiste représente l'effort musculaire. Presque toujours la contraction et la détente des muscles a pour résultat des gestes violents. Cet HERCULE QUI ÉTOUFFE ANTÉE, d'ANT. POLLAJUOLO, est une petite chose admirable, étonnante de vie et de mouvement. Il n'y a pas un plan, pas un point inerte dans ces deux figures contractées et grimaçantes. Et la lumière glissant sur ces muscles de métal brille comme la sueur sur les membres d'athlètes. LA VIE DES IMAGES, 113 NATURE Fig. 193. — CHEVAL ET DRAPERIE. Fragment de la frise du Parthénen. Un cheval qui piaffe ou galope, une draperie qui flotte, images de mouvement. semble plus attentif au paysage et où les peintres en découvrent et en fixent des

aspects inconnus. À la vérité, ils se bornent à nous faire reconnaître des choses que nous connaissons ; c'est par cette reconnaissance que s’afhrme cette entrée d'impressions confuses dans la clarté de notre vision. C’est par une (reconnaissance » de ce genre que les contemporains de Charles V comprirent la vérité des nouvelles miniatures à paysages après les enluminures qui n'étaient que des réductions des verrières éblouissantes. Les gens de Bruges et de Gand apprirent aussi à « reconnaître » sur les premiers panneaux peints à l'huile une réalité dont les plus fines miniatures ne parvenaient pas à donner l'équivalent. Mais.allons d’un bond jusqu’à l’art contemporain. Dans nos salons, les paysages dominent; ils tant les monotones, nous paraître le peuvent sans peintres ont enrichi leur gamme pittoresque. Sans doute cette variété est-elle due, pour une part, à la personnalité de l'artiste, mais, pour une plus grande part encore, elle s'explique par les différences d'aspect que la peinture a su découvrir dans la nature. Joseph Vernet, quand il peignit la série des « ports de France», s’appliquait avec conscience à donner une image ressemblante de nos villes maritimes, depuis Boulogne jusqu'à Antibes. Et les hommes de ce temps paraissent avoir été unanimes à louer la vérité de sa peinture. Aujourd'hui, ces marines nous surprennent par leur monotonie; le peintre, qui a pourtant fait son tour de France pour s'asseoir devant les plus beaux sites, n’a pas vu ce qui est à nos yeux maintenant l'essentiel du paysage, surtout du paysage de marine, la couleur de la lumière ; il n’a pas noté franchement la 15

114 diflérence entre le ciel du Nord et le ciel du Midi ; il ne s’est pas intéressé à la différence de qualité colorée entre la Manche, la mer bretonne, la Côte d’émeraude ou la Côte d'azur. Ces différences, qui sont pour nous l'âme, l'essence même du paysage de marine, il les atténue ou les omet. Il n’est personne aujourd’hui à qui la peinture ou les voyages n'aient appris la couleur de l'Océan ou de la Méditerranée, de la Bretagne ou de la Provence. A XvIrIf siècle, tous admiraient la vérité, l'exactitude de Vernet, qui, pourtant, n’a pas cherché cette couleur sur la palette parce que ses yeux ne la percevaient pas. Les hommes qui aimaient la nature la voyaient donc bien différente de ce qu'elle nous apparaît. Durant le x1x° siècle, des peintres l'ont explorée attentivement ; Corot, Rousseau ont parcouru la France ; les qualités qu'ils ont notées sont de celles qui fixent une heure du jour ou définissent la flore d'un ÉFASEVERESSDIES EMPAÎGES opposer le témoignage de la nature, il ne faut pas oublier que, cette nature, c'est encore l’art qui nous l’a enseignée. Le monde des couleurs est de tous celui dont on peut le mieux dire qu'il est une invention des peintres. La Rochefoucauld pensait que bien des personnes, si elles n'avaient lu de romans, ignoreraient l’amour. La couleur est de si petite utilité dans la vie que bien des gens mourraïent sans la connaître, sans savoir qu'ils la regardent, s’il n’y avait la peinture pour nous obliger à la voir et nous apprendre à la bien examiner. Enfin, il est une question qui se pose à tous les esthéticiens, et qui naît de l'usage que nous faisons du terme de beauté. Le qualificatif de beau s'applique aussi bien aux aspects de la nature qu'aux œuvres de l’art et, comme l’œuvre d’art, en nos temps de naturalisme, nous est tou4 7! = 2 Ci L4 , jours donnée comme une copie de la réalité, c’est une Fig. 194 et 195. — LE RACCOURCI ET LE MOUVEMENT EN PROFONDEUR. Le « raccourci » est un bon moyen de faire croire au mouvement en avant ou en arrière ; la forme qui vient sur nous ou fuit en profondeur grossit ou diminue, sans presque se déplacer. Un mouvement vertigineux peut être contenu dans une silhouette immobile qui s'enfle ou se réduit. MicHEL-ANGE, le virtuose du raccourci, devait naturellement chercher ce genre de mouvement ; son JÉOVAH DE LA SIXTINE, nageant puissamment dans le chaos, vient sur nous,ses mains énormes en avant ; à côté, le voilà qui file, et l'on voit son corps diminuer. pays, mais non celles qui caractérisent la lumière d’une région. L'on a découvert, depuis lors, qu’il y avait une palette hollandaise, une palette française, une palette

bretonne, une palette basque, une palette provençale... Ce même mot de nature continue à désigner des aspects changeants. Sous quelles couleurs nos descendants verront-ils les hommes et les choses? Dans cette transformation de la nature colorée, il n’est guère contestable que les peintres ne soient les agents de la révolution, les créateurs de ces mondes successifs. Et la preuve en est dans la surprise qu’ils commencent toujours par provoquer. Puis, nous «reconnaissons » une part de vérité dans leur peinture ; une nouvelle habitude visuelle se forme et s’afñirme. En face de l’image fuyante et complexe de la nature, l’image fixée, accentuée, de l’art retrouve son irrésistible autorité. Et quand, aux nou# , LA veautés paradoxales qu'on nous présente, nous croyons croyance courante que toute source de beauté résiderait dans la nature ; le rôle de l'artiste est de l'y découvrir. C'est, en effet, sous cet aspect que se présentent les rapports de l'artiste et de son modèle : un paysagiste est un observateur plus qu'un inventeur. On oublie que l'artiste demande aux choses bien moins un modèle qu'une consultation, un contrôle des images qu'il porte en lui. Quand il a choisi un site pour le copier, il a déjà dans cette collaboration avec la réalité apporté sa part et fixé le sujet de ses effets principaux. Îl ne s’assied que lorsqu'il a trouvé le paysage qu'il cherche. Et, maintenant qu'ilest au travail, quelle que soit son attitude, analyse attentive ou rêverie contemplative, qu'il soit Rousseau ou Corot, que fait-il d'autre que chercher, dans l'énorme complexité de cette nature, les lignes, les couleurs qui lui semblent expressives, c'est-à-dire exactement celles qu'il comprend, celles qui répondent à sa pensée, à son sentiment? En réalité, la

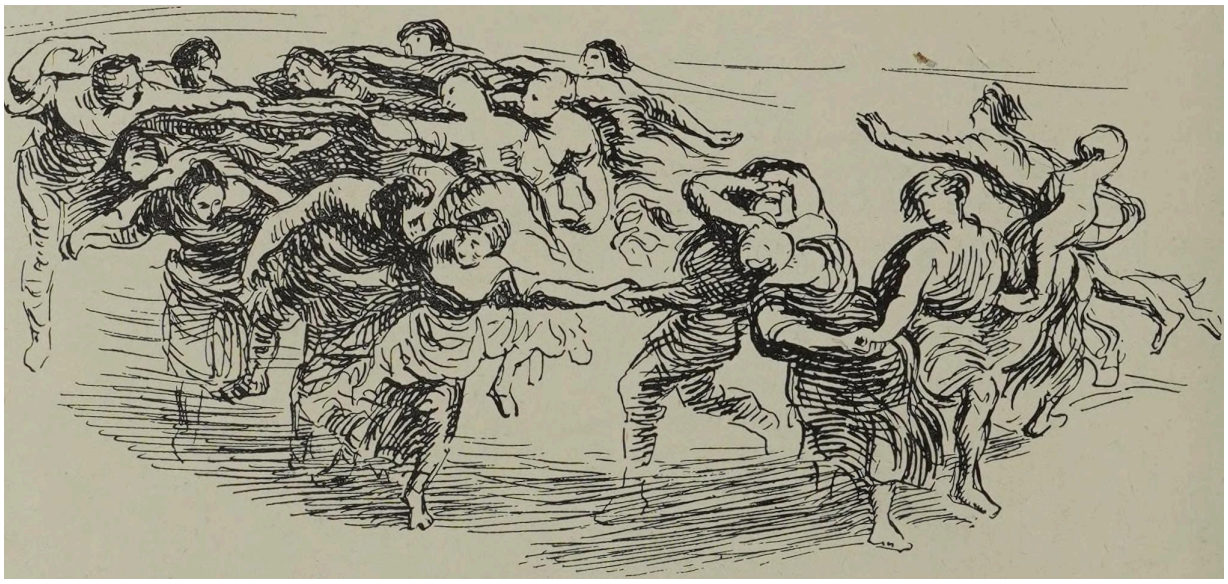


AARATUTEET nature lui offre une complexité prodigieuse de formes et de taches indifférentes, et c'est son intelligence qui choisit celles auxquelles il trouve un sens. Il découvre donc la nature dans la mesure où 11 la comprend, c'est-à-dire dans la mesure où il lui suppose sa propre manière de penser. Les Grecs se sont intéressés à la nature en reconnaissant dans les rochers et les arbres des hommes métamorphosés, des sentiments devenus de la matière. La nature est de la passion éteinte ; interpréter un paysage, c'est retrouver une statue pathétique. Et Rousseau, perdu dans la forêt de Fontainebleau, demande aux vieux chênes la confidence de leurs efforts et de leurs souffrances, comme à des vieillards qui auraient survécu aux orages et aux siècles. Quand cette mythologie païenne ou ces souvenirs de l'histoire qui sont encore l'âme du paysage jusque dans les peintures de Poussin furent définitivement choses mortes, les modernes humanisèrent la nature d'une autre manière. Ils ont associé leur vie sentimentale aux spectacles de la mer, de la montagne ou de la forêt, tant 11 est vrai que l'homme ne peut comprendre que l'homme et ne peut s'intéresser à la nature que dans la mesure où elle lui ressemble. Une source, pour l'art classique, est une nymphe qui pleure ; pour le romantisme, elle est la lamentation même du poète. Chateaubriand, en qui tient tout le romantisme, a fait la théorie de cette poétique née de la nature humaine. Dans les Mémoires d'OutreTombe (livre VI), il écrit à propos des chutes du Niagara : « Je ne pouvais communiquer les pensées qui m'agitaient à la vue d'un désordre si sublime. Dans le désert de ma première existence, J'ai été obligé d'inventer des personnages pour la décorer ; j'ai tiré de ma propre substance des êtres que je ne trouvais pas ailleurs et que je portais en moi-même. Ainsi, j ai placé des souvenirs d'Atala et de René au bord de la cataracte du Niagara, comme l'expression de la tristesse. Qu'est-ce qu'une cascade qui tombe éternellement à l'aspect insensible de la terre et du ciel, si la nature humaine n'est là avec ses destinées et ses malheurs? S'enfoncer dans cette solitude d'eau et de montagnes et ne savoir avec qui parler de ce grand spectacle! Les flots, les rochers, les bois, les torrents pour soi seul! Donnez à l'âme une compagne et la riante parure des coteaux, et la fraiche haleine de l'onde, tout va devenir ravissement : le voyage de jour, le repos plus doux de la fin de journée, le passer sur les flots, le dormir sur la mousse tireront du cœur sa plus profonde tendresse. J'ai assis Velléda sur les grèves de l'Armorique, Cymodocée sous les portiques d'Athènes, Blanca dans les

salles NATURE 115 Fig. 196. — LE MOUVEMENT PAR LA SYNTHÈSE DES ATTITUDES. AIMÉ Moro, dans ce groupe de chevaux, a tenté d'exprimer le galop par quatre attitudes extrêmes qui se complètent et se succèdent ; les deux bêtes avant et arrière lancent leurs pattes en avant et en arrière : les deux bêtes centrales tiennent les attitudes intermédiaires, les quatre sabots ramassés sous le ventre. Aucune patte ne touche à terre. L'ombre du groupe glisse sur le sol et en détache la masse. de l'Alhambra. Alexandre créait des villes partout où il courait : J'ai laissé des songes partout où j'ai traîné ma vie.» Ainsi, ce sont bien toujours les mêmes éléments — pittoresque et sentiment — qui se combinent dans l'art et la littérature. Mais, là où les anciens et les classiques racontaient l'aventure de Narcisse pour le plaisir d'évoquer une source, le poète moderne tient lui-même le rôle de Narcisse et nous décrit la fontaine pour nous montrer son image. C'est dans la mesure où il la comprend que l'homme voit la nature. Parmi les plus anciens paysages de la peinture moderne, il faut placer les illustres miniatures des Très riches heures du duc de Berry : exquises petites compositions où le peintre associe, parfois assez artificiellement, des images fort différentes — les deux aspects de la France féodale, let ehâteau, le champ ; le seigneur, le paysan. Ces menus paysages apparaissent comme des images symboliques de la France médiévale, tant le peintre n'a vu la nature qu'en fonction de l'homme qui lui demande aies É Fe AW 1 ti Us MA UN cn Q\ 4 NI M de ee = a A : RE ER € Pass p\\\n ON? rs ee AA Lo Fig. 197. — LE MOUVEMENT PAR LA RÉPÉTITION DES ATTITUÜDES. Le mouvement est rendu par la multiplicité et la répétition des mêmes gestes et le pitinement innombrable. Petit galop contenu; les bêles dansent, sans avancer ; les sabots piaffent sur place et les pattes avant battent l'air.

116 sa nourriture, sa richesse et ses plaisirs. Ces enlumineurs n'étaient point des paysagistes à la manière classique ou romantique ; mais ils savaient voir le village d'hiver où l'on se chauffe, la rivière où l'on se baigne, la prairie printanière où l'on chevauche, le bois d'automne où l'on chasse et surtout le champ, la vigne où triment le vigneron et le laboureur. Les Flamands du xv® siècle et les Hollandais du XvII® siècle, qui appartiennent à des civilisations urbaines, ont été aisément, spontanément, des portraitistes de la nature, parce que la nature dans laquelle ils vivent est plus qu'ailleurs une création de l'industrie humaine. Les Van Eyck et leurs successeurs ont fixé en images précises, brillantes, indestructibles comme l'émail, les ASENSPESDIES IMAGES qu'il nous dit de quelle matière ils sont faits, comment ils sont ciselés, rabotés ou tissés, et il accomplit le miracle de transmuer sa peinture en bois, en métal, en marbre ou en laine. Ce n'est pas seulement la vérité dans l'apparence, c'est comme un équivalent de la réalité, tout ce que le sens visuel au moins peut en saisir. Et, s'il comprend aussi bien les choses, s'il entre aussi bien dans leur esprit, c'est qu'elles sont également œuvres humaines, c'est qu'elles sortent pour ainsi dire de ses mains. Le vieux Flamand, quand il peint une architecture ou un meuble, les peint comme ferait un maçon ou un ébéniste qui serait peintre ; l'artiste, semble-t-il, aurait pu tout aussi bien fabriquer ces objets que les représenter avec de la couleur. C'est ainsi que, dans le même temps, le Florentin qui Fig. 198. — PROJECTILE ET TRAJECTOIRE. La plus belle représentation du mouvement est celle qui nous suggère la trajectoire du mobile, la synthèse de ses places successives. On revient ainsi à la ligne, définition du point en mouvement ; mais, quand il s'agit de figures vivantes qui courent ou qui dansent, la trajectoire n'a plus la simplicité linéaire de la trajectoire du point. Et cependant des peintres comme RUBENS, dans cette RONDE DE PAYSANS, à MADRID, savent nous suggérer la sensation du mouvement, en fondant les formes, gestes et attitudes dans la continuité du tourbillon. Pour rendre sensible cette continuité, il utilisent les lignes qui, dans la complexité désordonnée du réel, indiquent la direction suivie. Le mouvement collectif modèle le groupe comme une nébuleuse. produits précieux des métiers de Flandre. L'Agneau mystique, la Bible de cet art, est en même temps une exposition du luxe flamand ; les plus beaux métiers y sont présents, la joaillerie et l'orfèvrerie, les lainages et les brocarts dorés, l'ébénisterie, l'architecture, la dinanderie et jusqu'aux roseraies. C'est toute

la civilisation de Bruges et de Gand qui est condensée dans ce polyptyque. Aussi le Flamand ne se contente-t-il pas de nous présenter des apparences, des jeux de couleur et de lumière, on dirait qu'il veut nous faire croire à la présence réelle des objets qu'il copie ; il les comprend si bien dans leur essence voulait peindre le corps humain ne se contentait pas de le montrer dans ses apparences, mais tâchait de le reconstituer dans son mécanisme interne. Si les Hollandais du xvii® siècle ont précédé les autres écoles dans la découverte de la nature rustique, n'est-ce pas que l'homme comprend mieux dans ce pays un paysage qui est son œuvre? Ici, il a fallu se mettre en défense contre le long hiver : la maison confortable, le polder, la ville, la digue, autant de protections contre le climat et de conquêtes sur la nature hostile. On ne s'écarte jamais assez du village pour oublier les hommes ; sur la



ARE T plaine se dressent le moulin et la ferme ; sur le canal, les lourdes barques : sur la mer, le vent incline la voile des pêcheurs, et la tempête même qui bat l’estacade n'apparaît pas pour nous donner un beau spectacle, l'émotion d'un frisson romantique ; elle est la grande préoccupation du marin ; elle est, pour le terrien, la voisine turbulente qui oblige à veiller aux remparts. L'homme est partout présent, même dans la solitude, et le peintre qui paraît ici plus qu'ailleurs oublier la société dans la nature ne fait que suivre l’homme à la trace dans ce paysage qui est son champ d'action et pour une part l'œuvre de son industrie. Quand nous opposons le paysage naturel et la nature artificielle, nos comparaisons bien souvent ne valent guère plus que celles des hommes du XvIIIf siècle qui opposaient la simplicité du parc anglais au caractère factice du parc français. C’étaient seulement des artifices de genre différent. En traversant nos vieux pays d'Europe, si l’on se rappelle les immensités de pays neufs comme les Amériques, on comprerd combien ce que nous appelons nature suppose de collaboration humaine. Paysages historiques, disait-on des tableaux de Poussin ou Lorrain avec admiration ou dédain, suivant les époques ou les temps. Mais tous les paysages d'Italie, de France, d'Angleterre, ne sont-ils pas des paysages d'histoire, si par histoire on entend le travail séculaire et les souvenirs d’humanité ? Le chemin, laclôture, les plantations utiles, le champ, N'ASTIUR'E [UM EU qi | \s il “ln D ag M a W {L Fig. 199, — LES SURPRISES DE L'INSTANTANÉ. On a dès longtemps remarqué comment le vide laissé derrière une figure en mouvement suggère la vitesse de son déplacement. DEGAS, dans cette spirituelle mise en page, nous montre un PROMENEUR TRAVERSANT LA CONCORDE. WMais, pendant que nous le regardons, voici qu'il sort déjà de notre champ visuel ; un autre promeneur y entre, à gauche, que nous discernons mal; et deux petites filles et leur chien viennent à passer, auxquelles nous ne songions pas. C'est ainsi que voit l'objectif de l'appareil photographique. Le mouvement est indiqué par l'imprévu du résultat. Ce n'est pas diminuer Degas que de trouver dans sa vision les surprises de l’instantané. la rivière disciplinée, la forêt limitée, traversée, nettoyée des arbres morts, le hameau, les maçonneries à l'étoile des chemins ont peu à peu façonné, modelé, humanisé le sol ; la variété de ses aspects n’est pas du désordre, mais résulte d’une organisation des ressources du lieu ; ces sites qui nous paraissent l'œuvre spontanée des éléments Fig. 200, 201 et 202.—

LE MOUVEMENT PAR L'ÉLAN, Le geste le plus expressif de mouvement est celui qui lance le corps dans une attitude extrême, la plus violemment instable, celle qui représente le plus grand élan : ainsi pour ce DISCOBOLE peint sur un vase grec ; pour ce MERCURE TUANT ARGUS DE RUBENS. Ces deux figures sont au moment oùlebalancier,ne pouvant plusmonter, vasubitement descendre, d'autant plusrapide qu'il est montéplus haut. Au contraire pour le bourreau qui tue SAINTE LUCIE (attribué à DomENIcO VENEZIANO, par le catalogue de Berlin), ce bourreau manque de mouvement, parceque son geste est au point d'arrivée. Ainsi, dans un groupe de forserons qui battent le fer, celui qui frappe le plus fort n'est pas celui qui touche l'enclume, mais celui dont le marteau est à l'autre extrémité de sa trajectoire.

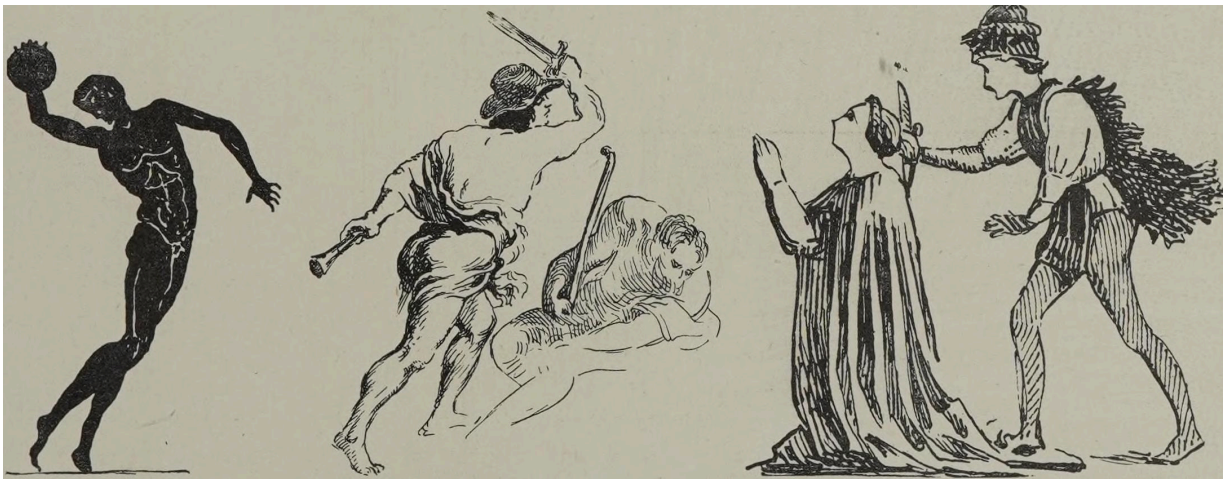


Fig. 203. — NATURE ET PENSÉE. Ce dessin de POUSSIN, bien qu'il soit croqué d'après nature, n'en est pas moins œuvre tout humaine et intellectuelle. Le motif central, le PONTE MoLLE, suffit à transformer ce site naturel en décor d'histoire. Le choix du point de vue, les arbres de premier plan qui encadrent cette vision lointaine révèlent la réflexion, le choix, la pensée qui ont dirigé la vision. ont été achevés par un agencement ingénieux de la végétation et de la terre aux besoins de la société. Nos pays sont comme un parc ou un parterre, et nos paysagistes, quand ils croient peindre la face de la sauvagerie, ne font que reconnaître le lent travail des générations ; notre nature est le jardin de l'histoire. Quand la nature est vraiment vierge, ses aspects sont d'une monotonie inhumaine ; suivant le degré de fécondité du sol, c'est le désert vide, le bled infini, ou la forêt inextricable. Notre œil ne peut trouver de charme dans cette uniformité que depuis qu'il sait se contenter des jeux de la lumière : la nature sauvage ne nous attire que par ses sites violents Fig. 204, — NATURE ET HUMANITÉ. Dans cette eau-forte de REMBRANDT, paysage aussi véridique, aussi (nature » que possible, il n'y a rien, sauf le ciel, qui ne soit un résultat du travail humain ; le chemin, le pont, le canal, la barque, les alignements d'arbres. Le paysage hollandais est aussi humanisé que le « paysage historique» avec ses ruines et ses nymphes. CAEN PES DES IMAGES lorsque des forces en lutte imitent un drame humain, l'assaut des vagues contre les falaises, les torrents dans la montagne ; alors, on assiste au travail de l'eau contre la roche et l'on surprend le mécanisme initial qui façonne l'écorce terrestre. L'intervention humaine est nulle dans ces spectacles, mais ils nous intéressent parce que nous y reconnaissons la lutte de deux forces. La mythologie de tous les temps n'a jamais manqué d'humaniser ces forces pour y reconnaître des volontés, des passions et même des personnes. L'homme découvre de la beauté dans les choses quand il a réussi à y retrouver son image. Il les admire dans la mesure où 11 les comprend, dans la mesure où il pourrait les refaire et où elles lui semblent une œuvre d'art. Ainsi l'art humain va-t-il découvrant la réalité extérieure ; c'est le métier qui découvre la nature ; c'est la ville qui découvre la campagne. Dans cette conquête, l'homme vient avant les choses, la cité avant le hameau, le hameau avant la solitude, la maison avant l'arbre, l'arbre avant le désert, et, quand l'homme en arrive à aimer le désert, la beauté de la nature vide, c'est qu'il lui reste les jeux de la lumière, la

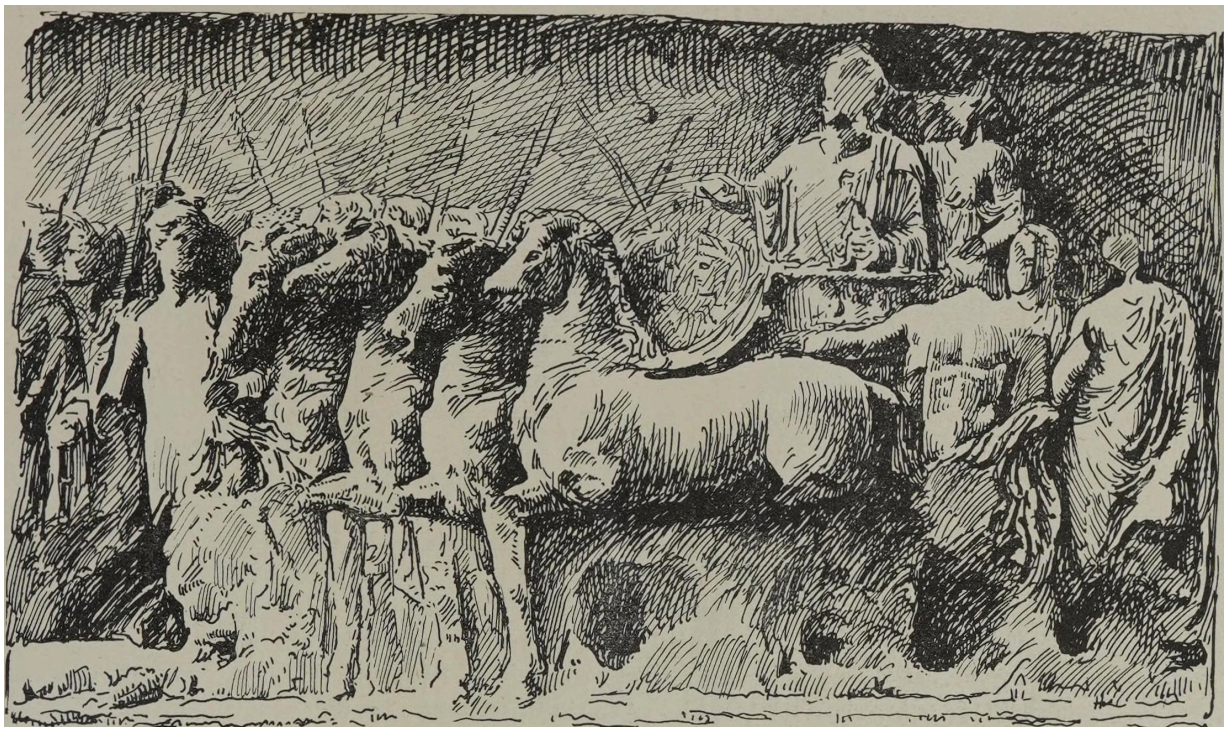
splendeur suprême de tout paysage. Et, cette beauté de la lumière, que serait-elle pour nous si la peinture ne nous avait enseigné la volupté des couleurs? C’est le propre d'une sensibilité très affinée de pouvoir écouter le silence et admirer le vide. Les impressionnistes de la fin du xix° siècle ont véritablement découvert un moyen de suggérer cette lumière du plein air, cet éblouissement du grand jour que les naturalistes les plus appliqués ne parvenaient pas à rendre avec les moyens habituels de la peinture. L'essentiel de l'innovation fut de remplacer la blancheur du rayon lumineux par les couleurs du prisme. Est-ce donc l'observation de la réalité qui a suggéré le moyen? Mais non, la nature est bien loin de montrer des couleurs aussi franches que celles de la palette impressionniste. Et surtout, comment la nature aurait-elle fourni l'exemple de ces tons obtenus par petites taches qui se juxtaposent au lieudesefondre? À l’origine de cette hardiesse technique il faut reconnaître une habitude née à l'atelier. Elle est née de recherches comme celles d’un Delacroix qui, pour rendre un ton plus vibrant, osait peindre par hachures non fondues. Et certes Delacroix n’était pas un peintre peignant d’après nature. Il a fallu d’abord que cette peinture heurtée eût prouvé sa puissance pour que l'on y reconnût ensuite un moyen pour bien rendre certains aspects de la lumière. Puis la théorie est venue enhardir

ARE PITET la pratique. Les observations de la physique, l'analyse de la lumière décomposée par le prisme ont suggéré aux artistes qu'ils pourraient peut-être reconstituer sur la toile, avec les couleurs de leur palette, ce rayon solaire que le prisme décompose. Ainsi, les plus audacieux de l'école impressionniste ont-ils appris et nous ont-ils enseigné à discerner dans cette lumière du plein air, que les peintres d'autrefois voyaient égale et calme, une danse de petites flammes colorées. Avant l'impressionnisme, le regard ne s'attardait pas à cette féerie changeante des rayons dans l'espace : il cherchait les choses solides sous les fantaisies de la lumière. Une école s'est plue à fixer ces reflets inconsistants que la peinture classique, d'esprit sculptural, considérait seulement commeun voiletrompeur, Et notre conception de la nature a été enrichie d'une province nouvelle, le pittoresque atmosphérique ; car, pour qui se consacre aux jeux des apparences, des taches inconsistantes qui flottent dans l'espace ont autant de réalité et d'attrait que les couleurs locales attachées à la surface des objets matériels. Mais, pour attarder notre attention à ces phénomènes insaisissables, il avait fallu auparavant libérer le métier du peintre NATURE 119 l'atmosphère. Cette école avoue franchement qu'elle ne copie pas les aspects de la réalité : ses procédés, en effet, ne sont pas inspirés par l'observation des apparences ; ils s'appuient sur des habitudes anciennes, continuées ou déformées, et c'est une preuve nouvelle que la peinture, comme tous les arts plastiques qui nous paraissent toujours en quête de la vérité, la recherchent par des exercices sur leur instrument, alors que nous les imaginons seulement attentifs à bien imiter ce qu'ils ont devant les yeux. Et le problème esthétique posé par cette école — comme il est arrivé sans doute bien souvent dans le passé — est de savoir dans quelle mesure ces tentatives vont être acceptées par notre vision courante et entrer dans notre notion de la nature ; il semble bien que, cette fois, l'art s'est plus que jamais libéré de tout souci de naturalisme. Pourtant, il ne sera viable que si nous lui à moins notre reconnaissons quelque vérité ; que notion même de l'art ne se transforme et que nous de la nature et en même temps un moyen de l'explorer et de renoncions à reconnaître en lui une image la découvrir. Ces témérités marquent un nouvel de la servitude sculpturale. épisode dans la séculaire tentative de Aujourd'hui, des tentatives beaucoup la peinture européenne pour concilier plus audacieuses semblent vouloir substituer des images fictives aux aspects de nature. Les tons vifs de la gamme

impressionniste se sont maintenus dans le langage des peintres, bien qu'ils ne soient pas employés à noter les aspects fugitifs de la lumière et de la conception sculpturale et le jeu des couleurs, le réalisme et les fantaisies ornementales. Il est des temps où la peinture veut nous faire croire à la réalité de ses images; d'autres où elle affecte de se montrer pour ce qu’elle est réellement : une surface peinte. Fig. 205. — KORIUSAI: COMBAT, DE COQS. L: mouvemert est suggéré par l'instantanéité des attitudes.

CHAPITRE V LA NATURE ET L'HISTOIRE LA CONCEPTION DE « PEINTURE D'HISTOIRE » EST NÉE DE L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE, QUAND LES IMAGES TRADITIONNELLES SE SONT HEURTÉES A CELLES DU RÉALISME. — EXEMPLES D'INCOMPATIBILITÉS ENTRE LE THÈME TRADITIONNEL ET LE NATURALISME PITTORESQUE : L'ECCE HOMO DE TITIEN. — LA NOTION D'HISTOIRE SE PRÉCISE ET S'ENRICHIT DE TOUTES LES CURIOSITÉS ARCHÉOLOGIQUES NÉES DE LA RENAISSANCE. — LA « COULEUR HISTORIQUE » PAR DOCUMENTATION ARCHÉOLOGIQUE ; L'HISTOIRE CONÇUE COMME UN NATURALISME PROJETÉ DANS LE PASSÉ. — MANTEGNA, POUSSIN. — MAIS, DANS LA RÉSURRECTION HISTORIQUE, IL Y A NÉCESSAIREMENT PLUS D'INTUITION SYMPATHIQUE QUE DE CERTITUDE DOCUMENTAIRE. — LA NATURE ELLE-MÊME, TOUT AU MOINS CELLE DE L'ART, EST CHOSE HISTORIQUE ET SE TRANSFORME AVEC LES GÉNÉRATIONS. LA NATURE DE NOTRE TEMPS NE PEUT ÊTRE PROJETÉE DANS LE PASSÉ SANS ANACHRONISME.

SE AAA SSSSSATE RE += SAS WE WA ÿ NS LS SELS JS J) ((L, j y. 7 fe. LT sav AU Al L er SRE TR nn a ÿ W AS ST) | Y , UE 4 D Li, Fig. 206. — LE TRIOMPHE DE TITUS (arc de Titus, à Rome). L'un des monuments de l'antique Rome qui a le plus agi sur la pensée des artistes et archéologues est le charmant Arc DE Tirus, à l'entrée du Forum. Deux reliefs y représentent le triomphe de l'empereur après la prise de Jérusalem, et ces compotsitions sont accompagnées, expliquées par les inscriptions. L'imagination n'a besoin d'ajouter qu'un peu de couleur et de mouvement pour que la vie antique ressuscite à nos yeux ; sile, monument, figures, il semble que rien n'ait changé, et même cesdébris n'en paraissent que plus émouvants d'avoir résisté à l'usure du temps. CHAPIMSREUT LA NATURE ET L'HISTOIRE OUS voyons les arts figurés puiser à deux sources : l'observation et l'imagination. Deux Muses les inspirent : la nature et l'histoire. Mais imaginer, n'estce pas en somme se souvenir ? Et l'histoire, telle que la réalise notre art, peut-elle être autre chose qu'une reconstitution de la nature ? Comment les peintres et même les sculpteurs en sont-ils arrivés à concevoir une réalité, un aspect du monde différent de celui qu'ils ont devant les yeux? Comment ont-ils été amenés à substituer au monde visible un monde disparu ? Il ne semble pas que la plastique des anciens ait jamais distingué bien nettement entre les âges. Les images n'y apparaissent jamais comme des reconstitutions du passé. Dans les peintures de vases, nulle particularité qui révèle une intention historique ; LA VIE DES IMAGES, dans les tables iliaques, nulle «couleur» homérique. Et cette indifférence à la physionomie pittoresque des temps est également passée chez les modernes quand ils ont commencé d'évoquer par l'imagination et l'art les civilisations antiques ; depuis la Renaissance, peintres et poètes se sont représenté l'antiquité sur un type uniforme et assez vague dans lequel ils font entrer la Grèce, Homère, Achille et Périclès, Rome, Romulus et Auguste, la Bible, l'Égypte et même l'Olympe, car on ne distingue pas non plus entre Apollon et Alexandre. Le discernement ne s'est pas fait de prime abord parmi les documents et monuments qui nous rappellent les anciens. Cette notion de la couleur historique, qui paraîtra un jour essentielle dans la littérature et l'art des classiques, est née assez tard 16



122 et de circonstances qui tiennent pour la plupart à la vie des images. C'est de l'iconographie chrétienne qu'est sortie peu à peu la notion de la peinture d'histoire. En rattachant la pensée religieuse à des images concrètes, — celles de la Vierge et du Christ, — l'art chrétien a fait ressortir le contraste entre ces figures déterminées par la tradition et les nombreux personnages ou accessoires fortuits dont l'iconographie s'est enrichie au cours des temps. Peut-être y eut-il hésitation avant les temps carolingiens pour savoir comment se fixeraient les types principaux de l'art chrétien ; est-ce que Jésus serait de type romain, les cheveux courts, le visage glabre, comme on le voit sur les sarcophages du Latran? ou bien apparaîtrait-il tel un jeune Syrien barbu, aux cheveux longs, comme le montrent les miniatures qui nous venaient d'Orient roulées dans les manuscrits bénédictins? L'iconographie d'Occident s'est enfin effacée devant les images orientales. Ce sont les types asiatiques qui apparaissent installés dans l'art chrétien quand s'ouvre l'ère romane. Et c'est une image exotique que l'on trouve dans le berceau de l'art européen ; à mesure qu'il grandira, cet enfant adopté ne fera qu'affirmer la différence d'origine qui le sépare de ses parents d'adoption. Durant de longs siècles, l'art figuré vécut de tradition ; au milieu du xt1I° siècle, au plus beau moment de la statuaire gothique, les images en étaient encore à cette phase où les figures respirent et vivent déjà d'une vie complète, tout en restant de types généralisés, sans précisions individualistes ; mais bientôt le naturalisme croissant fit apparaître l'étrangeté de ces premiers rôles, Jésus, la Vierge, Fig. 207. — TEMPLE DE SALOMON ET MOSQUÉE D'OMAR. Les pèlerins rapportaient de Jérusalem des souvenirs et des images. À l'emplacement de l'ancien temple de Salomon, c'est la Mosquée D'OMar qu'ils avaient trouvée, c'est-à-dire un édifice de plan octogonal surmonté d'une coupole. À côté, le petit tribunal de David » leur montrait les dispositions analogues. Ils ont donc imaginé le temple de Salomon sur un plan semblable, et les reconstitutions données par l'art du moyen âge se ressentent de cette influence. (AE NEPE AD AESS IMAGES qui se montraient avec des costumes antiques et des types lointains, au milieu de figurants modernes. Tandis que la Vierge conserve ses draperies à l'antique, robe et manteau bleu, la Madeleine, dans les peintures et sculptures du xv® siècle, nous permet d'illustrer une histoire du costume féminin à Bruges, à Troyes ou à Florence. Tandis que Jésus reste le jeune Hébreu aux longs cheveux, drapé

dans une robe antique, autour de lui les rôles sont tenus par des bourgeois flamands, français ou italiens. Étudier l'art religieux de ce temps, c'est voir comment peu à peu la tradition iconographique se laisse envahir par le naturalisme. C'est la logique propre des images que les formes aillent ainsi se précisant, se complétant de circonstances concrètes, de manière à composer un univers cohérent, harmonieux, viable. Le schéma se matérialise : le signe devient réalité. Quand il se met à observer, l'esprit se montre plus exigeant ; il réclame de la vraisemblance. Dans le même temps, les peintres flamands de Bruges, les miniaturistes français de Tours, les sculpteurs champenois, les fresquistes florentins, au lieu d'accommoder leurs conceptions aux thèmes traditionnels, acclimataient doucement les personnes du Christ et de la Vierge à l'Europe du xv® siècle et, dans ce rajeunissement des Évangiles, ils ne s'arrêtaient qu'au moment de moderniser le visage et le costume de Jésus et de sa mère. Durant cette phase où les images florissaient avec une fécondité inouie, 11 restait bien peu des petites vignettes bénédictines qui étaient pourtant la semence lointaine de cette prodigieuse floraison. Certains thèmes évangéliques étaient devenus un simple prétexte à présenter des portraits contemporains. Chaque fois que le drame autorisait une figuration un peu nombreuse, on voyait la scène envahie par une foule de curieux, les amis ou les protecteurs des peintres, qui n'avaient même pas pris la précaution de se costumer en acteurs intéressés au drame; vraiment, le naturalisme ne faisait guère de concession à l'histoire. Les arts plastiques étaient tout à la joie de découvrir la nature, et bien peu pensaient qu'un effort d'imagination historique pouvait présenter quelque intérêt, tout comme la vérité d'un paysage ou d'un portrait. Ainsi peignait-on l'Adoration des Mages — Memlinc, Rogier, Fouquet, Botticelli, Gozzoli, etc., — pour avoir l'occasion de présenter, avecleurs plus beaux atours et la suite de leurs parents, de leurs offñciers et de leurs serviteurs, la famille de Bourgogne, celle du roi de France ou celle des Médicis. C'est à Venise que les peintres ont montré le plus de tranquille audace à

PERSAN ER CRCE ET UERAISTOTRE 123 Fig. 208, 209 et 210. — LE TEMPLE DE SALOMON CHEZ LES SIENNOIS. Dans les PEINTURES SIENNOISES du X]V siècle, —qui restent si étroitement apparentées à l'art byzantin — les représentations de la ville de JERUSALEM, dans le chaos des monuments et des toitures, réservent toujours une place à un édifice caractéristique dont le plan octogonal est révélé par la forme de sa toiture. La présence obstinée de ce monument dénote une intention évidente ; le peintre veut nous montrer le temple et suit la tradition qui en fait une architecture circulaire ou octogonale, conforme au plan de la Mosquée d'Omar. Souci de couleur historique. peindre les hommes et les choses de leur ville en ne voyant dans le thème évangélique que le plus futile des prétextes. Véronèse s'est fait une spécialité de banquets évangéliques, parce que ce thème est le plus favorable à la multiplication des figurants et au déploiement du faste. A le croire, on pourrait penser que Jésus fut toujours à table ; il est vrai qu il est toujours le plus modeste, le moins brillant, le moins bruyant des invités, car sa robe de laine reste sage et humble au milieu du tapage des brocarts et de la soie. L'art chrétien de la fin du moyen âge et de la Renaissance nous apparaît surtout comme un effort continu pour faire entrer la vie contemporaine dans l'iconographie traditionnelle, pour mêler le portrait à l'iconographie, la nature et l'histoire. La conception historique de l'évangile des images est toujours restée incomplète ; elle ne s'est jamais entièrement dégagée du symbolisme de ses origines. La Résurrection de Lazare, les Noces de Cana, sur les sarcophages des catacombes, ne sont visiblement que des prières figurées ; ces intentions initiales ne se sont jamais effacées. La Résurrection de Lazare continue, chez les peintres du xv® siècle, à rappeler la grande espérance humaine ; les «donateurs» agenouillés devant le miracle supplient que Dieu n'oublie pas de les réveiller d'entre les morts. Toutes ces (saintes conversations» qui nous font admirer la beauté de la Vierge ou de la Madeleineont perdu leur signification profonde le jour où elles ont quitté les églises pour les musées, quand elles sont passées d'un lieu de prière dans une galerie profane. Les génies les plus païens d'inspiration, Titien, Michel-Ange, Rubens, n'ont pas manqué de placer leur effigie auprès de la Vierge ou du Christ, et sur leur tombe ces images devaient éterniser leur prière. Venise est la ville qui s'est installée avec le plus de sans-gêne dans l'Évangile. Titien est allé plus loin encore que Véronèse, dans le saenfice du

thème évangélique aux fantaisies de la mise en scène et à la mode des portraits ; car Véronèse, après tout, réunit bien autour de Jésus un très grand nombre d'invités qui semblent peu attentifs à ses miracles et paraboles ; mais, de ce qu'ils sont assis à sa table, on peut conclure à leur piété ; ils se sont groupés auprès de lui, ce qui est une manière de nous dire qu'ils sont de son Église et que, s'ils avaient vécu en Judée au premier siècle, ils auraient été parmi ses plus fidèles disciples. Dans ces festins innombrables, Véronèse a seulement donné une extension extravagante au thème du donateur. Mais il est arrivé à Titien, dans un tableau évangélique, de se mettre en scène ainsi que ses meilleurs amis ; et cette fois ce n’est pas pour leur faire tenir un rôle pieux, mais bien pour les placer parmi les mécréants qui envoient le Christ au supplice, et vraiment ce jour-là le peintre n’a pas seulement traité avec audace le thème religieux : il semble l'avoir pris à contrepied. Le cas est assez étrange



124 LPANENERECPDIESS ll 1) HA NAT PA NNNA> Fig. 211 et 212. — LE TEMPLE CHEZ LES GCIOTTESQUES. Chez Tappro Gappr, comme chez GioTro, le Temple de Jérusalem se caractérise par des dispositions qui rappellent le plan de la Mosquée d'Omar. Ces fabriques ne sont pas d'un dessin fantaisiste. Le peintre nous dit que nous sommes à Jérusalem (Rencontre à la Porte d'or, massacre des Innocents). pour nous retenir un moment devant une peinture qui se trouve être aussi belle qu'insolite. Il s'agit de l'Ecce Homo du Musée de Vienne. Ce tableau, comme les Pèlerins d'Emmaüs de Véronèse, comme les Adorations des Mages de Tintoret, n'est en somme qu'une assemblée de portraits. Mais chez Titien, les figurants ne se contentent jamais de regarder le drame en curieux distraits ; ils le prennent au sérieux et tiennent leur rôle avec un zèle fort intelligent ; on serait pardonnable de ne pas y reconnaître des portraits. Îl est pourtant utile de se le rappeler ici, car l'Ecce Homo reste une anomalie dans l'œuvre de Titien et même dans la peinture italienne. Cette composition apparaît à sa place dans la série de la Passion, chez Rembrandt, chez Dürer, à qui Titien l'a empruntée parce que ces liseurs de l'Évangile ont suivi la Passion de Jésus dans toutes ses stations. Mais Titien n'a pas été conduit à ce motif par un plan de ce genre ; son choix est d'autant plus surprenant que le tableau — c'est Vasari qui nous l'apprend — n'a pas été exécuté pour une église ou quelque pieuse scuola, mais pour un particulier. Il figurait dans le palais de Messer Giovanni d'Anna (Van der Hannen), «gentilhomme et marchand flamand, son compère » chez qui Vasari l'a vu quand il vint à Venise. Le drame est grandiose et brutal : une cohue emplit la scène jusqu'au bord du cadre, et il semble que nous soyons mêlés à cette foule et que nous entendions sa rumeur. On lève les yeux ; au haut d'un escalier vient d'apparaître Jésus, un Jésus dépouillé de sa robe, d'une beauté lamentable, la chevelure couronnée d'épines, les IMAGES mains liées, l'échine piteuse, et devant lui un Pilate jovial, vêtu de bleu, chez qui nous reconnaissons immédiatement la face gouailleuse de l'Arétin et son port ventru. Puis d'autres visages nous semblent familiers. Cette jeune fille sans doute un peu intimidée par ces hommes farouches et barbus, c'est Lavinia, l'enfant chérie de Titien qui, en 1543, avait près de quinze ans, et tout auprès de l'enfant voici le père, Titien lui-même, qui se détourne, appuyé sur un bâton. Mais, parmi tous ces portraits, voici une tête bien extraordinaire, ronde, glabre, chauve. Sa place et son costume révèlent en

cet homme un personnage important. Sur sa robe d’or, un manteau rouge à collerette d’hermine ; la lumière tombe à cru sur son crâne poli; sur les replis de sa nuque adipeuse et dans l'ombre on discerne assez bien le lourd profil et le goitre ballant. Une laideur aussi insolente révèle la richesse et la puissance. Quel est donc ce Vitellius ? Le doute n’est pas possible ; son attitude, sa robe, les analogies avec la composition gravée par Dürer, tout indique le grand prêtre ou le sacrificateur. L’évangile de saint Jean nous rapporte que, lorsque Pilate posa la question : « Crucifierai-je votre roi? » les principaux sacrificateurs répondirent : « Nous n’avons point d'autre roi que César». Un instant auparavant, ils avaient déjà dit à Pilate hésitant : « Cruciñe-le, cruciñie-le ». Or, nous connaissons les noms de ces principaux sacrificateurs, l'Évangile les a nommés : (Etles soldats emmenèrent premièrement Jésus à Anna parce qu'il était le beau-père de Caïphe, qui était le souverain sacrificateur cette année-là ». Ainsi donc le gros homme en robe rouge est un sacrificateur, et il s'appelle Anna. Il porte le même nom que le riche marchand qui a commandé la peinture à Titien, Van der Hannen, que les Italiens appelaient Anna. Faut-il donc croire à une coïncidence fortuite? Comme il est plus naturel de penser que l’homonyme du marchand flamand et du sacrificateur hébreu est à l'origine de notre tableau et qu’elle en est la raison initiale! C'était une coutume italienne, et Titien l’a observée bien des fois, de prêter aux personnages des (saintes conversations » les traits et visage des donateurs dont ils sont les patrons et qui portent leur nom. Il est vrai que cette fois le donateur est associé à un patron bien compromettant. Et pourtant, il n’y a guère place au doute. Une médaille de Leone Leoni, quinous montre un Van der Hannen un peu moins adipeux, sans doute, mais également chauve, glabre et camard, vient confirmer notre hypothèse. Et voici comment Titien, pour placer à propos un FANS

The text on this page is estimated to be only 41.43% accurate

“pt A9Vd ‘g ‘Id SHOVAI SAQ AIA VT JUD9 ou Un Dj? 1nb ‘uyaAy7 7 1nod awgui ap Spd Da u2 u]] *Sns2[21jU09 21n0{ D] ap 2UIDY 2p Xn24QD9S Sn]d Sa] S2]01 Say 49n0L fi anod 21 UDA'T] SUDP JU2IDUIGIAUI SUD SS Jo 21ju10d 27 2nb DjI0 72 ‘28121 4 D] 2p 72 1SUY") np Seidnp sanajouop Xn21d 72 S2PIUM] 2P JINPOAJUI PAOQD P FIDAD U() j AUDSSIDUIY D] 2p JD ,] NU2Q JID7? L2 U9-SUDS 9P 10 22DpnD P 2452p Janb F7 ‘anof D] D snsaf 2P 204 2] JU217 mb auuos12d U2 UT] 152,7) ‘ouodwo Sp uos * -uosiod 22 inod 2sod D nb ‘ND2]QD} np (AN2JDUOP » 2]]S2 7) ‘DUU (uueuonig 1e) ‘U21j94y9 SDd 2179-Jn9d pIDJ2 U 2nb ‘puunp] anod 72 * IUAWIPQNOUI ND 12JoUI 2S SDd JU2JQUIES AU SzuDfua SS 72 2171] nb 1D1Q 7S2]] * aJU9S21d 72 2JDpI]-22U04 DIUIQD"] 2] DS “Ual]1] ‘IN] 2p S21dny7 ‘DuuDyY pipjoddp j uo ‘osius 4 D ‘a ‘UOUUD}] UD 4 2p UOU np PUDWD}J UN 710729 * 25DU F 2421d-puvi$ 2] J$22p101p D 2Ën01 2q01 u9 aunuoy SO1$ 7 ‘Spipaj10d sp ua D À 71 ‘anddns nn 1SUy°) 2] a1oau2 mb 2pn0f ‘GuuetA ‘owoyy 297 ‘WUT) SINOIHAVHDONON! SHDVANV Ca 27129 SUD(]



LR RSR E CET SE" HIS T O'FR'E portrait de riche client dans un tableau religieux, ou plus simplement dans un tableau d'histoire, a construit sur ce personnage toute sa composition ; Van der Hannen a suscité Anna ; Anna a entraîné toute la scène de l'Ecce Homo. L'Évangile de saint Jean nous dit que les sacrificateurs n'étaient pas seuls à réclamer le supplice de Jésus ; quand les sacrificateurs et les sergents le virent, ils s'écrièrent : « Crucife-le ». Titien n'a pas oublié les sergents ; ce sont les deux magnifiques cavaliers qui emplissent l'aile droite du tableau, un Turc moustachu, au turban monumental gonflé comme une coupole en bulbe, un chevalier barbu, dont l'armure jette dans l'ombre des reflets d'acier. Mais il n'importe pas pour l'instant de rechercher l'identité de ces deux nouveaux compères de l'entourage de Titien, d'Arétin et d'Anna. Il suffirait d'avoir montré jusqu'à quel degré d'indiftérence ou d'audace peut en arriver le peintre chrétien, s'il va jusqu'à oublier dans l'iconographie de distinguer les bons et les méchants. L'Arétin, certes, était bien homme à tenir sans crainte n1 vergogne le rôle de Pilate, l'homme qui « s'en lave les mains ». Mais Caïphe et son beau-père Anna eurent la malfaisance plus active. Le client de Titien, en acceptant de poser le rôle du sacrificateur Anna, serappelait-1l lesupplice réservé par Dante aux deux prêtres ? Au milieu des tristes hypocrites, dans un des cercles de l'Enfer, Caïphe apparaît cloué à terre par trois pieux, et Le le jh 1 LS AA \ Kemer + ll | in | VA sk KW MISE vu cl ZA I ji al po | AS LA Eh 125 les passants marchent sur lui. (Et pareillement pâtit dans cette fosse son beau-père (Anna). » Est-ce pour rassurer son compère que Titien s'est placé auprès de lui dans la peinture ? [Il a même compromis dans l'aventure ce qu'il avait de plus cher au monde, la petite Lavinia, en la mêlant à la foule impie qui réclame le supplice de Jésus. Titien, toutefois, ni safille, ne semblent jouer leur rôle très sérieusement, et, seuls dans cette foule, ils se détournent pour ne pas insulter le Christ. On dirait que le peintre ne s'est prêté qu'à demi à cette mascarade impie, dont il était pourtant le metteur en scène. Cette œuvre, 1l est vrai, n'était pas une œuvre publique, destinée à une église. Elle était réservée (au mystère d'une galerie privée ». Un peu plus tard, le Tribunal de l'Inquisition semonçait Véronèse pour avoir pris quelques familiarités dans la mise en scène du Repas chez Lévi ; il aurait pu, à bien plus juste titre, inculper Titien, l'Arétin, Giovanni d'Anna, et leur demander s'ils prenaient vraiment à leur compte les sentiments et les paroles de Pilate et des sacrificateurs juifs qui

envoyaient Jésus au supplice. Et, pour Titien, tout au moins, on peut afhrmer qu'il eût protesté sincèrement contre l'accusation de blasphème, car son œuvre témoigne de sa piété. Quand il a peint une Mise au tombeau, il n’a jamais confié à un autre qu'à lui-même le soin de poser le personnage de Joseph d’Arimathie ; c’est Titien qui porte le cadavre du Christ, c’est son visage que l’on voit penché tendrement vers la face inerte du Dieu mort. lé LA JEU | | ! ni Az > É \= 0) U Un LC fé I / ni NN) D à. == Fig. 213 et 214. — L'INTÉRIEUR DU TEMPLE DE JÉRUSALEM. Quand les artistes des XIV® et XV® siècles nous introduisent dans le Temple de Jérusalem, leur architecture reste fidèle aux dispositions générales de La Mosquée d'Omar. Dans ce MARIAGE DE LA VIERGE de l'école siennoise, comme dans la tapisserie de la célèbre série de L'APOCALYPSE à ANGERS, où nous voyons l'ange remettre à saint Jeanune perche pour mesurer le Temple, le Temple, de style gothique, est construit sur le plan traditionnel, inspiré par les souvenirs d'Orient. On retrouve dans ces images toujours le même souci de couleur historique.

L À Let me © er. # Mais le naturalisme croissant de l’art accentue fatalement le désac cord avec la tradition iconographique. Si l’art chrétien fût resté une figuration symbolique, rien n’eût empêché que l’image de Jésus et de la Vierge continuât de se mêler aux générations successives. Mais le monde contemporain s’afhrmait trop fortement, trop concret, trop réel pour que la notion des différences chronologiques, de la couleur historique, ne finît par apparaître. Cette notion est incluse dans les critiques adressées par le Tribunal de l’Inquisition aux libertés prises par Véronèse : «(Pourquoi chez Lévi peignezvous des lansquenets et des fous? » Mais ce pittoresque historique ne pouvait se dégager brusquement : il ne s’est développé qu'avec lenteur et il reste nécessairement fort arbitraire. Dans la reconstitution du passé, l'archéologie, l'histoire, la peinture interviennent à titres divers ; mais l'archéologie et l’histoire ne peuvent jamais fournir qu’une documentation fragmentaire ; le peintre est obligé de composer des images complètes, cohérentes ; il faut suppléer aux silences des documents, inventer, c’est-à-dire traduire des images modernes en style antique. C’est la nécessité de représenter le monde antique qui a peu à peu obligé l'esprit moderne à inventer la « couleur locale » et le «sens historique ». VSPEÉ OC D'ES IMAGES Fig. 215 et 216. — LE TEMPLE DE SALOMON SUR UNE PLACE FLORENTINE. Les scènes se passent dans le Temple — ici la PRÉSENTATION AU TEMPLE DE MELCHIOR BROEDERLAM (Dijon) et celle de GENTILE DA FABRIANO (LOUVRE) — nous introduisent toujours dans le même type d'architecture, de plan octogonal ou hexagonal. Le panneau de Gentile da Fabriano est particulièrement instructif, car il montre bien l'opposition du pittoresque naturaliste et de la tradition iconographique, qui représente la couleur historique. Le petit temple, au centre de la composition, est comme un tabernacle oriental posé au milieu d'une place de ville toscane. Tout autour, les architectures, les personnages, leurs costumes nous disent que nous sommes à Florence, au milieu du XV® siècle ; mais le petit hiosque ouvert et doré du centre, et tous les personnages qui l'occupent, nous transportent dans l’iconographie traditionnelle : image irréelle, impossible, mais fidèle à l'antique conception du temple de Salomon, c'est-à-dire au souvenir de la Mosquée d'Omar. Les documents archéologiques sont nécessairement œuvres humaines ; la nature nous semble être une scène immuable : seuls changent les acteurs, ou tout au moins leur manière de se vêtir et de se loger ; tout ce qui sort des mains

de l’homme porte la marque du temps et vient se situer dans la chronologie. C’est naturellement par les débris de son architecture que le monde antique s’est d’abord signalé aux modernes, et la notion de couleur historique — il costume, comme disaient les Italiens — est née dans la péninsule, émanée des ruines qui, là plus qu'ailleurs, rendent l'antiquité toujours présente. Les hommes du Nord, quand ils montraient l’empereur Auguste écoutant les révélations de la Sibylle, n'avaient pas sous les yeux la silhouette du Capitole et les débris du Forum ; ils peignaient donc Auguste dans une petite maison de Bruges ou de Gand, regardant la vision céleste par-dessus les flèches et les combles d’une ville gothique. Dans les séries d'Albert Dürer sur la Vie de la Vierge, la Grande ou la Petite Passion, il n’y a pas une architecture, pas un costume, pas une armure qui révèle une tentative de transporter notre imagination dans la société antique. Le naturalisme s'étale hardiment, ingénuement ; la Vierge elle-même s’habilie parfois à la mode de Nuremberg. Les peintres d'Augsbourg, racontant l’histoire d'Alexandre et de Jules César, montrent dans leurs tableaux militaires un grand déploiement d'artillerie, et ce sont les canons de Maximilien ou de Charles-Quint qui assiègent Darius ou Vercingétorix. Cette fois, l’« anachro



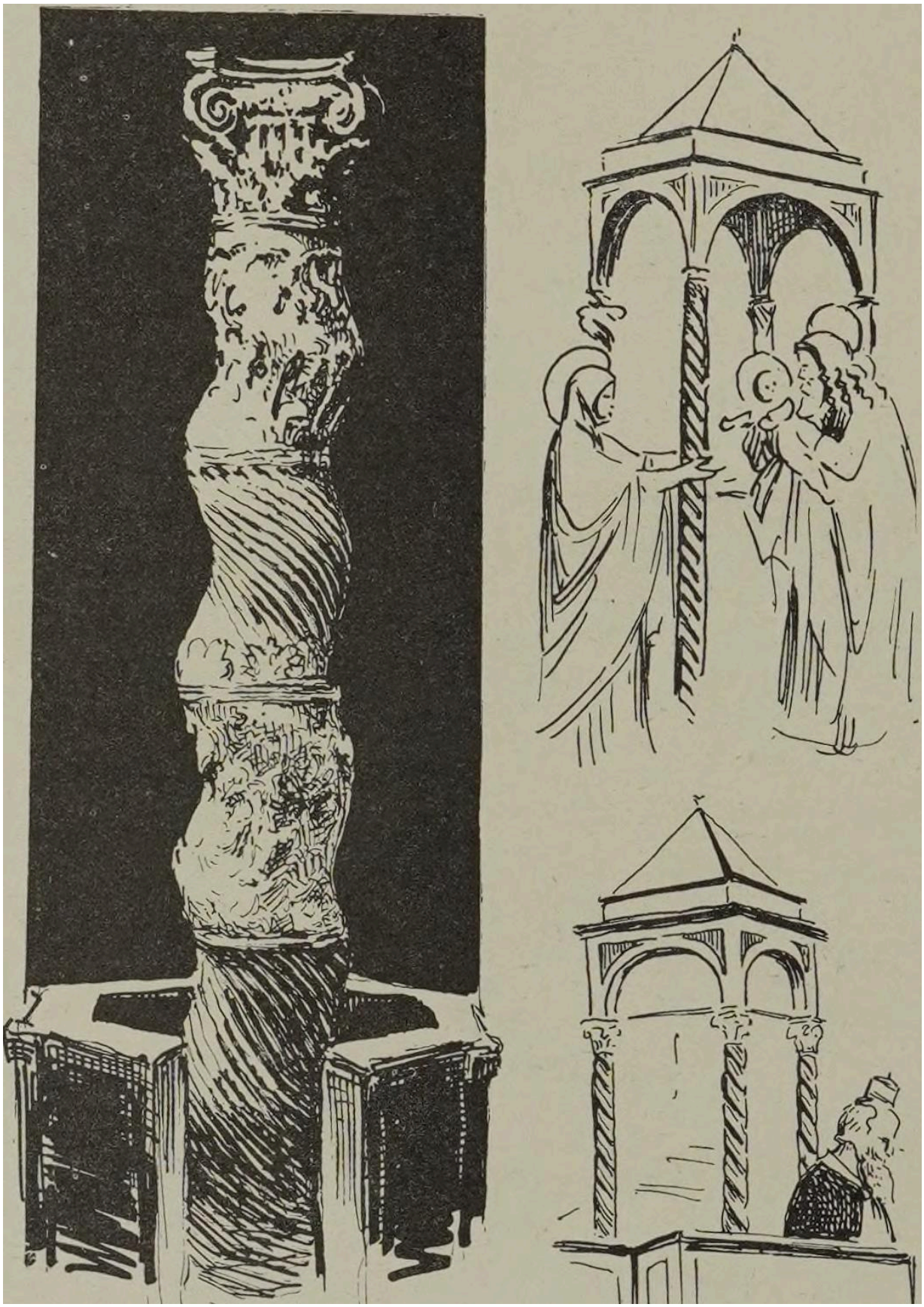
Fig. 215 et 216. — LE TEMPLE DE SALOMON SUR UNE PLACE FLORENTINE. (

ÉANRAMRERRE "Eu L'HISTOTRE nisme » choque et fait sourire : l'emploi dela poudre à canon a pris une telle importance dans l’histoire qu'il est pour nous un des traits les plus caractéristiques de la civilisation moderne. Mais, aux yeux d’un peintre du xvI° siècle, l'artillerie n’était encore qu’une nouveauté accessoire et qui se pouvait prêter aux armées antiques, tout comme la lance ou le casque fermé. C'est d’abord dans les ruines romaines que l’imagination des modernes a cherché les civilisations antiques. Les Italiens et les artistes du Nord qui ont fait le voyage de Rome ont seuls été tentés par cette évocation. Dans les images réside une irrésistible puissance ; la vie qui les a façonnées continue à en rayonner et, quand le temps les a mutilées, notre pensée, spontanément, reconstitue l’œuvre meurtrie ; la contemplation des vieilles pierres s'achève toujours en une rêverie historique. Les débris des civilisations épars dans le monde et parfois profondément ensevelis ont allumé dans l'esprit humain la plus ardente, la plus patiente, la plus tenace des passions : la curiosité du passé. Aujourd’hui, cette curiosité s’est donné un puissant outillage, et l'archéologie est une science méthodique aux moyens innombrables. Mais elle fut dans son enfance, à l’aurore des temps modernes, la fille capricieuse des architectes, des sculpteurs et des peintres. Quand Brunelleschi et Donatello firent ensemble le voyage de Rome, ils voulaient seulement étudier les débris de l'architecture et de la sculpture pour recommencer l’art antique ; ils Ÿ A Li Hal (A | 127 déterraient les monuments pour les connaître et les reproduire. C’est bien l’art qui, en se cherchant des modèles, réveilla un monde endormi. Quand nos deux pélerins de la beauté voyaient pointer du sol quelque fragment de chapiteau ou de corniche, ils creusaient avidement pour dégager la précieuse relique, la mesurer et la dessiner. Les gens du peuple les prenaient pour des chercheurs de trésors. Vasari prétend que Brunelleschi, quand il revint à Florence, avait tant exploré les ruines qu'il aurait été capable de reconstituer la Rome antique. Le culte de la beauté l'avait conduit au seuil de l’archéologie et de l’histoire. L'activité archéologique reçoit aujourd’hui son impulsion de la curiosité historique beaucoup plus que de la passion esthétique. Elle n’en conserve pas moins un souvenir du temps où elle menait une existence de fantaisie aventureuse en compagnie des artistes ; et les archéologues modernes n’ont pas oublié ces origines au point de rester inaccessibles à la beauté des monuments dont ils interrogent d'abord les témoignages ; il est parfois

difficile — et d’ailleurs si peu utile — de distinguer entre la curiosité et l'admiration, la documentation et la beauté. Cependant les artistes étaient entraînés par l'archéologie dans les enquêtes de l’histoire ; ils ont ainsi, depuis la Renaissance, donné constamment des reconstitutions du passé, et même cette préoccupation a primé bien souvent l'inspiration religieuse ou le souci d'observation. g Quelques exemples peuvent montrer comment parut et g j .? a 8. a ru Mr), hr ; = A8 Fig. 217 et 218. — RECONSTITUTION GOTHIQUE DU TEMPLE. Jean FoUQUET, le miniaturiste, dans ses ANTIQUITES JUDAIQUES (Bibl. nat.) a plusieurs fois représenté le Temple de Salomon. Il a curieusement traduit en style gothique ce que l'on disait du fameux monument. Il fallait avant tout éviter un plan allongé, terminer l'édifice par une toiture à pans égaux ; c'est ainsi que leplan circulaire finit par étreun plancarré. Le miniaturiste qui a terminé l'illustration de l'histoire des Juifs a repris les mêmes dispositions, mais il a remplacé la décoration gothique par une décoration Renaissance. Sous ces vêtements divers, l'édifice conserve quelques prétentions à la vérité historique.

128 grandit ce souci de l'histoire. Ainsi, dans la pensée de Giotto, il comptait encore pour bien peu ou pour rien. L'artiste d'esprit assez puissant pour donner une jeunesse nouvelle à l'iconographie de l'Évangile était étranger à toute conception historique ; il racontait la vie du Christ comme il eût fait d'une existence contemporaine ; les sentiments qu il fait vivre n'appartiennent pas à un siècle déterminé ; cette narration par l'image, en échappant à l'histoire, y gagne une sorte d'universalité ; Giotto rend les âmes visibles par sa nudité pittoresque, et la nature des Fig. 219, 220 et 221, — UNE COLONNE DU TEMPLE DE SALOMON. Une vieille tradition veut que cette colonne torse, sans doute du IV® siècle et conservée dansunechapellede Saint-Pierre de Rome, ait appartenu au Temple de Salomon. Cette croyance lui a fait jouer un réle important dans l'iconographie. Ainsi lout d'abord dans les peintures de Giorro à L'ARENA, où le baldaquin du chœur du temple est porté par des colonnes torses. âmes, semble-t-il, est bien ce qui change le moins au cours des âges. Mais pourtant a-t-11 bien fallu que Giotto donnât un corps, des costumes à ses figures et même qu'il les plaçât au milieu de paysages et d'architectures. Les paysages ont peu de caractère et les visages sont généralePAS CEREDIES IMAGES ment trop simplifés pour être des portraits. Restent les : costumes et les fabriques ; ils sont visiblement inspirés des hommes et des choses au milieu desquels Giotto a vécu. Et, même quand il lui est arrivé de pouvoir placer dans ses compositions un monument antique encore existant et de lui connu, parce que l'événement représenté l'y invitait, il ne l'a pas copié ; il s'est contenté de le représenter de souvenir, si bien que sa vision habituée au style gothique a transformé le joli petit temple d'Assise, ainsi que la colonne Trajane, en des monuments italiens d'Arnolfo di Cambio. Giotto est précisément le contraire d'un historien ; l'historien cherche le détail précis, la caractéristique qui distingue les hommes et les temps. Ces futilités pittoresques et éphémères ne sont pas encore entrées dans le langage de la peinture. Quand, à Padoue, dans la chapelle de l'Arena, il nous montre la scène de la rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte d'Or, à l'entrée de Jérusalem, cette porte d'or, il ne cherche nullement à en faire une construction exotique ; il se contente de dresser en peinture le monument qui lui est le plus familier, et, tout naturellement, c'est la porte même du cirque de l'Arena qu'il reproduit, celle-là même qu'il passait chaque jour pour aller à son travail. Et quand il montre Jésus chassant les

vendeurs du temple, est-ce que le temple qu'il a représenté n’est pas une imitation de l’église voisine des Eremitani à laquelle s’adjoignent quelques accessoires empruntés à Saint-Marc de Venise? Et de même, lorsque, quelques années plus tard, dans l'Église Santa-Croce de Florence, il voulut raconter la résurrection de Drusiana par saint Jean l'Évangéliste, le texte lui rappela que le miracle avait eu lieu aux portes de la ville d'Éphèse, après que le saint venait d'y rentrer, au retour de son exil à Pathmos. Alors les remparts et la porte qui lui vinrent en mémoire furent encore des souvenirs de son séjour à Padoue, car il est impossible de ne pas reconnaître dans sa composition les coupoles à côtes de Sainte- Justine et le paysage à peine transposé de ce désert urbain qui s'étale encore aujourd’hui à l'extrémité de la vieille cité. Et quand Giotto nous introduit dans le Temple, c'est toujours avec des motifs de l'architecture contemporame qu'il le suggère, clôtures de chœur, tabernacles, chaires à prêcher, qui semblent dessinés d’après Arnolfo di Cambio ; ils sont clairs et nets comme des projets d'architecture ; ils nous rappellent que Giotto lui-même était architecte et que, dans la représentation des choses concrètes, jamais la peinture ne montre plus de décision et de fermeté que lorsqu'elle reproduit des objets sortis



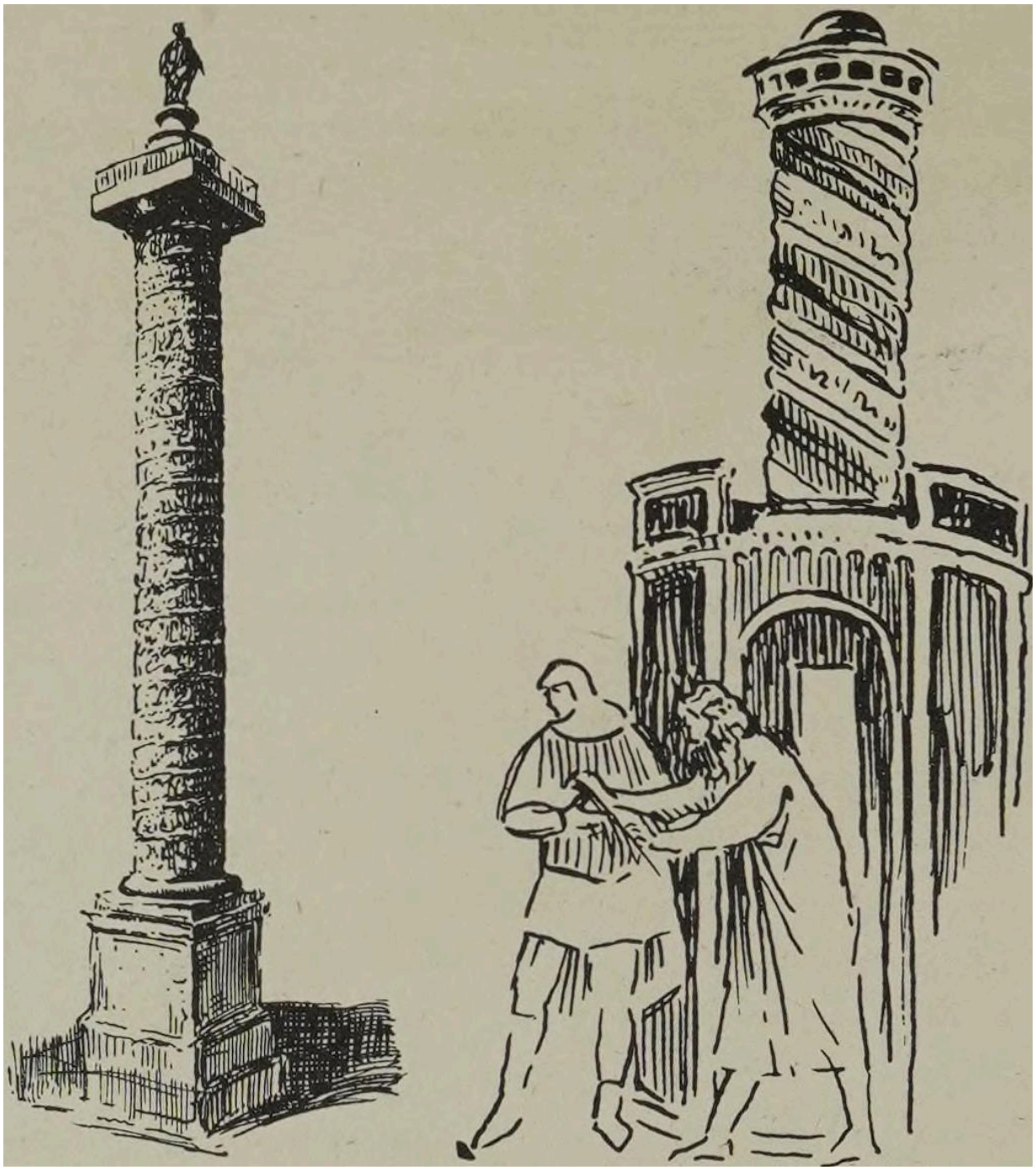
ENORNPSRERRESE Te MAIS TOTRE 129 =: 1 SYEUA Fig. 222 et 223, — RECONSTITUTION DU TEMPLE PAR FOUQUET. JEAN FoUQUET, quand il nous introduit dans le Temple — MARIAGE DE LA VIERGE (CHanTiLLy), SAcCAGE DU TEMPLE (Histoire DES Juirs, Bibl. nat.) — ne manque pas de tenter une reconstitution de l'édifice de Salomon. Il utilise abondamment la colonne torse, qu'il avait vue à Rome, et même il encadre le tabernacle avec des séraphins dont les ailes se rejoignent ainsi qu'il est dit dans les descriptions bibliques. Il a peu de documents pour cette reconstitution ; mais il ne néglige aucun de ceux qu'il possède. La couleur historique nous semble manquer dans son récit ; et pourtant ces quelques détails topiques prouvent qu'il a voulu être un historien véridique. des mains de l'homme. Les édifices de Giotto sont d'un dessin certes plus expressif que ses arbres et ses montagnes. Mais, dans ces précisions architecturales, nul sentiment de l'histoire ; au contraire, les monuments anciens, quand on croit les reconnaître, sont comme traduits et trahis en style gothique. Mais, un siècle plus tard, dans cette même ville de Padoue, où Giotto n'avait vu que le présent — sans d'ailleurs le copier — des peintres comme Squarcione et bientôt Mantegna ne cherchaient que le passé. L'œuvre de Mantegna présente l'effort le plus étonnant, le plus heureux aussi, que l'on connaisse pour faire de la peinture une résurrection de l'histoire. Il lui est même arrivé de peindre une série de huit grands cartons dont l'unique sujet, l'unique fin réside dans la reconstitution archéologique. Les fameux cartons du Triomphe de César, à HamptonCourt, ne contiennent nulle intention religieuse, nuls portraits de « donateurs », nul intérêt d'actualité ; le paysage n'y apparaît guère ; le pittoresque en est tout documenLA VIE DES IMAGES. taire. Dans ce défilé innombrable de soldats et de captifs chargés d'objets hétéroclites : vases, enseignes, tableaux, armes, il n'est sans doute pas un costume, pas une figure, pas une architecture, pas un détail que le peintre ne pourrait appuyer d'une référence : un texte de Tite-Live ou de Plutarque, un bas-relief, une médaille, une statue, un vase, des armes, un monument, une inscription. Mantegna est le précurseur, le maître de ces peintres, d'ailleurs moins nombreux qu'on ne pense, qui vont désormais parcourir la vieille Italie, un album à la main, croquant un morceau de marbre, une ruine, une draperie, un profil, copiant une inscription, meublant leur mémoire de mille accessoires dont leur imagination fera du pittoresque. Ce Triomphe de César peut même sembler

d’une richesse excessive ; il y a là de quoi illustrer un manuel d’archéologie, un dictionnaire des antiquités romaines. Et, chaque fois que l’iconographie a conduit Mantegna dans le monde romain, il n’a jamais manqué de montrer sa documentation. Dans le petit Calvaire du Louvre, en 17



130 Fig. 224 et 225. — LA COLONNE TRAJANE, DÉCOR HISTORIQUE. Dansun MIRACLE DE SAINT FRANÇOIS, à Assise, le peintre, pour nous transporter à Rome et localiser la scène, semble bien avoir voulu nous mettre sous les yeux la colonne Trajane. face de la troupe des saintes femmes, parmi les soldats, on reconnaît des têtes entrevues dans les collections de bustes antiques. Ses premières œuvres, les fresques des Eremitani de Padoue, sont garnies de bibelots, bas-reliefs, médaillons et inscriptions, toute une documentation tirée de son carnet de notes et croquis. Dans son œuvre, l'archéologie et la peinture d'histoire, encore en pleine jeunesse, mêlent leurs jeux et leurs curiosités. On devrait étudier les inscriptions en caractères romains que son pinceau a gravées sur les architectures. Beaucoup pourraient figurer dans le Corpus inscriptionum latinarum, car elles ont été copiées plus ou moins adroitement sur des inscriptions réelles. Dans la composition des Eremitani, qui nous montre saint Jacques marchant au supplice et s'arrêtant un instant pour baptiser Hermogène, on se rappelle que Mantegna a dressé hardiment un magnifique arc romain, dans une perspective légèrement plafonnante. Il ne l'a pas seulement orné de reliefs délicats, il a cru devoir nous faire lire la signature même de l'architecte. Dans un médaillon, il a donc gravé en belles lettres romaines : L. ViTRuvius CERDO ARCHITECTUS. Une telle inscription, qui utilise le plus illustre nom d'architecte romain que nous connaissions, peut sembler d'un zèle LPARENARE SLR IMAGES un peu enfantin. C'est ainsi, pensons-nous, qu'un amateur, dont le jugement montrait plus d'enthousiasme que de prudence, fit graver un jour au pied des fameux Dioscures de Monte Cavallo : Opus PHipiÆ. N'y a-t-il pas ici plus de crédulité que d'esprit critique? Eh bien ! non ; le cartouche de Mantegna n'est pas aussi naïf qu'il semblerait tout d'abord. L'inscription qu'il a peinte, il ne l'a pas imaginée, elle existe encore sur de vieilles pierres exposées dans les arènes de Vérone. Il y eut, jusqu'en 1805, dans cette ville, une porte romaine qu'on appelait l'arc des Gaviü, du nom de la famille qui l'avait élevée. Et, outre les noms des fondateurs, on y lisait l'inscription suivante: L. Virruvius L. L. CERDO ARCHITECTUS. Cette inscription est interprétée par Mommsen (Corpus inscriptionum latinarum, 3464) comme désignant un affranchi de Lucius Vitruvius, l'illustre architecte (Lucii libertus). Évidemment, Mantegna connaissait cette inscription ; il l'a reproduite en la « rectifiant » ; les deux lettres qui désignaient un affranchi

ont disparu, et c’est le grand Vitruve lui-même qui semble avoir mis sa griffe sur le bel arc triomphal où passe saint Jacques pour aller au supplice. Mantegna, à force de scienceet d’ingéniosité, a vraiment possédé ce « sens historique » qui dans la littérature n'apparaîtra guère avant plusieurs siècles ; dans la langue des images, on a compris plus tôt certaines incompatibilités matérielles ; alors que dans le monde moral, c’est comme une pensée admise que les hommes ont pu parler des langages différents tout en restant fidèles aux mêmes lois intellectuelles ou sentimentales, dans le monde des choses visibles et concrètes, on a bien dû convenir que les hommes avaient, au cours des âges, beaucoup changé dans leurs manières de s'habiller et de se loger ; et, tandis que l'histoire littéraire tend à retenir surtout les traits constants de l'esprit humain, qu'elle n’a pas de peine à découvrir sous la diversité des langues, les arts plastiques cherchent au contraire une moisson pittoresque dans la diversité des autres temps et des costumes. C’est dans l’art plastique quesesont développées la notion et la craintede«l’anachronisme » ; c'est dans le monde des images que l’anachronisme est presque inévitable, un tableau historique étant composé de mille détails concrets pour lesquels le naturalisme doit suppléer aux lacunes de l'archéologie. Les classiques ont parfois abusé de cette documentation tirée des musées et des fouilles, et nous ne sommes pas en un temps où ces préoccupations sont fort à la mode dans le monde de la peinture. Il serait pourtant maladroit d’igno



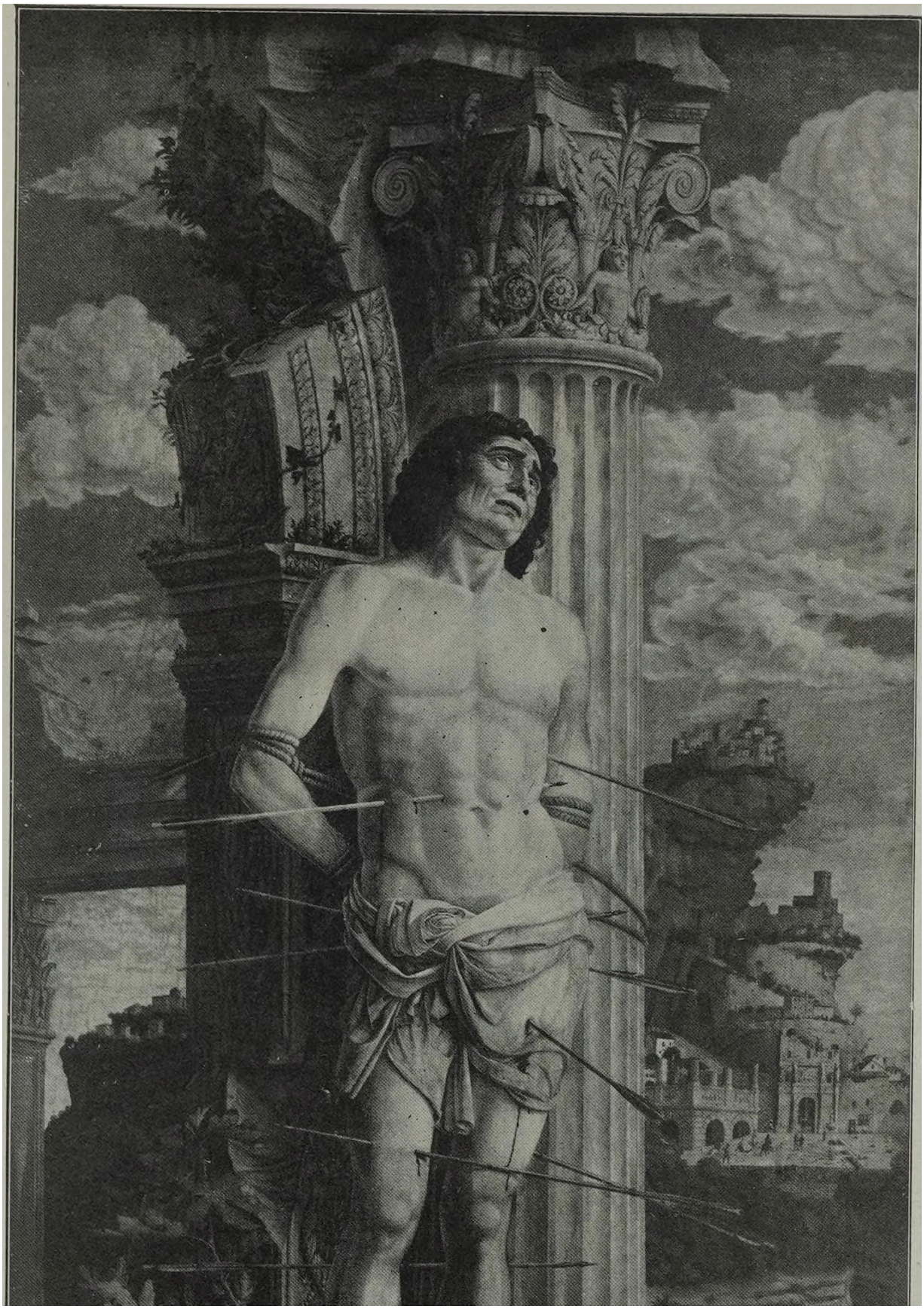
 rer les beautés que les images ont trouvées dans la poésie de l'histoire. Il est au Louvre deux peintures de Mantegna qui sont pleines d'un charme intense et un peu étrange, car elles le doivent à des qualités bien rares et généralement plus sévères que séduisantes ; c'est le petit Calvaire détaché du tableau de Vérone et le grand Saint Sébastien autrefois à Aigueperse. Le Calvaire est une petite image dense et volontaire, que le regard explore dans tous ses détails, fouille dans tous ses replis, car il n'est pas une ligne ici qui n'ait un sens ; et pourtant, de ce tableau ciselé, documenté comme un récit de Flaubert, il se dégage une âpre harmonie: ces têtes, ces armures romaines, ces sèches anatomies, ces visages grimaçant de sanglots, tous ces détails durs se sont insérés dans une nature qui les ramasse et les accorde dans son unité ; c'est la nature qui donne vie et vraisemblance à cette peinture sèche comme un camée. Qui donc avait appris à Mantegna que la Judée est aride et rocailleuse et que Jérusalem égrène ses maçonneries blanches sur les pentes d'un coteau pelé? Il savait aussi que la ville est encerclée d'un rempart à tours carrées et qu'au-dessus des maisons on voit bomber quelques coupoles. Assurément, ce paysage n'a pas la vérité documentaire d'une étude d'après nature, à la moderne ; Mantegna n'avait pas les moyens de peindre Jérusalem, et d'ailleurs dans son œuvre quelques portraits seulement paraissent inspirés directement par le modèle ; mais, plus souvent, il invente ses images ; il les compose par un effort intellectuel : de là cette vision si nette de la Judée, cette couleur si forte qui nous semble de la couleur historique, mais qui n'est d'abord qu'une impression juste de nature, l'image typique d'une région. De tous les innombrables Calvaires qui furent peints pendant quinze siècles, en est-il un autre pour nous donner le sentiment d'une désolation aride, d'une âpre cruauté comme ce plateau pelé où trois cadavres se dessèchent? L'Évangile de Mantegna ranime ces paysages rocailleux et promène toujours nos yeux sur des cailloux brûlés. Peut-être les pèlerins lui avaient-ils appris que, pour atteindre au sommet du Calvaire, il fallait monter quelques marches creusées dans le rocher, et qu'il y a des abeilles au Jardin des Oliviers. Il savait aussi que cette pierreuse Judée est le pays des tombes rupestres ; c'est dans une grotte naturelle régularisée par des tailleurs de pierre qu'il a placé la tombe du Christ ; c'est aussi devant une grotte qu'il conduit le cortège des rois mages et le chœur des anges autour de l'Enfant Dieu qui vient de naître. Et les pèlerins

savaient combien est étroite la 131 grotte de la Nativité. Ainsi ce puissant artiste sait-il adapter au drame non seulement les attitudes et les costumes des acteurs, mais aussi le paysage même. Il a découvert la poésie de l'histoire, parce qu'il l'a vue dans la nature autant que dans l'archéologie. Dans le Saint Sébastien du Louvre, il n'a pas manqué de se rappeler que le saint fut supplicié à Rome, au Champ de Mars, dit la légende dorée ; et cette fois encore le paysage vient apporter ses indications ; il évoque la ville du xv° siècle, quand le monde antique dormait encore sous ses décombres, foulé par l'humanité indifférente. Mantegna avait déjà fait son voyage à Rome. Des récits auralent-ils pu lui révéler des aspects aussi typiques? Il savait comment les maisons sordides s'appuient aux arcs de triomphe et que la vie moderne se niche dans les arches des cirques et que sous les pas la sonorité du sol laisse deviner des architectures ensevelies. Il savait que le plateau du Palatin portait des forteresses féodales, les tours des Frangipani ; il savait qu'en grimpant sur les pentes l'on ignore parfois si l'on marche sur les vieilles maçonneries ou sur le roc naturel et que, en pénétrant sous les voûtes des portiques où posent les palais des Césars, on croit s'engager dans de sombres cavernes. Sans doute sa colline est trop ciselée, trop jolie, trop menue et de silhouette un peu fantaisiste, pour que l'on songe immédiatement au Palatin ; mais les détails du dessin ne laissent pas de doute sur l'emplacement choisi par Mantegna pour fixer le supplice de saint Sébastien. Au pied même de la colline impériale, au bas du clivus palatinus, ne voilà-t-11 pas l'arc de Titus, que des maçonneries adventices et 4. Fig. 226 et 227. — PADOUE ET JÉRUSALEM. Malgré quelques exceptions, l'art de GIOTTO ne révèle guère de curiosité historique. En revanche, le peintre use naturellement de son expérience visuelle pour composer son décor. Ainsi, dans la RENCONTRE A LA PORTE D'OR (ARENA DE PADOUE), ayant besoin de nous monirer, pour la clarté du récit, une porte de ville, il s'inspire sans façon de la PORIE DE L'ARENA, celle qu'il franchissait tous les jours pour aller à son travail.

132 Croix, A FLORENCE), il semble se rappeler un site urbain qui devait lui être familier quand il revint de Padoue à Florence : la masse de Sainte- Justine surmontée de ses coupoles. Et l'aspect de l'église de Saint-Antoine n’est pas très différent. De même, dans les peintures de l’Arena, n'y a-t-il pas bien des souvenirs de Saint-Marc de Venise ? même les libertés du peintre ne sauraient rendre méconnaissable. Laissons-nous conduire par les suggestions des images ; nous voici dans cette région confuse, entre l’arc de Titus et celui de Constantin, où la végétation a plus qu'ailleurs triomphé de la maçonnerie, où la vie d’aujourd’hui respecte le sommeil de la Rome antique ; après le Forum, qui est comme une carrière aux pierres étiquetées, nous voici en pleine campagne, et la nature semble avoir enfin absorbé les ruines. Une pauvre vieille église est là, au milieu des vignes, isolée dans ses clôtures. Elle semble de tous les temps, hors du temps comme bien des choses ici ; à l’intérieur, sur le mur de l’abside, un mauvais fresquiste du xi° siècle a représenté saint Sébastien drapé dans un manteau de patrice byzantin, auprès d’un Christ, et l’église — anciennement Santa Maria in Pallara — est placée sous l’invocation de saint Sébastien et les fidèles la nomment San Bastianello. Ainsi les images ne nous ont pas trompés et nous ont amenés au sanctuaire de saint Sébastien. Elles nous ont transportés dans les terrains vagues et feuillus qui se creusent entre le Palatin et le Cœlius ; et n'étaient l’arc colossal de Constantin et, un peu plus loin, la masse du Colisée, les souvenirs de l'antiquité sembleraient définitivement ensevelis sous cette végétation sauvage. Il faut pénétrer dans l’humble église qu’on a peine àtrouver dansles vignes et broussailles pour voir la pauvre image du triomphateur qui a précipité dans l’abîme les dieux de marbre et les brillants péristyles. La légende dorée, toujours pleine de zèle, dit qu'avec l'aide de son compagnon Polycarpe, Sébastien avait brisé plus de deux cents idoles. Le désert s’est installé sur cette extermination. Mais alors voici que LA ENPPEDYES IMAGES le tableau de Mantegna paraît nous présenter une de ces admirables figures aux muscles d’athlète, et souple comme la chair, que Sébastien a persécutées. À ses pieds, voici les débris de ses ennemis vaincus ; des marbres brisés sur lesquels la nature vient apporter sa parure de feuillage comme si elle jetait sur les dieux morts la palme du martyre. Et le saint lui-même, beau comme un Praxitèle ou plutôt comme un Polyclète, lève vers le ciel, non pas le visage des bienheureux dont la foi triomphe,

mais le regard désespéré d’un vaincu. Mantegna lui a donné ses propres traits, car 11 est impossible de ne pas reconnaître ici un portrait, et dans ce portrait il est bien difficile de ne pas retrouver le visage énergique et tourmenté qu'un buste de Mantoue nous a rendu familier. Vraiment les images portent bien une signification en elle-même et les idées qui en rayonnent ne sont pas toujours celles que leur avait confiées leur auteur. La beauté martyrisée par ces archers brutaux a détourné notre indignation et notre pitié. Sébastien subit le martyre qu'il infligeait à Apollon. Les images se sont vengées. Sans doute, il ne s’est pas rencontré beaucoup d’autres artistes pour faire, comme Mantegna, la chasse aux documents et considérer que l’histoire peut inspirer la peinture à l’égal de la nature ou de la foi. Mais, quand Rome est devenue à nouveau la capitale intellectuelle de l'Europe, l’art moderne était comme installé sur le tombeau de l'art antique. Les marbres exhumés par les fouillles ont peu à peu réveillé le culte de la beauté physique d’où ils étaient nés. Or la plastique grecque n'est pas d'esprit naturaliste ; les statues que les modernes sont venus admirer, mesurer et copier dans les galeries et les « vignes » de Florence ou de Rome sont des figures idéales, et non pas des portraits. Il n’est pas d'art qui, dans ses grandes œuvres, soit moins documentaire. Et c’est ainsi que les classiques, depuis la Renaissance, tout en paraissant préoccupés surtout de faire revivre l'antiquité, ont été détournés de l'inspiration historique par l'idéalisme latent de l’art hellénique. Depuis la découverte des grands chefs-d'œuvre qui ont inspiré Michel-Ange, Raphaël et Corrège, les modernes ont bien souvent pris les œuvres de l’art pour les images de la vie, ou peut-être ont-ils dédaigné, devant les dieux grecs, de se représenter l'humanité vulgaire. Ainsi une antiquité s’estelle constituée — œuvre des sculpteurs et des peintres — qui n'est guère qu'une extension de l'Olympe peuplé par la statuaire grecque ; et dans cette antiquité créée par l'art, les dieux, les demi-dieux et les hommes restent de

SAINT SÉBASTIEN, HÉRITIER D’APOLLON (Mantegna, Saint Sébastien, Louvre). Le saint offre sa beauté au martyre parmi les ruines des marbres qu'il a brisés. Mantegna place son supplice tout auprès de son humble église, au pied du Palatin. Le sanctuaire du briseur d'images se cache sur les ruines du temple d'Apollon. La poésie est comme saturée d'histoire. Les souvenirs lèvent partout de ce monde enseveli. Et le tableau de Mantegna nous rappelle comment le saint iconoclaste, par sa jeune beauté, entretient le culte du dieu qu'il a exterminé. LA VIE DES IMAGES. PL. 9, PAGE 132

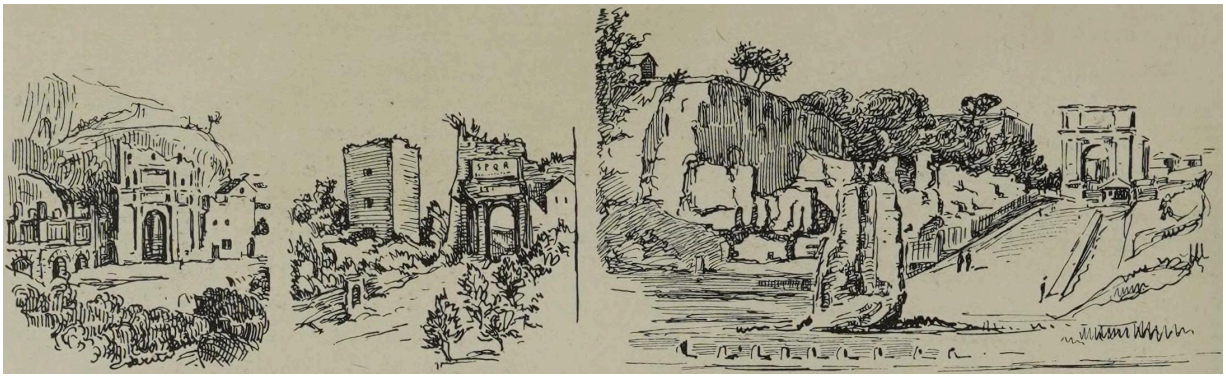


CENRPS PAMEU RE" EPL SHTSTOTR'E même essence ; les types mis au monde par les Praxitèle et les Lysippe recommencent à vivre dans la peinture des modernes. David, dans son tableau des Sabines, pensait reconstituer l'histoire romaine en peignant des marbres grecs. De temps en temps, l'archéologie vient réveiller le sentiment historique, oblige notre imagination à distinguer entre l'art et la vie, entre les figures des musées et les personnages de la rue. Ce fut toujours une des préoccupations des maîtres français. Fouquet, Poussin, Le Brun, Ingres ont certainement voulu ressusciter le monde antique ; ils ont fait de la (peinture d'histoire » un genre bien défini ; il n'est ni religieux d'inspiration, ni naturaliste d'exécution, ni même de destination décorative. Le tableau d'histoire est, un peu comme la tragédie classique, une œuvre d'art où l'on reconnaît une image de la vie, mais d'une vérité morale plus que matérielle ; on y goûte le plaisir de retrouver des personnages et des événements illustres, mais sans excès de couleur locale ; des idées claires y animent des formes pures ; l'intelligence prend part au plaisir des yeux. Ces tableaux se lisent et s'analysent un peu comme des œuvres littéraires. On le leur reproche quelquefois. Mais c'est là un des traits de l'art français ; il fait toujours travailler l'intelligence. Aux charmes du naturalisme il préfère bien souvent la poésie de l'histoire. Lorsque Fouquet revint d'Italie, il rapportait quelques souvenirs et croquis des monuments de Rome, et il ne manqua pas de les placer à propos. Dans ses miniatures du livre d'heures d'Étienne Chevalier (à Chantilly) ou dans les Antiquités judaïques (Bibliothèque nationale), il eut à trois reprises l'occasion de représenter le temple de Jérusalem : le Mariage de la Vierge, la Prise du Temple par Pompée ct enfin l'Entrée d'Hérode à Jérusalem. Et chaque fois le peintre se rappela un monument illustre qu'il avait vu et sans doute dessiné à Rome, la fameuse colonne torse, historiée de bas-reliefs, que l'on conserve aujourd'hui dans la première chapelle de droite de SaintPierre et dont la légende dit qu'elle provient du temple de Jérusalem et fut donnée par Constantin à l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Une relique du monument de Salomon, voilà qui ne se peut oublier quand on porte en soi la curiosité historique. Que nos académies ne donneraientelles pas aujourd'hui pour ramener du fond des âges des reliques de cette valeur ! Avec la colonne de Saint-Pierre, notre Fouquet a donc, ingénieux et hardi, reconstitué le sanctuaire du temple de Salomon. La première fois, - du moyen âge et de la première 133 dans le

Mariage de la Vierge des heures d'Étienne Chevalier, deux colonnes torses s'élèvent de chaque côté d'une porte qui s'ouvre sur le chœur : c'est comme un jubé de clôture en forme d'arc de triomphe romain : et même l'enlumineur n'a-t-il pas utilisé ici un croquisd'après l'arc de Septime Sévère ou celui de Constantin? Pour préciser son intention, il a écrit sur les deux portes latérales : Templum Salomonis. Dans les Antiquités judaïques, l'occasion s'est à nouveau présentée de montrer le temple de Salomon. Quand il nous fait voir les maçons à l'œuvre, construisant le temple, il recule devant la difficulté d'imaginer une architecture exotique, et il se résigne à peindre un chantier au pied d'un monument gothique. Pourtant il sait que l'Orient est le pays des coupoles et non de; flèches, et son temple gothique est couronné par une étrange voûte surbaissée. Mais quand il nous introduit dans le sanctuaire, il reprend son croquis de la colonne torse ; 11 la multiplie pour lui faire porter le baldaquin qui couvre le tabernacle. Et voici qu emporté par le zèle archéologique, il trouve moyen de placer les anges, les chérubins aux six ailes que cite la description biblique et même 11 dresse sur l'autel sept candélabres, car il n'a pas su reconstituer le chandelier aux sept branches. N'avait-il donc pas vu les bas-reliefs de l'arc de Titus? Ou bien, à Fig. 230. — SAINT SÉBASTIEN ET APOLLON. Voici un SAINT SÉBASTIEN en mosaique de SAINTPiERRE AUX Liens, à RoMt. 11 date du VIl® siècle. Alors, saint Sébastien n'était encore qu'un légionnaire âgé, en costume militaire, tenant en main la couronne de son martyre. Dans une petite église abandonnée sur le. Palatin, un saint Sébastien peint au XL sièclese présente, drapé dans un manteau de patrice byzantin. Ces images nous montrent un aspect du saint antérieur à celui qui nous est parvenu. Il y a loin de ce dignitaire âgé au bel adolescent livré, tout nu, aux flèches des bourreaux. Sébastien, par un virement de l'imagination dévote, va périr par les armes qu'autrefois il portait ; il va faire admirer la nudité, la beauté de ces Apollons de marbre q1'il a massacrés. Au cours Renaissance, le culte de saint Sébastien et son iconographie vont donc subir de graves transformations. D'abord, la dévotion a fixé les circonslances de son martyre; cet archer a été percé de flèches. Ensuite, l'art en a fait une belle statue d'adolescent. Enfin, les ruines d'où son culte a fleuri, ont révélé qu'il fut le plus impitoyable des briseurs d'images.

L À 134 VE 2 DES IMAGES Fig. 231, 232 et 233. — LE LIEU DU MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN. MANTEGNA, dans le SAINT SÉBASTIEN DU LOUVRE, a montré le martyre dans le lieu même où la tradition plaçait son supplice. L'arc de Titus, les pentes abruptes du Palatin, les chemins creusés dans les décombres, ce paysage dévasté et chargé d'histoire a été dessiné sans doute du haut des Galeries du Colisée. Le premier croquis est emprunté au tableau de Mantegna ; le second est tiré d'une gravure de Du Pérac, en 1575. L'arc est encore flanqué des maisons dessinées par Mantegna. Le troisième croquis présente l'aspect moderne ; à gauche, sur le Palatin, apparaît la petite église de SAN-BASTIANELLO où l'on voit une vieille fresque du saint, costumé en patrice byzantin. cette époque, ne savait-on pas encore y reconnaître les dépouilles du temple de Jérusalem? Quand, moins de deux siècles plus tard, Poussin atteignait enfin à la ville de Rome, dont il rêvait depuis si longtemps, il courut droit aux monuments qui lui présentaient une image des anciens ; ses croquis nous le signalent devant la colonne Trajane ou sous l'arc de Titus : ses premières peintures ne font que développer ses observations d'après l'antique, et c'est parce qu'il avait la mémoire emplie par les bas-reliefs fameux qu'il a imaginé les soldats romains pillant le temple de Jérusalem. Après quoi il se laissa prendre par la vie contemporaine, l'art vivant : il se mêla aux peintres de son temps, mais, si l'on suit le développement de son génie jusqu'aux œuvres de la vieillesse, qui furent peintes d'une main tremblante, on voit son esprit se détourner de plus en plus des images présentes et du pittoresque anecdotique pour s'installer dans une sorte de monde imaginaire qui n'est tout à fait ni la Rome contemporaine, ni une reconstitution de l'antique ; :1l résulte d'une rêverie contemplative où se mêlent la nature et l'histoire, et cette nature est dépouillée des inutilités fortuites, ennoblie d'illustres souvenirs, cependant que l'histoire s'anime de la vie présente tout en restant enveloppée dans son majestueux lointain. Poussin était possédé Sr RS Ste ET — 4 = - TRE à 5 At _ 3 = = A — ce, > = RO nl <= 5e RTS RE Fig. 234 et 235. — LE JARDIN DES OLIVIERS DE MANTEGNA. ManrTecNa est décidément de tous les maîtres de la Renaissance celui qui a le plus fortement senti la poésie de l'histoire ; il ne l'a pas seulement trouvée dans la documentation archéologique ; il l'a cherchée aussi dans le caractère des sites. Son vangile se déroule dans les paysages rocailleux et brälés de Judée. Sa Jérusalem est la plus vraisemblable, la plus vraie de la peinture

chrétienne. Voici ce que l’on voit dans le fond de son JARDIN DES oLIvIERS (TOURS) ; noter l'exactitude topographique du paysage, comparé à L'ASPECT ACTUEL DU MONT DES OLIVIERS, en prenant comme point de repère la tour carrée sur le chemin. Un détail d'une incroyable précision : Les abeilles volent autour de leurs ruches.



PMP EURERGEMNE=TATSTOTRE par le scrupule archéologique, hanté par les démons de la documentation : sa correspondance, ses lectures, ses croquis révèlent le classique, frère de Corneille et de Racine, ces poètes qui n’osaient pas inventer et qui ont préfacé leurs tragédies de plaidoyers pour affirmer leur respect des chroniques et se justifier des libertés prises avec l’histoire. Cependant qu'il fatiguait ses yeux à lire et que son esprit se nourrissait de souvenirs, il s’en dégageait une couleur générale, un ton de noblesse et de simplicité, une sorte de sérénité à laquelle on reste parfaitement sensible même quand on ne peut la bien définir ; elle est l’âme de sa peinture, un peu à la manière de cette « majestueuse tristesse » que Racine voulait trouver dans la tragédie. Le sentiment de l’histoire subsiste dans la peinture moderne où 11 fait passer parfois un souffle de poésie ; mais, le plus souvent, les préoccupations de couleur historique sont délaissées, car l’histoire désavoue définitivement l'imagination pour ne connaître que le document. L’archéologie est une science : elle recherche les notions exactes ; dans ses résurrections du passé, l’art sait bien qu'il ne peut atteindre à l'exactitude. La science ne lui donne que des notions fragmentaires et on lui demande des reconstitutions totales. Mais surtout nous sentons instinctivement que le naturalisme qui fait le fond de notre art moderne est parfaitement incompatible avec l’histoire : nous sentons que les transformations de l’histoire ne touchent pas seulement les modes des costumes et des architectures ; elles ne portent pas seulement sur l'aspect extérieur de l’homme et même son caractère ; elles atteignent jusqu'à l'aspect des choses, jusqu'à la nature elle-même. Il est une manière particulière de voir la nature propre à chaque génération. La nature elle-même n’est qu’une notion passagère ; si l'on évoque le passé, il ne faut pas le voir avec les yeux d’un moderne. Il y a une sorte d’anachronisme à peindre un personnage antique en faisant jouer sur son épiderme les reflets de la lumière impressionniste. Ces reflets n'existent que pour une humanité habituée à les reconnaître. Les guerriers homériques les ont-ils vus? La littérature nous répond que non. Il y aurait une inconvenance du même genre à faire galoper la cavalerie athénienne avec les attitudes observées par Géricault sur les champs de course d'Angleterre ou celles que la photographie instantanée nous a enseignées. Nous comprenons confusément que la nature elle-même est chose historique: en fin de compte, elle se résout en une manière de

sentir, et l’histoire n’est pas autre chose que l’histoire des 135 Fig. 236. — ARCHÉOLOGIE DE MANTEGNA. Ces soldats romains jouent aux dés la robe du Christ, dans le CALVAIRE DE MANTEGNA au LOUVRE ; leur équipement est reconstitué d'après les bas-reliefs romains ; les deux têtes du fond sont copiées d'après des bustes antiques; celui de Marc-Aurèle est bien reconnaissable. variations de cette sensibilité. I] nous faut donc admettre que, dans le monde de la poésie et de l’art, la nature n'est nullement le décor immuable devant lequel passent des acteurs changeants. Elle fut pour les hommes d'autrefois ce qu’elle est pour nous: l'écran qui s’éclaire par les projections de notre pensée. Il peut régner une constance dans les conditions matérielles de l’art ; mais sur quoi se fonderait une permanence des aspects de la nature? Nous savons maintenant que ces aspects sont les découvertes d’un art qui va se transformant à chaque génération. Ressusciter

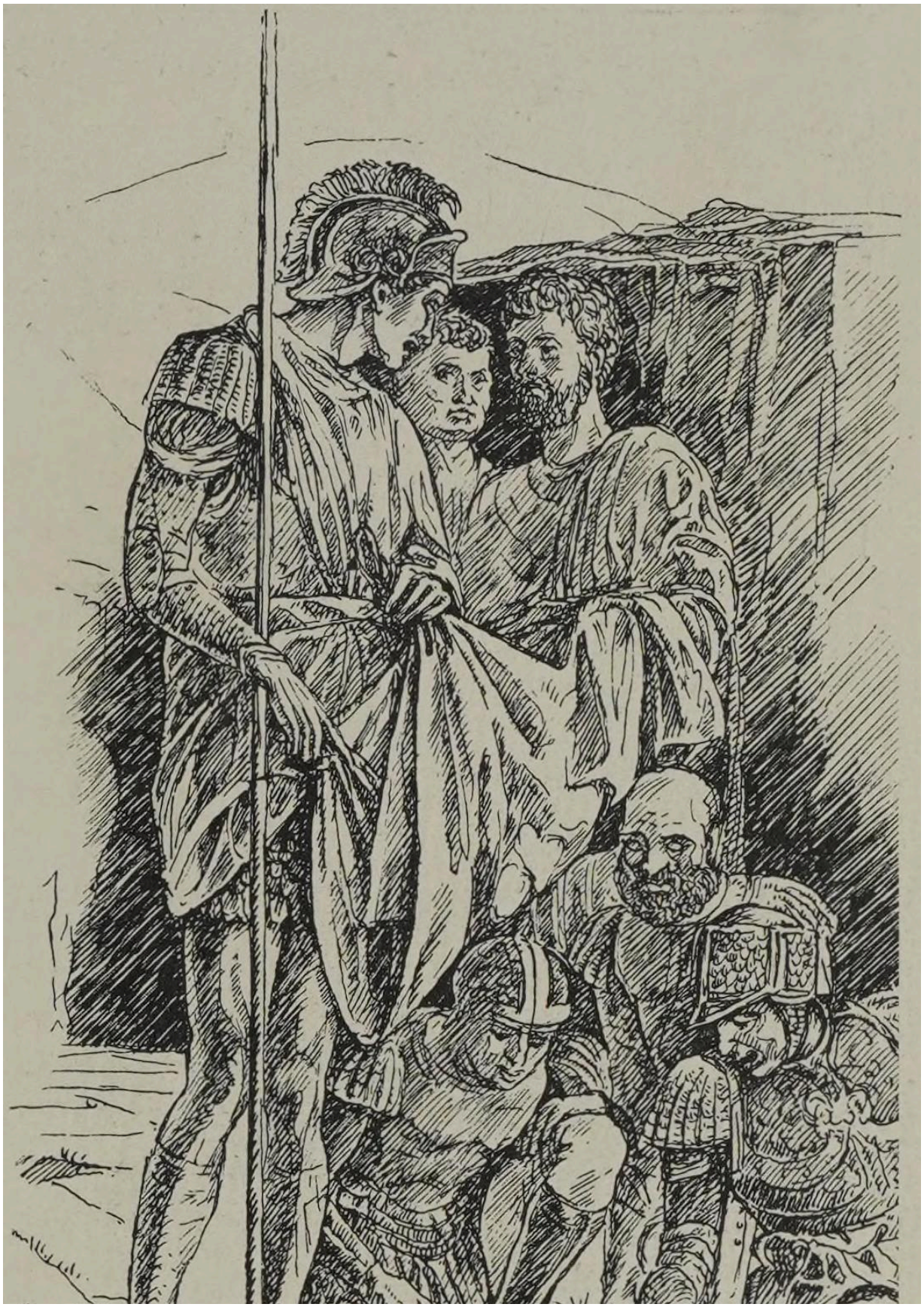


 Fig. 237 et 238. — MATÉRIEL BIBLIQUE. Parmi les monuments romains qui ont le plus fortement agi sur l'imagination des artistes depuis la Renaissance, il faut compter les bas-reliefs de L'ARC DE Tirus. Le triomphe où l'on voit passer les DÉPOUILLES DU TEMPLE DE SALOMON, a doublement retenu l'attention, parce qu'il touchait à la fois à l'histoire romaine et à l'histoire biblique. Ce chandelier aux sept branches, cette table qu'emportent les légionnaires, pour avoir été souvent examinés et dessinés, sont devenus le point de départ de bien des inventions pittoresques, de bien des reconstitutions historiques. À droite, L'ARCHE D'ALLIANCE que les Hébreux portent autour de JÉRICHO (miniature de FOUQUET). le passé, faire revivre l'histoire, ce ne peut être la récom- monde des images résulte d'un effort heureux d'imagination sympathique, d'une véritable communion sentimentale. Il existe une logique des images, l'harmonie pitto; les peintres-poètes donnent à leurs pense d'un ajustage ingénieux de notions archéologiques, car nos ignorances l'emporteront toujours sur nos connaissances. La véritable résurrection historique dans le resque et plastique {if tutr (Ton EE | er J ——— — =) pui Chi ne = — lt LS Cat { {Lu } "1 >) Fig. 239 et 240. -- LE CHANDELIER ET L'ARCHE D'ALLIANCE. Poussin est un peintre particulièrement sensible à la poésie de l'histoire. Volontiers, il contemple les vieilles pierres et médite sur les vieux textes. À son arrivée à Rome, il a été immédiatement retenu par les bas-reliefs de l'arc de Titus; son imagination, travaillant sur ce motif, en a tiré une PRISE DE JÉRUSALEM (Vienne), amplification du thème du CHANDELIER AUX SEPT BRANCHES. Cette curiosité archéologique l'a conduit à lire dans la Bible l'inventaire des objets du Temple. Il a rencontré la description de l'ARCHE D'ALLIANCE avec ses séraphins aux ailes qui se rejoignent. Alors il a cherché un épisode où placer ce meuble sacré, et a été conduit à l'histoire de la PESTE D'AzoTH (Louvre). Les images s'appellent les unes les autres et c'est en quoi consiste le travail de l'imagination.



PR PEER ETES ES T'OLRE inventions la vraisemblance : ils nous font croire à la réalité de leurs fictions : de leur rêverie se forme un monde cohérent et viable. Pourquoi y aurait-il discordance à placer des divinités sylvestres dans les sous-bois de Rousseau ? Parce qu'une évocation mythologique est incompatible avec une vision trop attentive ; dans l'analyse infinie du sous-bois, ce peintre peut bien s'enivrer d'immensité et de mystère ; il ne verra jamais les dryades surgir des troncs de chênes. Corot, au contraire, dont la contemplation est presque de la rêverie, a bien pu voir des nymphes parmi les flocons de la brume matinale dansant sur la prairie. Rien dans le jeu de ses ombres légères qui vienne brutalement contrarier les fictions de sa pensée. Ainsi les peintres qui nous donnent la plus noble impression de l'histoire sont-ils des visionnaires autant que des observateurs. La Bible des peintres qui nous paraît la plus vraisemblable est celle de Rembrandt ; elle est la rêverie d'un promeneur dans le quartier juif d'Amsterdam. Puvis de Chavannes, sans effort ni curiosité documentaire, évoque les temps lointains par la noble simplicité du paysage. La suppression du pittoresque documentaire l'affranchit de l'actualité ; sa nature semble éternelle ; elle a pu paraître telle aux hommes d'autrefois. Ainsi, dans ces jeux de la nature et de l'histoire, il semblerait tout d'abord que, pour faire revivre le passé, il n'y eût qu'à projeter en arrière des images présentes ; la 137 q PR — Fig. 241. — LA NATURE ET LA FABLE. Dans son dernier tableau, PoussiN, dépassant l'Histoire pour remonter à la Fable, y retrouve unis ses deux motifs d'inspiration les plus chers : la nature el l'humanité, de belles stalues posées en des sites harmonieux. De cette union du pittoresque et de la plastique sont nées les métamorphoses de la mythologie. Cette mythologie survit dans l'art de Poussin ; elle est l'âme de la peinture d'histoire et du paysage historique. résurrection ne serait qu'un naturalisme transposé. Les images nous ont fait comprendre qu'il n'en est rien ; tout au contraire, la nature est, dans ses apparences, un événement aussi passager qu'une mode de costume ou qu'un style d'architecture. La couleur historique est faite de vérité et de poésie ; mais ici la vérité matérielle est chose aussi relative, aussi changeante que les fantaisies de l'imagination. qu ci up (D À \ 82) À N Li Ù Fig. 242. — INDIGENCE DOCUMENTAIRE. Fouquer, dans ses ANTIQUITÉS JUDAIQUES (Bibl. nat.) pour «reconstituer » un empereur romain, n'a pas

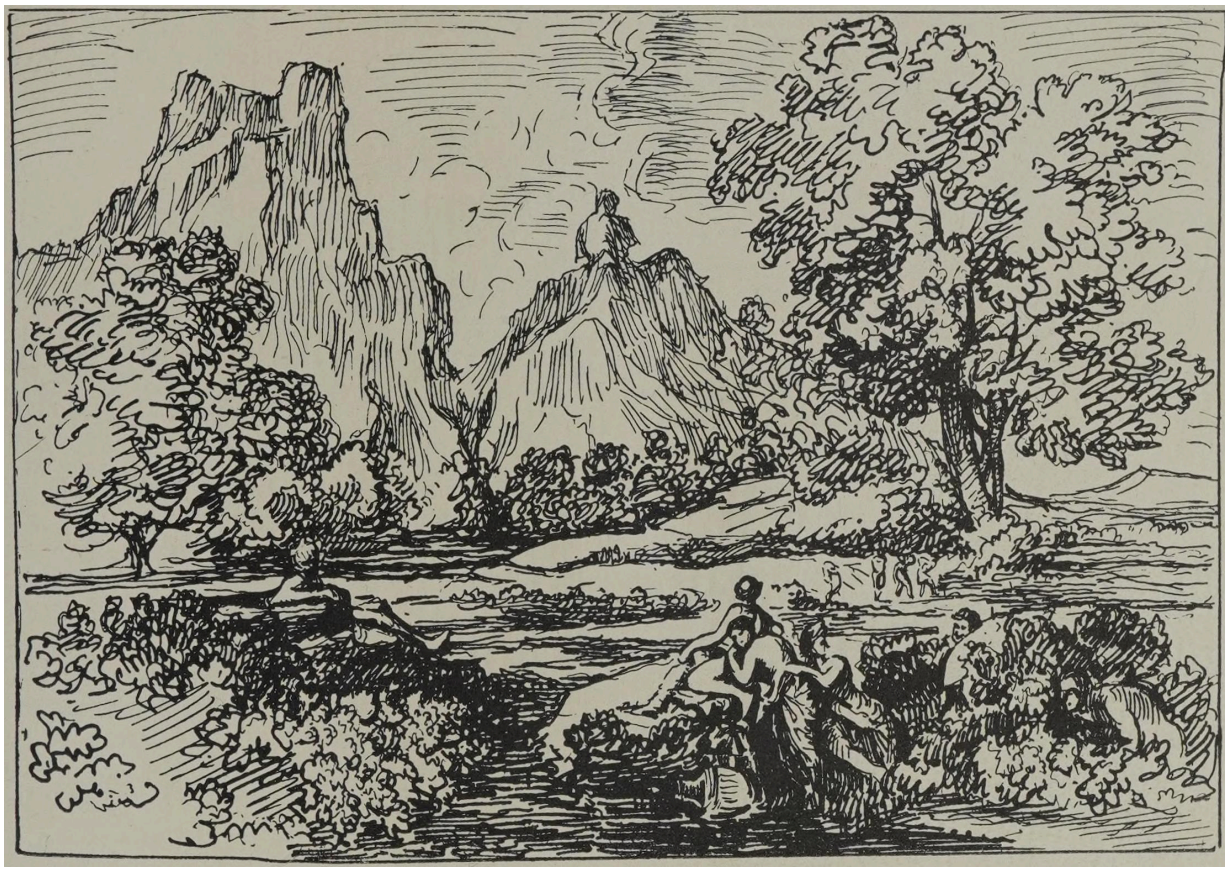
d'autre ressource que de peindre un cavalier de l'armée de Louis XI en le couvrant des lettres consacrées : S.P.Q.R. LA VIE DES IMAGES. 18

CHAPITRE VI LA LÉGENDE DES PIERRES COMMENT L'IMAGINATION INTERPRÈTE LES SITES ET LES RUINES, LA NATURE ET LES MONUMENTS ; LES VIEILLES PIERRES SONT DES FOYERS DE LÉGENDES. — ON TROUVE LA TRACE DE CETTE ORIGINE MÊME DANS LES LÉGENDES QUI ONT SUBJ LE TRAITEMENT DE LITTÉRATURES SAVANTES ; EXEMPLES INNOMBRABLES DANS LES LITTÉRATURES LATINE, GRECQUE, DANS LES RÉCITS BIBLIQUES. — LA POÉSIE DE L'ÉNÉIDE TOUCHE DE PRÈS AUX MONUMENTS DE LA ROME PRIMITIVE JUSQU'A SEMBLER UNE RÊVERIE SUR LES RUINES. — LA MYTHOLOGIE GRECQUE LAISSE CLAIREMENT VOIR SES ORIGINES NATURALISTES. LES LÉGENDES TIENNENT AUX SITES ; CELLE DES ATRIDES RESTE ATTACHÉE AUX RUINES DE MYCÈNES ET DE TIRYNTHE. — DANS LA BIBLE, TOUTE LA NARRATION DE L'EXODE EST UNE SORTE DE POÈME DU DÉSERT, OÙ S'ENCHAINENT DES RÉCITS NÉS DU SINAI, DE FONTAINES, DE PUITS, DE TOMBEAUX ET DE PIERRES SACRÉES.

NECÉ GÈ CETTE Fig. 243. — DU PAYSAGE A LA STATUE.

La mythologie antique ramène la nature à l'humanité. Les innombrables métamorphoses contées par les poètes ne font que mettre en récits dramatiques les assimilations que l'esprit fait entre les choses et nos passions. C’est ainsi que la fontaine devient une nymphe, la montagne un géant ; l'arbre, la roche, l'étoile apparaissent comme des héros ou héroïnes, tels qu'ils sont sortis de quelque pathétique aventure. L'imagination grecque associe de cette manière le monde physique et le monde moral, les formes et les sentiments ; du paysage, elle fait surgir une statue. Quelques modernes, comme POUSSIN, dans ce POLYPHÈME de PÉTROGRAD, ont senti profondément cette poésie de la nature païenne ; c'est elle qui donne une âme à ce que l'on a appelé le « paysage historique ».

CHRAPTIRELSF:1 LA LÉGENDE OUS traversons d'immenses régions sans que, durant le voyage aucune montagne, aucune roche n'intéresse notre pensée. Le paysage se déroule, les images se succèdent et s’effacent. Mais soudain notre attention se fixe ; nous sommes devant quelques moellons entassés ou seulement devant une pierre énorme dressée verticalement. Et ces pierres présentent une extraordinaire valeur de sentiment, parce qu'elles nous paraissent avoir été déplacées par des mains humaines. Quels étaient dorc BESAPIERRES ces hommes? Quelles pensées, quelles passions les menaient? [l n’en faut pas davantage pour amorcer notre curiosité et, suivant les cas, susciter une thèse archéologique ou allumer un foyer de légendes. Parfois une société meurt, une civilisation s'éteint, épuisée par un mal interne ou sous le coup d’une catastrophe. Le livre de l'humanité compte bien des cataclysmes de ce genre ; il y a interruption dans le courant de l’histoire, et ce quenotre art avaitimprimé sur la matière,



140 Fig. 244. — GÉOLOGIE ET MYTHOLOGIE. Toute anomalie géologique apparaît comme un signe surnaturel, marqué d'un caractère sacré. Cette colonne de lave —SainT-MicHeL D'AIGUILHE, AU PUY — qui reste debout, tandis que la cheminée du volcan qui l'a moulée s'est désagrégée el fondue, est une étrangeté, même après l'explication donnée par la géologie moderne. Les explications spontanées du commun font naturellement intervenir des forces et des volontés surhumaines. Et c'est ainsi que ces (curiosités » naturelles ont toujours été considérées comme des lieux sacrés. Les lieux de pèlerinage sont d'abord des sites étranges el magnifiques. le temps le désagrège et l'efface. Et quand la vie reprend, les générations nouvelles se trouvent devant des monuments, mutilés, déformés, qu'elles ne comprennent plus. Ce sont pourtant œuvres humaines : il faut leur trouver un sens, et les mythes se mettent à fleurir sur les ruines. Les vieilles pierres subsistent, indestructibles, par delà les phases de sommeil et d'activité que traverse l'histoire. Cimetières, châteaux croulants, substructions informes s'offrent à nous avec la puissance sentimentale d'un appel humain et l'attrait mystérieux d'un tombeau. Et dans cette revue des images qui mènent la pensée, la géographie a sa place comme l'art. Les monuments de nos mains ne sont pas seuls à nous apporter l'écho des anciennes générations. La nature, parfois, semble parler le même langage que l'art. Les montagnes, les grottes, les sources, ressemblent tellement à des œuvres artificielles que l'on s'arrête devant ces accidents comme devant des œuvres de l'homme. Et c'est ainsi que ces sites d'exception deviennent si souvent des lieux sacrés. Car, devant les merveilles de la nature, l'admiration ou l'étonnement tournent aisément en respect religieux. La contemplation des images grandioses évoque nécessairement l'intervention du surhumain. Les montagnes, du Sinaï à l'Olympe, et jusqu'à l'Himalaya, sont le séjour des dieux ; l'homme, qui a si longtemps bâti sa demeure, ville ou château, sur les hauteurs, soupçonne sur les cimes inaccessibles les acropoles divines. L'imagination humaine BARON ED ES IMAGES n'a jamais laissé sans habitants les grottes dont les sombres profondeurs recèlent l'épouvante. Suivant les temps, elles ont été habitées par des puissances mystérieuses, divinités agrestes, ou bien elles sont devenues le refuge des anachorètes. Saint Amadour, à Rocamsdour, la Madeleine à la sainte Baume, saint Patrick à Donegal en Irlande, cent autres sanctuaires rupestres nous révèlent la puissance

sentimentale de ces grottes mystérieuses. Âu sommet des roches abruptes, le mont Saint-Michel, l'aiguille du Puy, les gens de la plaine ont vu flotter des flammes étranges ; nescio quis, sed habitat deus, disait Evandre en regardant le sommet broussailleux du Capitole. La pensée qui s'émeut devant un site est tout près d'y reconnaître un Dieu. Jl n'y a pas loin entre certaines roches naturelles et les menhirs et cromlechs. Qui a dressé ces pierres monstrueuses? Pourquoi? Quand? On ne sait. Mais il est certain aussi que pas une des innombrables générations qui ont successivement contemplé ces rudes architectures n'a manqué de donner sa réponse à l'inévitable curiosité, et ces réponses, si nous les connaissions, seraient de merveilleux documents sur les formes de la croyance à travers les âges. Les alignements de Carnac sont-ils tout simplement des tombeaux, ou bien ont-ils servi à soutenir les tentes romaines? ou bien sont-ils des soldats païens pétrifiés pour avoir poursuivi saint Cornély? Tous les vieux burgs sont habités par des revenants. Notre imagination ranimele passé et, dans les solitudes nocturnes, on entend parfois les morts que l'habitude ramène parmi ces vieilles pierres. Les cimetières abandonnés sont souvent interprétés comme des champs de bataille. Seul un carnage a pu rassembler tant d'ossements et de tombeaux. Devant les tombes des Aliscamps, ou de Roncevaux, on a imaginé bien des combats épiques, et c'est dans quelque antique ossuaire de Cologne que l'on a reconnu les restes des compagnes de sainte Ursule massacrées par les Huns. Un tombeau, un sarcophage antique découvert à Compostelle, en Espagne, a servi d'étoile polaire aux voyages sur l'Ouest ; et, sur cette pointe occidentale du continent, la tombe de saint Jacques a pu faire équilibre à l'autre tombe, celle du Saint Sépulcre, qui attirait alors l'Europe vers l'Orient, à l'autre extrémité du morde chrétien. Ce n'est pas seulement dans les croyances confuses et les traditions populaires qu'il faut chercher l'influence des images de pierre. On la retrouve aussi forte ct plus facile à suivre dans la littérature, chez les Romains, chez les Grecs et dans la Bible.

L'AMLEGENDE L'Énéide de Virgile ressemble parfois à une promenade archéologique commentée par un poète, car nous voyons encore quelques-uns des monuments et les sites qui ont dicté ses vers. Il est dans l'Énéide un épisode d'une étrange poésie ; il en rayonne une lumière qui éclaire le poème tout entier ; c'est l'entrevue d'Énée et d'Évandre au huitième livre. Là se rencontrent le héros troyen et le roi de l'Aventin ; là se rejoignent l'épopée homérique et la tradition latine ; le jeu littéraire s'unit à la religion nationale. C'était entre l'Aventin, le Palatin, près du Tibre, quelque part, sur cette place qui s'appelle aujourd'hui Bocca della Verita. Evardre et ses sujets célébraient les sacrifices annuels à Hercule vainqueur, quand, derrière les arches du petit bois, entre les plantes de la rive, ils virent glisser la barque silencieuse qui remontait le Tibre. « Étranger, d'où vienstu? » Et il semble que la voix humaine ait plus de sonorité dans cette nature encore vierge. Les deux héros s'abordent, ct tout d'abord Énée est initié au culte d'Hercule vainqueur. Evandre lui conte la terrible bataille contre Cacus, le monstre qui lui avait dérobé des bœufs de son troupeau, et lui montre du doigt l'antre où il se tenait, aux flancs de l'Aventin. Et, tout en détaillant les épisodes de l'horrible bataille, Évandre peut en faire voir les traces. Voici la roche arrachée par Hercule et tombée dans le Tibre : Aovulsam solvit radicibus ; inde repente et imis Impulit, impulsu quo maximus intonat æther, Dissultant rite refluitque exterritus amnis. Il montre aussi l'autel Maxime, qui fut dressé pour commémorer éternellement cette victoire : Hanc aram luco statuit que Maxima semper Dicetur nobis et erit que maxima semper. Et ce sont là tous les éléments de la légende ou presque tous. L'antre de Cacus, le sanctuaire d'Hercule. Il suffit de rappeler que ce terrain devint plus tard le marché aux bœufs (forum boarium) pour que nous croyions assister au développement de la légende. Elle est née sur ce foirail ; elle a été inventée par des bouviers. Ces marchands ont cherché pourquoi ils sacrifiaient un bœuf à Hercule ct ils ont naturellement pensé que cet Hercule vainqueur à qui allaient ces remerciements était l'Hercule qui les protège, c'est-à-dire le dieu qui châtie les voleurs de bétail ; Cacus, dans cette version de la légende, assuma le DES TEERRES 141 rôle ingrat de voleur puni. Virgile a entendu conter cette histoire ; elle circulait dans ce quartier d'où montait si souvent le mugissement des bœufs. Mugire boves atque omne querelis Impleri nemus et colles clamore relinqui. Quand il contait cette rencontre mémorable d'Évandre et d'Énée, Virgile voulait

substituer à l'image de la ville bruyante l'évocation de la nature encore sauvage ; pourtant, dans son récit, il reste encore quelques traces des impressions rapportées d'une promenade sur le champ de foire où les bêtes assemblées poussent parfois un meuglement ennuyé, dans l'attente de l'acheteur. Et le vieil Évandre ne s’en tient pas à cette première initiation. Il va conduire Énée au pied des collines, l'Avertin, le Palatin, le Capitole ; il parle de ces lieux en termes simples, comme on regarde la source modeste d’un fleuve qui doit traverser des pays, arroser des villes et féconder des continents. Sur les ruines usées, les plantes reparaissent aujourd'hui et il nous est maintenent facile d'imaginer le paysage rustique sur lequel régnait le roi Évandre. La nature reprend visage, maintenant que l’homme se retire. À Virgile, il fallait plus d'effort pour se représenter Fig. 245. — CIMETIÈRES ET CHAMPS DE BATAILLE. Parmi les débris qui émeuvent le plus fortement notre imagination, il faut compter d'abord les tombeaux ; la présence, la volontéde l'homme y sont évidentes. Leur antiquité indéterminée grandit confusément la personne du mort et active la floraison légendaire. Quand les tombeaux subsistent, réunis en nombre, l'imagination ne manque jamais d'y reconnaître le résultat d'un massacre, d'un cataclysme, d'une bataille. On ne songe point à voir là un cimetière peuplé par les générations pacifiques. Ainsi, d'antiques nécropoles, comme les ALISCAMPS D'ARLES, deviennent des foyers de légendes et d'épopées. Les sarcophages gallo-romains conservés sont bien souvent devenus l'objet d'un culte ; et ces images paiennes, cachées en des cryples mystérieuses, nous rappellent comment l'hagiographie romane a quelquefois fleuri sur des monuments de l'art antique.

142 le Latium de Saturne. N'importe, nous pouvons suivre la promenade célèbre : « Le roi allait, cassé par l'âge ; d'un côté, Énée l'accompagnait : de l'autre, le jeune Ascagne qu'il tenait par la main, et, tout en cheminant, il égayait la route de propos variés.» Et ils virent ainsi la Rome préhistorique, c'est-à-dire ce que se racontaient les curieux du temps d'Auguste qui, sous les nouvelles bâtisses et les marbres qui commençaient à cacher la pauvre ville républicaine, exploraient les vicilles choses sur le point de disparaître et tâchaient de se représenter la Rome d'avant Romulus. Tout d'abord, Évandre ne manqua pas de leur donner ces étymologies populaires qui sont d'ingénieux calembours riches de fables naïves, et le Latium qui vient de ce que Saturne est venu s'y cacher (latuit), ct le nom de Carmenta, et la grotte du Lupercal… C'est Virgile qui prête à un paysan de dix siècles plus vieux que lui son émotion sacrée. La majesté du Capitole, cette crête d'or qu'allume chaque soir le soleil, cette tête du monde, il la voit sous les ronces. Mais déjà un Dieu l'habite : Cette épopée primitive, toute cette poésie dont les quel Dieu, on ne sait, mais 11 est là un Dieu. chroniqueurs ont tenté de faire de l'histoire, qui ne sent qu'elle se respirait autour de ces vieilles pierres? C'est en regardant ces monuments ruinés que les hommes en ont tiré des récits, comme pour les garantir de l'oubli, au moment où ils allaient disparaître. Évandre conduisant Énée dans l'antique Pallantée, c'est Virgile cherchant les monuments de la Rome primitive dans la Rome impériale. À l'origine de cette rêverie historique, il y a des curio: Ta 2 UN Fig. 246. — DOLMEN DE LOCMARIAQUER. Les menhirs, cromlechs, dolmens, depuis des temps indéfinis, étonnent les hommes par leur masse et les inquiètent par le mystère de leur destination. Leur origine échappe entièrement à notre curiosité; mais les hypothèses n'en sont que plus ardentes pour eur découvrir un sens.Les innombrables légendes nées de ces mégalithes ne sont que des formes naïves et spontanées de la recherche archéologique. Le problème est toujours le même. Pourquoi des hommes ont-ils soulevé ces pierres dont le poids dépasse tellement les facultés physiques de l'espèce humaine? Ce problème est si obsédant qu'il a influé sur la psychologie de bien des peuples. Les pays à monuments mégalithiques sont des pays à légendes. CARE RESeDES IMAGES sités d'antiquaire. Tout ce flot de poésie qui traverse l'épopée nationale sort d'une source archéologique. Virgile savait que les paysages et les monuments sont l'âme de l'histoire. Avant d'achever son Énéide, il voulut voir les sites de

Pergame et refaire le voyage de son héros. Après tant de méditations sur les paysages de la Méditerranée, il ne put résister à l'appel des images, pierres, sites, îles, caps, qu'il venait d'évoquer dans ses descriptions. Mais il mourut au retour de son pèlerinage poétique, et les couleurs qu'il rapportait d'Orient s'éteignirent avec sa vie. Trente siècles après Évandre, vingt siècles après Virgile, nous faisons à notre tour notre pèlerinage sur cette terre. Une promenade sur le Palatin et dans le Forum nous conduit bien souvent devant les vieilles pierres d'où ont levé les légendes de la Rome primitive. Historiens et poètes, Virgile et Tite-Live, quand ils ont conté l'enfance de la Ville Imperiale, pouvaient voir tous les jours la grotte du Lupercal, la rive où le Tibre débordé avait déposé le berceau des deux enfants, et la cabane du berger Faustulus qui les avait recueillis. Toutes ces vieilles choses ont disparu sous les ruines et par l'usure des siècles. Mais voici maintenant que la pioche des archéologues rend à la lumière de très anciennes maçonneries où il faut reconnaître les restes d'un village latin qui se dressait là, dix siècles avant Auguste. Ainsi les hommes de l'Empire n'inventaient pas quand ils plaçaient sur le Palatin le berceau de leur ville, ils ne faisaient que recueillir et préciser les confidences de blocs frustes et de quelques tombeaux. Ils installaient donc les deux fils de la Louve dans un hameau du Palatin. Qui nous dira maintenant par quelles suggestions la grotte du Lupercal et l'étymologie de son nom ont composé la légende de la Louve? Une Louve authentique s'agite aujourd'hui dans une cage à l'entrée de la place du Capitole ; sa présence n'est pas seulement une fantaisie spirituelle. Elle précise et vivifie un mythe émané mystérieusement de ces collines légendaires. Et l'imagination qui a travaillé sur ces reliques a même été timide. Les archéologues d'aujourd'hui fixent à cette première Rome bâtie sur l'antique Germalus une date qui dépasse de beaucoup la chronologie de TiteLive. Les vieilles maçonneries qu'ils avaient sous les yeux autorisaient les Romains à reculer leur naissance et à grandir leur noblesse. Sur le Forum, on voyait une pierre noire dont les anciens ne connaissaient plus la destination et que la croyance populaire avait interprétée comme le tombeau de Romulus

L'AMLEIGE ND E ou celui du berger Faustulus, son père nourricier. Une légende s'était donc formée qui enterrait Romulus sur le Forum, et cette dalle funéraire maintenait cette tradition contre une autre version de la mort du héros qui le faisait disparaître dans une assomption au ciel. Ici encore, on a trouvé le monument, le support matériel de la légende. Les fouilles ont dégagé la pierre noire de Romulus; elle continue à susciter des croyances, car, après avoir ému la piété patriotique des anciens Romains, elle éveille aujourd'hui la curiosité des touristes et l'imagination des archéologues. La légende de Romulus n'a pas cessé de rayonner de ce tombeau. Auprès de la voie Sacrée, nous nous arrêtons aujourd'hui devant un dallage de travertin, les restes du lac Curtius. Les anciens l'ont beaucoup vénéré, mais ils ne savaient comment expliquer la survivance de cette nappe d'eau sur une place maçonnée entièrement. De ce lac et de son nom surgirent donc plusieurs légendes, et des histoires miraculeuses vinrent justifier la vénération dont on entourait ce lieu saint et dont s'étonnait elle-même la piété romaine. Un peu plus loin, au pied du temple des Dioscures, la fontaine Juturne était aussi entourée d'une vénération propice aux légendes. Les vieux Romains avaient cru voir les chevaux altérés de Castor et Pollux se pencher sur ces eaux. Sans doute expliquaient-ils ainsi la proximité de cette eau et du temple des Dioscures. Dans ce chaos de ruines où les siècles se mêlent, la pioche des archéologues, à force de fouiller, dépasse la Rome historique et atteint aux profondeurs de la préhistoire. Un mégalithe, une citerne, une grotte, une source nous conduisent aux siècles d'or de Saturne, au temps où les sept collines ne portaient encore que quelques huttes rondes et pointues, comme sont restées les meules de paille de Toscane et d'Ombrie. Alors ces lieux encombrés de ruines et d'histoire nous paraissent vides, les sept collines attendent le destin d'Énée et ses compagnons n'ont pas encore abordé aux rives de Lavinie. Mais déjà le site est prêt d'où naîtront les mythes quand le peuple roi, rendu orgueilleux par sa puissance, voudra embellir ses origines. Et, comme pour mieux nous montrer que toute cette religion nationale n'est pas sortie de l'histoire, mais de la géographie, je veux dire du sol et des ruines qu'il porte, les légendes latines laissent presque toujours voir qu'elles sont plus jeunes que les monuments auxquels on les rattache. Les pierres — souvenirs sur lesquelles portent les cultes romains — datent du temps où Rome n'était pas encore née. À l'origine, une pierre, une grotte, DE SREP/PERIRES Fig. 247. —

GÉOLOGIE ET ARCHITECTURE La nature a donné à l’homme l'exemple de ses premiers monuments. Elle lui a prêté ses grottes avant qu'il ne fit des dolmens; elle a taillé, modelé les énormes galets qu'il s’est appliqué à soulever et à entasser. Au milieu de certains champs de mégalithes — comme à PoRTZIC, EN BRETAGNE — on ne distingue pas toujours nettement les pierres disposées par la main humaine et celles qui ont été jetées là par les forces géologiques. Sur les rivages bretons qui révèlent partout la lutte millénaire de la roche et de la vague, bien souvent un menhir se dresse, si net, si droit que l'on croit y reconnaître la volonté d'un architecte bien plutôt qu'un accident mécanique. un monument sacré. Quelles mains l'ont construit? Le souvenir en a été perdu. On sait seulement que ce monument porte un nom et reçoit un culte. Et voici que, pour justifier ce culte, un rationalisme naïf invente des histoires merveilleuses. La croyance devient curieuse et développe en récits ingénieux des étymologies fantaisistes. C'est là l'enfance de l'esprit critique. Il restera fidèle aux habitudes de sa jeunesse. L'histoire moderne qui analyse la psychologie confuse de. cgs croyances passées n'a pas de meilleur guide que les formes et les noms qui ont survécu, l'iconographie et l'étymologie. Nos pensées et nos œuvres se nourrissent les unes les autres. Dans cette communion du monde des formes et de la vie morale, il ne faut point oublier le rôle des images et que l’art donne à la pensée autant qu'il en reçoit. Les mythes grecs sont des paysages qui deviennent des statues. Dans les roches et les plantes, dans les sources et les flots de la mer, l'imagination soupçonnait comme des sentiments et des volontés humaines. La poésie a brodé quelques aventures romanesques sur la trame de ces croyances ; ces métamorphoses ne sont pas seulement des fantaisies littéraires ; elles expliquent ingénument pourquoi dans les choses une âme vit, ainsi que chez les hommes. Les sites de l'Odyssée, comme ceux de Théocrite, mêlent le merveilleux à la réalité, comme si les

144 Fig. 248, — UNE IDOLE MYSTÉRIEUSE. Une étrange figure de pierre à QUINIPILY, près de PONTIVY, continue de recevoir un culte clandestin malgré les interdictions ecclésiastiques. Elle n'est pas d'un style facile à définir; elle est sans doute { AŸ) la copie, ou reconstitution, de quelque ÿ L, « 4)) Ü sfatue plus ancienne qui a été détn} À K 27e 904 j truite. Quoi qu'il en soit, bien que rien ni personne ne puisse lui donAA \ AN ner son nom d'origine, celte figure nf l) (Va } pi ee V7 de pierre, dont l'attitude et le style rappellent certains traits d'archaïsme des statuaires antiques ou | médiévales, conserve le prestige d'une idole sacrée ; elle écoute des prières, accepte des offrandes et, sans doute, opère des miracles. À la suite de quels événements une lelle image s'est-elle installée au cœur de la Bretagne? Elle sy maintient, malgré toutes les interdictions eccléstastiques , comme un témoignage de la solidarité indissoluble de la croyance et de l'image. Il suffit d'une statue pour créer un culte, ou tout au moins pour préciser une croyance. La vie pratique nous a façonnés de telle sorte qu'il n'y a pour notre esprit d'autre réalité que ce qui se peut voir ou toucher. Le concept du divin doit accepter luimême celte exigence du «senscommun). Les Grecs classiques s'étonraient aussi de la persistance avec laguelle la foi rayonne des idoles les plus archaïques et les plus barbares. » ‘ | différents règnes des êtres n'étaient pas encore tout à fait fixés. Les rochers qui dressent leurs dos abrupts sur la mer bleue ne sont pas loin du temps où ils étaient des dragons. À l'entrée de la rade des Phéaciens, on voyait un énorme récif; on eût dit un vaisseau. En effet, c'était bien un navire pétrifié par Poséidon ; les rives et les détroits de la Méditerranée sont ainsi parsemés d'écueils dont les plus pittoresques furent des monstres. Et les navigateurs, tandis qu'ils manœuvrent pour éviter ces récifs, se content les aventures des géants malfaisants. Du haut d'un promontoire de Sicile ou de grande Grèce, le cyclope Polyphème lança un jour d'énormes roches pour couler la barque qui emportait Ulysse et ses compagnons. Le rusé put échapper, mais les rochers qui l'ont manqué montrent leur tête noire sur les flots bleus. Et sans doute est-ceencorel'un d'eux qui écrasa Acis et Galathée, les deux amoureux surpris par le jaloux. Les assauts du flot contre le récif ont suscité bien d’autres mythes. Le roc sur lequel ÉAREVITE DES IMAGES la vague échevelée vient se jeter pour s'enfuir aussitôt, ce roc impuissant à retenir la forme fugitive, devient un amoureux balourd qui gémit et supplie devant la blonde Néréide qui glisse et danse sous ses yeux.

D'autres métamorphoses ont fleuri sur ce paysage. Quel marin n’a dans sa mémoire le spectacle de la mer riante sous les flèches d'or du soleil? Un promontoire immobile qui s'avance sur la mer mouvante et dominant les taches blanches de l'écume ; il semble un pâtre méditatif qui regarde courir les moutons sur la mer. Ainsi va s’enrichissant, s’humanisant, ce rocher mythologique, et toutes les fables où il apparaît nous semblent lumineuses et enchantées parce que, dans leurs fictions, elles enferment une nature radieuse. Il n'était point, en Grèce, de rocher un peu illustre qui ne fût quelque héros devenu pierre. Ovide nous a conté les circonstances romanesques de ces Métamorphoses : Émus et Rodope, Lycas, Scyron, Scylla : et combien d’autres dont on pourrait dire : Nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam. Et les récits du poète ne font que prendre à rebours la formation des mythes ; c’est le rythme habituel de notre pensée ; l'homme cherche une intention dans les formes, et ces formes deviennent de la vie et de la pensée matérialisées. La mythologie est un peu comme la phase religieuse de la géographie. Parmi les plus belles espèces de la faune méditerranéenne, il faut compter les dieux du paganisme. Bien des mythes primitifs ne sont que des tentatives de l'esprit humain pour expliquer les phénomènes naturels. L'attention, l'étonnement vont d’abord à l’exceptionnel, et c'est devant les étrangetés du ciel et du sol que notre intelligence est éveillée. La plaine uniforme, l’azur serein n'excitent pas la curiosité ;: mais la foudre, ou des roches suspendues à des pentes abruptes! Il y a dans ces spectacles une force visible, une action ; nous y voyons un effort et une volonté. Sous les formes les plus diverses, nous supposons un être moral à notre image. Un orage est de la colère, un chaos pierreux de la bataille. L'étroite vallée de Tempé, entre l'Olympe et l'Ossa, est un ravin de fracture régularisé par le travail d'un torrent. Le cataclysme reste apparent, et l'imagination qui ne dispose pas de notions géologiques pour reconstituer ce drame terrestre ne peut expliquer ce spectacle de violence qu’en y mêlant des Titans furieux. Ces montagnes déchirées, les légendes thessaliennes y ont vu les traces d’une bataille

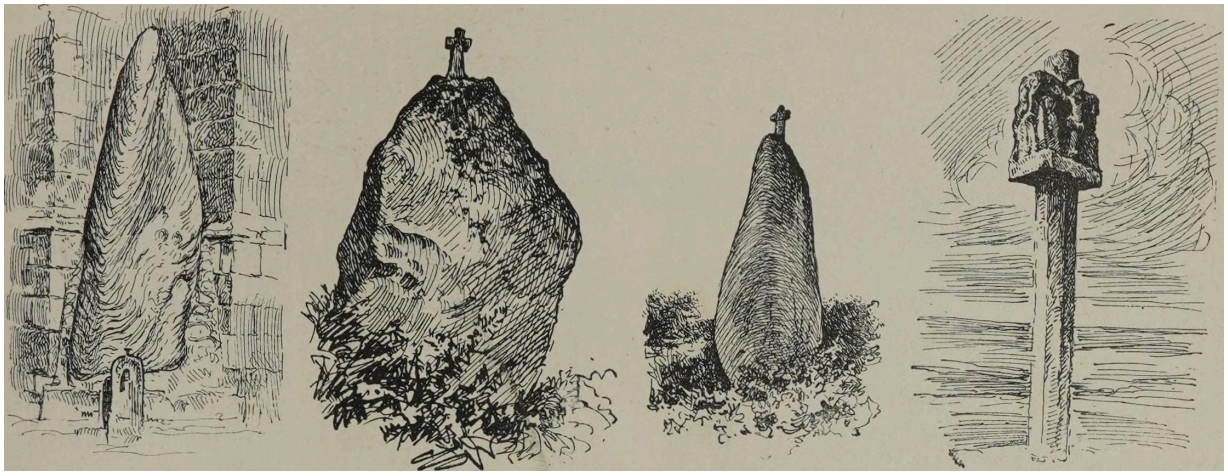
The text on this page is estimated to be only 40.62% accurate

“bh| 49Vd ‘OI ‘Id "SHOVAI Saa IA VT sduauuid np 27D10}f a1520d D] au1dx2 nb sd109 sauna 3p 2]DAn]dJns ?]nD27 D] 152,9 “ (24NJDU D} 9P JUIUNUIS) 2] suojaddp snou anb 2 awouu jo S1201p Sn] Sa] SJUAUNU9S S2} anbr}sD}d 25D5 nt. 2] SUDP JInpD4} Sinofnoz D 2nblu2joy A1U28 2} : 2245 J1D] 9P 2 21S20 D] 2p S224n0S S2] 2001721 UOIISOdUOD 2]j2} 2Uf) ‘2SOYdIOWDJAU DJ 12 SANOUWID S2] ?]U02 JUO UMDJA] 4A1DADO 9] ‘In] S21dD ‘> 2P1A() 1U0p 72 179/f U2 SYU1OfSUD1] 279 jUO Inb XN29 Sn0} “ayuDhE} ‘2717 “2SS191D\] “Xp aouoydwor] D} D 25D uIUOY ua Sina)f Sap juayioddn SU f sounol S2p 72 S2UUOy saunol S2p ‘1Dy2 np oJInS D] D ‘J2 22409 2] 2100 210],] ‘SANOWD S2p 4Dd DUjDA] 4DY9 Un ANS oSsDq nb — Aina}f DS — 2501 D] 2p 2ydworuy nD ajsissD ‘my ns juaunup}pyouou 22finddp 72 siucp}7 p Seadnn anpuao ‘snua 4 @1anoT ‘24077 2p cyduou ‘utssnoq) SANOILSV'Id SISOHIHONVLAN



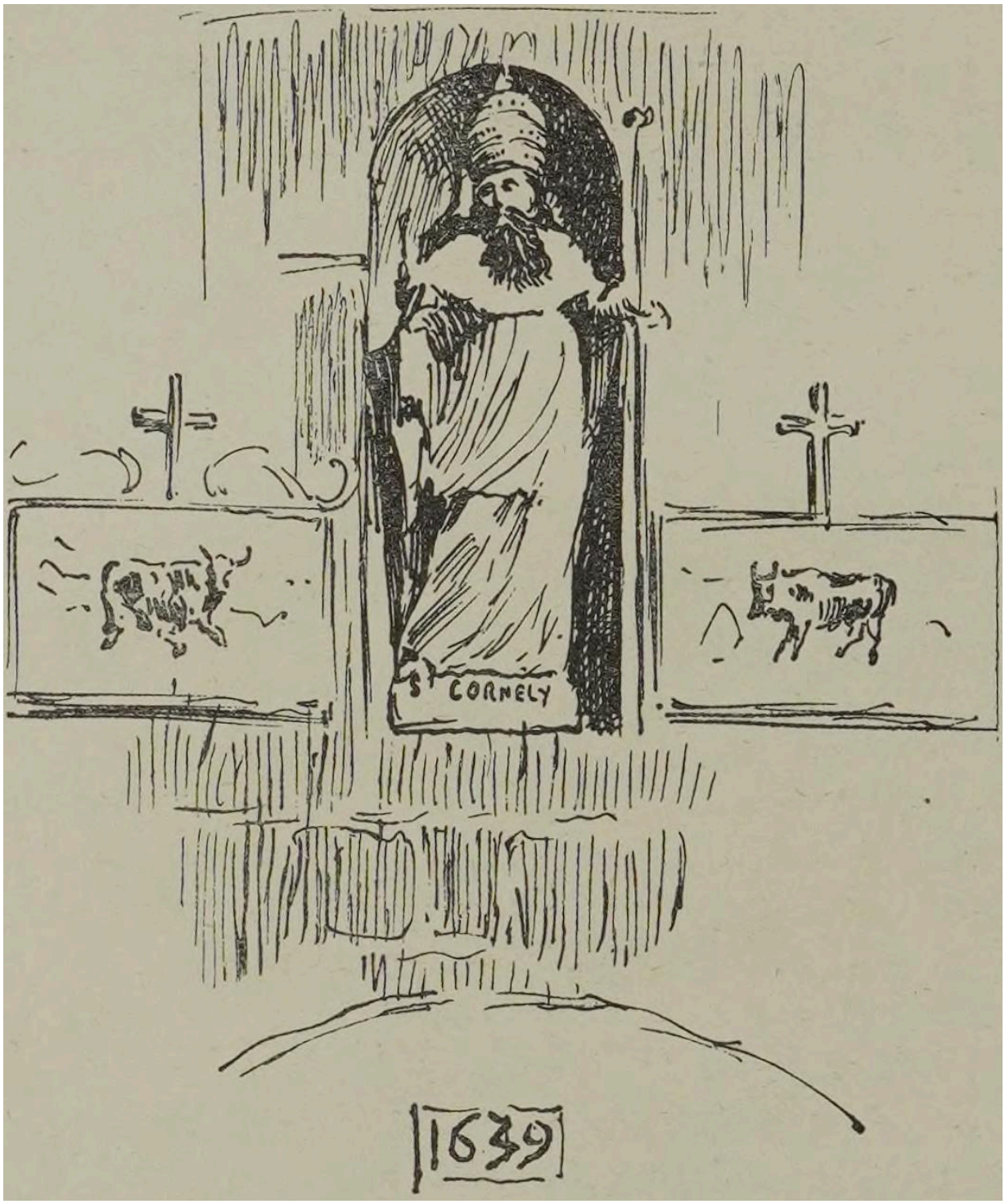
CPAMESEPEIC'EN DE DES PIERRIES 145 Fig. 24) à 252. — MENHIRS CHRÉTIENS. Les pierres sacrées traversent les âges et s'accommodent des croyances successives. On leur demande seulement un signe de soumission au dogme. Le premier menhir (à gauche) est adossé à la CATHÉDRALE pu MANS : le deuxième (PoNTivY), le troisième (TRÉGUIER) comptent parmi les innombrables mégalithes adoptés par le christianisme, et utilisés comme soubassement à la croix. Ainsi le culte que reçoivent ces vieilles pierres est-il dirigé vers la dévotion chrétienne. Le développement, la multiplication des calvaires bretons a pour point de départ cette antique vénération des pierres sacrées. Le petit calvaire (à droite) se dresse non loin des alignements de CARNAC. En Bretagne, plus qu'ailleurs encore, le christianisme a dû oublier sa vieille haine biblique des images. de géants : ils voulaient, entassant Pélion sur Ossa, escalader les cieux ; mais, du sommet de l'Olympe, Zeus a répondu par la foudre et tout a croulé. Cette lutte de la roche contre le tonnerre est encore apparente ; l'imagination ajoute bien peu quand elle y mêle des êtres surhumains. Plus tard, Polygnote, représentant dans un portique de Delphes les hôtes des enfers, y plaça les géants qui poussaient et soulevaient les rochers de leur assaut criminel. Les visiteurs ne manquèrent pas d'interpréter l'action de Sisyphe comme un châtiment. Ils le virent chez Hadès, comme il se montrait dans la peinture, poussant éternellement une roche sur la pente d'une montagne, et, pour que le châtiment fût éternel, 11 fallut imaginer que le rocher, dès qu'il était au sommet, retombait à la base. « Rouler le rocher de Sisyphe », cette expression si énergique, si expressive d'effort inutile et de lassitude sans fin, elle est le dernier terme d'une série que l'on croit pouvoir remonter jusqu à son origine. Un site engendre un mythe ; le mythe inspire une image : l'image, une explication logique qui se résume en une pensée à la fois pittoresque et morale. Les concepts dont notre esprit joue ne sont-ils pas bien souvent le résidu d'images interprétées? Les impressions visuelles ne nous semblent-elles pas l'élément primordial de la pensée abstraite ? Pour raisonner, une algèbre verbale nous paraît plus aisée et plus souple que la géométrie des figures. Mais, quand les poètes parlent par métaphores, c'est LA VIE DES IMAGES, que leur langage recherche la fraicheur et la jeunesse en remontant à la source d'images d'où est sortie notre pensée. Les ruines des monuments humains enferment une puissance mythique à laquelle l'esprit le plus critique ne saurait résister ; les très

vieilles pierres qu'une main a taillées ou déplacées nous obligent à imaginer l'être humain qui les a maniées ; notre intelligence est attentive à cette vue, comme si nous écoutions une voix lointaine. Mais le langage des pierres n’a pas la précision des mots ; il est d'autant plus émouvant, car notre imagination est libre de forger des aventures à la taille de ces ruines qui nous semblent agrandies par leur antiquité même, et, si elle reste attachée à ses débris, elle garde le champ libre à travers les siècles. Les découvertes de l'archéologie, en révélant la civilisation mycénienne, ont confirmé la véracité des poèmes homériques. L'Jliade n’est pas seulement de la fiction, sa poésie nous a paru d’une beauté renouvelée et d’un pathétique encore plus intense quand nous avons pu y reconnaître la peinture vraie d'une humanité qui avait vécu. Mais nous avons assez vu combien l'archéologie et la poésie se tiennent et se pénètrent. Il y a bien des raisons de croire que les récits homériques sont nés auprès des monuments de l'ère mycénienne. Quelques-uns des monuments qui ont inspiré ces légendes ont duré jusqu'à nous. La ville de Priam a été en partie effacée par des villes postérieures, mais le souvenir n'en était pas entière19



146 ment perdu au temps de Virgile, puisque le poète voulut faire un pèlerinage sur son emplacement avant de mettre les dernières touches au récit de l'Enéide. Mais la ville d'Agamemnon est encore pour nous ce qu'elle était pour les aèdes homériques. Tirynthe est toujours « l'emmurée », la ville des remparts ; et cette épithète exprime l'étonnement devant l'énormité de l'appareil pélasgique, ces mêmes ruines que nous admirons aujourd'hui encore. Cet étonnement n'est pas né chez les hommes qui ont soulevé ces pierres gigantesques ;. il est d'une époque aux Fig. 253. — LE «SAINT CORNÉLY» DE CARNAC. Les alignements de Carnac n'ont pas fini de faire travailler l'imagination des hommes. Une des légendes qui intéressent le plus les Bretons du cru est celle de sAINT CorNÉLY pape, pourchassé jusqu à Carnac par les païens. Ce sont ces païens pétrifiés qui s'alignent dans la plaine. Quant à saint Cornély, son nom en fait tout naturellement le protecteur des bêtes à cornes. Ceculte a donc tout ce qu'ilfaut pour intéresser les éleveurs. Une statue de pape de type courant fournit l'effigie du saint ; le sabotier du village y ajoute les deux vaches qui complètent maintenant son iconographie, justifient son culte en l'expliquant. constructions plus légères. La poésie homérique conserve ainsi des traces d'un contact entre deux civilisations par l'intermédiaire des monuments. L'histoire humaine est parfois comme interrompue par des accidents ; des siècles de nuit séparent des périodes lumineuses. Quand, après la tourmente, l'homme reprend sa culture, des monuments se dressent devant lui, dont il ignore l'oriÉFATENSRE DES IMAGES gine ; la pierre se maintient et domine les générations disparues et les traditions brisées. Il s'étonne, il interprête ces ruines ; il replace de l'humanité dans ces . murailles désertées. Persée, Amphitryon, Eurystée, Hercule viennent Jes construire et les habiter. Les légendes. fleurissent sur ces maçonneries fabuleuses ; attachées à la pierre, elles ne peuvent se disperser et s'évanouir, elles se conservent à travers les âges, défendues par ces remparts indestructibles. Les deux lionnes qui se dressent sur la porte de Mycènes nous paraissent le sanglant génie des Atrides. Elles montent encore la garde devant un palais où régnèrent l'adultère, l'assassinat, le parricide et l'anthropophagie. Déja aux temps homériques, elles gardaient le passage vers une acropole rocheuse et déserte. Au temps d'Eschyle, ces fauves de pierre semblaient encore préciser l'âme du site farouche. La sauvage poésie de l'Orestie laisse penser parfois qu'elle a fleuri dans ce paysage. Le drame d'Agamemnon nous

retient terrifiés devant la porte d'un palais. Et lorsque Cassandre, la prophétesse, doit, à son tour, franchir à la droite d'Agammemnon le seuil sinistre, elle s'arrête en extase prophétique et ses visions d'épouvante explosent en paroles confuses. Et l'on voit passer dans les images comme un souvenir de la porte fameuse ; elle voit Egysthe : (« quelqu'un médite la vengeance, un lion, mais un lion lâche qui reste au foyer ». Elle voit Clytemnestre : « C'est elle, la lionne à deux pieds qui dort avec le loup, en l'absence du noble lion, qui se tuera, malheureux! » Et quand, plus tard, les vieillards du chœur célébreront enfin le châtiment du crime, une évocation de l'écusson aux deux bêtes sera associée au nom d'Aga- . memnon : « Elle est venue enfin, la Justice qui venge les Priamides avec son lourd châtiment. Elle est venue dans le palais d'Agamemnon, double lion, double Arès ». Une épouvante domine tout le drame d'Eschyle qui semble parvenir des ruines de Mycènes, et l'image des lionnes a hanté le poète. Ces pierres fabuleuses et tragiques ont fait croire qu'elles furent habitées par les Furies d'une race. Les voleurs antiques et les archéologues ont dévalisé la plupart des tombeaux de Mycènes. Mais encore au temps de Pausanias on montrait aux voyageurs les pierres sous lesquelles reposaient Agamemnon et Cassandre, Égysthe et Clytemnestre. Ce ne sont pourtant point des héros homériques dont on a trouvé les restes dans le sol. Dans l'{liade, les morts sont incinérés, et les tombes enfermaient des cadavres parés d'orfèvrerie. Pour le poète


S. CORNELY
1639

PPASISEC END E homérique, l’Acropole de Mycènes était déjà des ruines lointaines. Ici encore, la légende ne donne point l’origine du monument ; elle est plus récente ; c'est le monument qui a inspiré la légende. Comment les poètes dégagent l'âme de ces lieux hantés de souvenirs, Eschyle encore va nous le faire comprendre. L'Orestie est bien le drame des. ruines maudites du Palais et de la Nécropole. Agamemnon est la tragédie de la porte aux lionnes sanguinaires ; dans les Choéphores, le personnage principal ne parle ni ne se montre ; sa volonté n’en est que plus farouche sous ce tombeau muet. Oreste paraît ; il vient venger son père. «Sur ce tertre, je lance l'appel consacré : Père, prête l'oreille, écoute. » Électre etses compagnes joignent leurs lamentations et leurs prières, et tous se penchent vers la terre où veille le mort invengé : « Père, c'est toi que j'appelle... Terre, ouvre-toi, que mon père assiste au combat... Père, vois-tu ta couvée blottie sur ce tombeau. » C'est un thrène affreux où Oreste s’enivre des vapeurs de vengeance qui fument du tertre sanglant et, quand il se lève enfin, le pauvre enfant s’est gavé de haine et toutes ses énergies sont bandées pour le meurtre. C’est un dialogue tragique à travers la porte du tombeau. Eschyle n'a transenit que le cri du vivant, mais comme il est terrible, le silence du mort ! On dirait que le poète a entendu la voix formidable pendant une promenade solitaire dans la farouche nécropole. On sait comment Athéna dénoue le drame. Les filles de la nuit qui ont pourchassé Oreste jusque dans l’Aréopage se laissent apaiser ; elles acceptent un sanctuaire en Attique et ne courront plus à travers le monde, bavant le noir venin de la haine. Et cette vendetta qui vient mourir dans le pardon nous conduit du roc brûlé de Mycènes au frais bosquet de Colone, où Sophocle écoutait le chant du rossignol. Pourchassé par les chiennes de sa mère, Oreste avait fui à Delphes, puis à Athènes. Il avait imploré la déesse, embrassé sa statue : (Déesse, me voici dans ton sanctuaire ; jy attendrai, Déesse, les bras ainsi jetés autour de ton image, l'arrêt de la justice. » Et cette image, c'était la statue de bois, l'antique Xoanon tombé jadis du ciel et conservé dans l’Erechteion. Le malheureux parricide était donc venu dans le plus vénérable sanctuaire d'Athènes où se conservait, avec la statue d'Athéna, l'olivier de la déesse, et l’onyabritait encore les marques du trident dont Poséidon avait frappé le roc, et même une sorte de citerne, la mer d'Erechtée. Contemplons à notre tour ces reliques et choses sacrées, DIRES ARR EE RARES Fig. 254. — PAYSAGE LÉGENDAIRE.

Quand lat peinture d'histoire » reprend les vieux thèmes mythologiques pour les mêler à la peinture de paysage, elle retrouve les éléments et circonstances d'où la croyance populaire a fait surgir une légende. Ainsi, POUSSIN, dans ce paysage où l'on assiste à la LUTTE D'HERCULE ET DE Cacus, fait effort pour reconstituer l'aspect des rives du Tibre, les pentes de l'Aventin, longtemps avant la naissance des deux fils de la Louve. Cette évocation mythologique des héros et des nymphes remonte le cours de la légende jusqu'à sa source de nature. car elles peuvent aussi nous instruire sur le mode de formation des légendes et nous montrer la voie par où les fables ingénieuses coulent des sites mystérieux. Pourquoi donc le Xoanon d'Athéna est-il tombé du ciel? Mais tout d'abord parce que la vénération qui entouFig. 255. — PROMENADES MYTHOLOGIQUES DE POUSSIN. Poussin n'a pas regardé la nature pour le seul plaisir de contempler les jeux de la lumière sur les choses. Devant les arbres et les roches, il rêve aux légendes et histoires qui en sont nées. Dans la campagne romaine, un jour, il s'est trouvé devant le site légendaire où la'tradition plaçait les RENCONTRES pu Ro1 NuMA ET DE LA NYMPHE EGÉRIE ; cefte évocation donne sa poésie à un site des plus simples. Pour un classique, ce que nous appelons (amour de la nature» est toujours plus ou moins réverie historique ou mythologique.

148 rait cette antique image ne pouvait s'expliquer autrement. Ce devait être une œuvre fort barbare, même pour un Grec du vi siècle. Dans l'histoire de l'art, nous voyons que les images peintes ou sculptées cessent d'être de mode, sans perdre de leur valeur religieuse. Au contraire, à mesure que le contraste se fait plus marqué entre l'étrangeté d'une idole et le culte qui l'entoure, sa laideur même prend un prestige surhumain. Et c'est alors que, pour l'expliquer, il faut bien trouver une cause miraculeuse. Quand il n'y eut plus de sculpteurs à Athènes pour tailler des images dans le style du vénérable Xoanon, il fallut bien en conclure que cette statue de bois n'était pas l'œuvre des hommes. Les icones les plus barbares sont celles qui reçoivent les prières les plus ardentes ; au culte qu'on leur adresse doit se mêler un peu de peur. Et, pour expliquer ces images inhumaines, on cherche l'intervention du miracle. La puissance religieuse des sanctuaires est peu explicable en elle-même, car elle réside avant tout dans la faculté d'adoration des fidèles et leur besoin de vénération. Quand les Athéniens, après l'incendie de leur Acropole par les Perses, voulurent restaurer les sanctuaires vénérables d'Erechtée et d'Athéna Polias, ils ne savaient plus certainement l'origine du culte qu'ils adressaient au vieux tronc d'olivier qui se dressait encore sur le plateau, non loin d'une citerne. Ils ne savaient pas davantage comment Athéna voisinait sur ce point avec Poséidon-Erechtée. Et quand fut née l'idée d'une querelle entre ces divinités, à l'étroit dans ces petites chapelles, tout devint clair : le lib | ue qu LA ll de Fig. 256. — ESCHYLE A MYCÈNES. Sur la PORTE AUX LIONS DE MyCÈNES, l'étrange et archaïque écusson de pierre n'a pas étonné seulement l'archéologie moderne; elle inspirait déjà la barbare poésie d'Eschyle. La tragédie d'Agamemnon nous fait entendre les dialogues devant la porte farouche, la terreur des pressentiments de ceux qui entrent, les cris de ceux qu'on égorge dans le palais ; les deux lionnes ne sont pas là seulement comme un décor féroce ; l'image de ces fauves est le point de départ des légendes sanguinaires qui ont fleuri sur ces ruines, et un reflet en passe dans les propos des héros de la tragédie : « double lion, double Arés ». LEP LE 2 DES IMAGES coup de trident, la mer, l'olivier, autant de souvenirs de la bataille. L'Erechtéion fut un sanctuaire à cellas distinctes, avec des portiques annexes, un temple de plan compliqué et sans exemple, puisqu'il lui fallait abriter des choses fort dissemblables et que l'on ne pouvait ni déplacer, ni réunir. Cette fable de la querelle d'Athéna et de Poséidon, le

mythe de l’Erechtéion, une histoire ingénieuse pour expliquer des rites obscurs. Et quand, un peu plus tard, l'atelier dePhidias représenta cette querelle sur le fronton occidental du Parthénon, il enrichit le mythe en mêlant à la piété le sentiment de la beauté. Mais, en l’humanisant, il amenait l'interprétation jusqu'à ce point de clarté qui laisse trop voir l’invraisemblance. Devant ce chef-d'œuvre, nous sommes près du moment où la foi s'échappe des formes creusées par l'esprit critique ; le mythe déserté par la foi n’est plus qu'un thème pour la poésie et pour l’art en même temps que l’adoration laïcisée devient l'admiration. Quel chemin parcouru sur ce plateau étroit depuis le culte naïf et populaire de l'olivier et de la nappe d’eau jusqu'aux marbres sublimes du Parthénon |! La vie morale de plusieurs générations a suivi cet enchaînement d'images ; un site, un mythe, et enfin des images et de la pensée. Le propre de l’hellénisme fut toujours d'amener les puissances obscures qui animent les croyances primitives à de lumineuses figures de marbre. Les statuaires grecs ont aidé à dégager l'intelligence philosophique, car, en donnant une forme humaine à des forces mystérieuses, ils installaient la raison dans le sentiment religieux, et, par le chemin de la plastique, ils atteignirent à la pensée abstraite. L'Exode, dans la Bible, est l'épopée d'une société nomade circulant parmi les monuments mégalithiques d'une société sédentaire. Les premiers chapitres de la Bible nous font surprendre sur le fait la cristallisation de la légende autour des vieilles pierres. La fuite de l'Égypte, les errements dans le désert et l'occupation de la terre de Chanaan nous conduisent d'un monument à un autre, d'un autel à un puits, d’une pierre sacrée à une montagne, et chaque, fois, le nom du monument est expliqué de telle sorte qu'on ne peut avoir de doute sur la manière dont ces légendes se sont formées. Une pierre et un nom, il n’en faut pas plus pour que les caravanes imaginent une histoire. Après les premiers chapitres de la Genèse, qui sont une cosmogonie d'emprunt plaquée sur un livre tout entier d'origine juive, avant les chroniques consignées par des

ÉPAPRPEGE ND E scribes qui racontent l’histoire de ce peuple installé en Chanaan, la Bible déroule unesuitederécits que l’on pourrait appeler la chanson des caravanes ou le poème du désert. C'est le temps des patriarches : Jacob, Joseph, Moïse, Josué ; ces récits nous mêlent à la vie nomade et nous entraînent à la suite des troupeaux : ils sont nés sous la tente, ils ont cheminé au pas des caravanes du Sinaï au Jourdain ; les aventures qu'ils nous content sont celles des Bédouins rôdeurs qui cherchent une terre fertile où s'installer. Quand ces récits se sont liés ensemble, les souvenirs n'étaient pas perdus des temps où Israël incertain errait au désert. Ils révèlent ingénument les sources d'où ils ont coulé. Il est rare que le récit ne mentionne pas le témoin qui le garantit, et ce témoin, c’est le plus souvent quelque pauvre monument, un puits, un autel ou un tombeau. Toute l’histoire de Jacob n’est qu'une suite de contes associés à des pierres. Jacob ne parle ni n'agit sans rattacher les circonstances de sa vie à un site sur lequel il applique un nom commémoratif. (« Des anges vinrent au-devant de lui. Quand Jacob les eut vus, il dit : C’est ici le camp de Dieu, et il appela ce lieu Mahanajim » (Genèse, 32,2). On croit surprendre la légende dans sa germination. La route des caravanes passe en un lieu dont le nom autorise une étymologie tendancieuse ; de l'aspect du lieu et du commentaire de son nom naît un récit ; et ce récit va de bouche en bouche et s'enrichit de circonstances nouvelles, car en ce lieu passent les caravanes et s'arrêtent les pèlerins. L'histoire des patriarches est écrite par des pierres sur la plaine du désert ; termes obscurs, texte elliptique. Les récits n’en ont que plus de prise sur l'âme du passant, car il lui faut mêler son imagination pour que ces choses inertes consentent à dire leur secret. La pensée de tout un peuple vient ainsi se cristalliser sur les blocs perdus dans la solitude, et ceux qui les ont vus, touchés, qui ont dormi auprès d'eux à l'étape iront ensuite propageant l'histoire de Jacob au désert luttant avec l'ange : « Ton nom ne sera plus Jacob, mais Israël, car tu as été le plus fort en luttant avec Dieu et avec les hommes » (Genèse, 32, 30)» et Jacobnommacelieu Péniel, car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face, et mon âme a été délivrée ». Ici encore, le récit porte comme témoignage l'étymologie topographique : et une fois encore la genèse du mythe est révélée par le commentaire onomastique. Un rocher,un nom, c’est un foyer de légende qui s'allume. Et toute l'existence du patriarche chemine ainsi de l’une à l’autre pierre, comme une caravane qui va d'un puits à DÉS RRPELEE RIRES 149 Fig. 257. — LES

CHOÉPHORES SUR LE TOMBEAU D'AGAMEMNON. Dans la trilogie d'Eschyle, « Agamemnon » est la tragédie de la Porte ; « les Choéphores » sont le poème du Tombeau. Le drame est avant tout un dialogue entre les enfants d'Agamemnon qui apportent leurs offrandes au tertre funéraire et le mort qui leur répond du fond de la tombe, farouche et invengé. Ces TOMBEAUX DES ATRIDES on{ remué l'imagination des voyageurs antiques comme Pausanias, des poètes comme Eschyle, des archéologues modernes comme Schliemann. La vue de ces vieilles prières n'a pas fini d'émouvoir les hommes. l'autre ou comme un pèlerinage qui trouve un sanctuaire à chaque étape. On croirait traverser le désert sur une piste jalonnée de bornes saintes. Et il appela ce lieu Succoth (33,17) et il appela cet autel : le Dieu fort, le Dieu d'Israël (33,20) et il appela cet autel le Dieu fort de Béthel (35-74). Puis c'est le tombeau de Deborah (35,8), le monument de Béthel (35,15), le tombeau de Rachel (35,20). La réconciliation de Jacob et de Laban est racontée de telle sorte qu'elle paraît avoir consisté en une série de cérémonies par lesquelles les deux patriarches donnaient des noms à des tas de pierres (Gen.; 31, 47). « Et ayant apporté des pierres, ils en, firent un monceau et mangèrent sur ce monceau. Et Laban l'appela Jégar-Sahadutha, et Jacob l'appela Galhed. Après cela, Laban dit : « Ce « monceau sera aujourd'hui témoin entre moi et toi ». C'est pourquoi il fut nommé Galhed. Il fut aussi appelé Mispa, parce que Laban dit : (« Que l'Éternel veille sur «toi et sur moi quand nous nous serons retirés l'un et «l'autre ! » Que d'étymologies ! Ces monceaux de pierres auprès desquels les nomades viennent planter leurs tentes étonnent dans ce désert où l'homme passe sans laisser de traces. Il faut chercher dans la vie des ancêtres les circonstances qui les peuvent expliquer, et les noms de ces vieilles pierres qui circulent sur la voie des caravanes contiennent dans leurs syllabes d'abord inexpliquées de merveilleuses histoires qui s'épanouissent vite dans l'imagination des voyageurs. Des hommes ont remué ces pierres ; des hommes leur ont donné un nom ; et cela sufht pour qu'une histoire se compose.

150 Fig. 258 — IDOLES EN BOIS. Les Bretons continuent d'adresser leur dévotion à la mystérieuse statue de Quinipily. Les Grecs de l'époque classique conservaient dans des temples neufs des idoles de bois sculptées en un style d'un archaïsme barbare, et que leur aspect inerle el sommaire rendait d'autant plus vénérables. À l'époque où Praxitèle sculptait dans le marbre des torses de chair, les Grecs conservaient un culle pour ces vieilles images d'un art bien dépassé. Et l'étrangelé même de ces statues obligeait à leur découvrir une origine miraculeuse. Le Xoanon de l'Erechteion, à Athènes, passait donc pour être tombé du ciel. C'est en vertu du même travail de pensée que les plus archaïques icones de la Vierge ont persuadé aux pèlerins du moyen âge qu'elles élaient contemporaines du modèle et de la main de saint Luc. La dévotion était tellement attachée à l'aspect de ces archaïques statues de bois que parfois les sculpteurs de marbre, obligés de remplacer un xoanon vermoulu, en reproduisaient l'aspect initial de tronc équarri, comme dans cette STATUETTE DU Louvre. C'est à toutes les époques que le sentiment religieux a, non pas dirigé, mais contrarié le développement de la plastique. La dévotion a besoin d'images pour leur adresser ses prières. Quand l'une d'elles, est adoptée par le culte, le sentiment religieux lui reste jalousement fidèle. Il existe bien des sanctuaires de la Vierge. Chacun d'eux montre un type particulier de la Madone ; il serait impossible de faire permuter ces images. RENCETEECTNSSE am ranmse = EE Mais, de toutes ces pierres sur lesquelles repose la légende de Jacob, c'est sans doute celle où il dormit que les pèlerinages ont le plus vénérée (Gen.; 28, 10 et 19). Jacob était donc parti de Béez Scébah et s'en allait à Caran. Et il se reposa en un certain lieu où il passa la nuit parce que le soleil était couché. Il prit donc les pierres du lieu et en fit son chevet etils'endormit au même lieu. Alors, il eut un rêve, et 1l eut peur et dit : « Que ce lieu est vénérable ! C'est ici la Maison de Dieu et c'est ici la porte des cieux ». Et Jacob se leva de bon matin et prit la pierre dont il avait fait son chevet et la dressa pour monument, etil versa de l'huile sur le sommet de cette pierre et il appela ce lieu-là Bethel, au lieu qu'aparavant cette ville s'appelait Luz, et Jacob promit que, si l'Éternel lui venait en aide dans son voyage, « cette pierre serait la Maison de Dieu ». Ainsi, quand lescaravanes passaient auprès de cette pierre dressée sur la plaine, le souvenir de Jacob était évoqué :; on se racontait comment l'Éternel avait ici renoué avec Jacob l'alliance déjà promise à Abraham. Et

sans doute, LSCEVERE EDF IMAGES le voyageur, à son tour, versait de l'huile sur le menhir, afin d'obtenir également la protection de l'Éternel pour le temps de son voyage. Enfin, les épisodes de la mort de Jacob sont aussi assoclés à des monuments de telle sorte que les récits paraissent en être nés (49,30). « Ses fils le transportèrent au pays de Chanaan et l'ensevelirent dans la caverne du champ de Macpela, vis-à-vis de Mauré, laquelle Abraham avait acquis d'Héphron, Héthien, avec le champ, pour le posséder comme lieu de son sépulcre. » Une telle précision topographique révèle le lieu d'origine de la légende. Les fils de Jacob ont transporté leur père mort et enseveli au désert, parce qu'il fallait expliquer comment son tombeau se vénérait en Chanaan et comment on rencontrait deux tombeaux de Jacob. La rédaction a pris toutes garanties contre l'incrédulité. Elle accepte les traditions qui flottent autour des monuments, des tombeaux et des vieilles pierres, et se contente de les coordonner un peu. Ainsi les principales circonstances de la vie de Jacob semblent-elles des récits que des pierres sacrées inspirent à la piété des pèlerins ou à la curiosité des nomades. Ce tombeau est signalé deux fois avec la même précision, la même insistance. Il est signalé dans les mêmes termes qui ont servi pour fixer le lieu de sépulture d'Abraham et de Sara (Gen., 25, 9). « Et Isaac et Ismail, ses fils, l'enterrèrent en la caverne de Macpela au champ d'Hephron, fils de Isohar Héthien, qui est vis-à-vis de Mauré, qui est le champ qu'Abraham avait acheté des Héthiens. Ce fut donc là que fut enterré Abraham avec Sara sa femme. » Pourquoi tant de précision et d'insistance? N'est-il pas évident qu'un texte semblable nous donne l'adresse d'un sanctuaire et nous indique un pèlerinage? Quand la narration cesse de flotter dans le vague pour entrer dans des précisions de guide, c'est qu'elle ne suit plus les fictions de l'esprit ; pour un moment, le poème semble s'arrêter, et c'est le site, la pierre qui parle et qui nous ramène à l'origine du mythe. Il flotte à l'air libre, fleurit, sème à tous les vents et propage bien loin son parfum ; mais la racine reste attachée à ce point précis, et c'est de là que monte la sève. Ces tombeaux de la Bible ! Combien d'Hébreux sont venus se prosterner devant leurs cavernes et baiser la pierre qui les défend ! Ils prenaient là un peu de cette chaleur qui a mûri les récits de la Genèse. L'excde est le poème du Sinaï. C'est sur ce massif rocheux que Moïse a reçu sa mission ; c'est au pied qu'il a conduit son peuple: là que, l'Éternel lui a remis les tables de la loi. Le sommet du récit est une description de l'orage

L'ASPAIPEÉIC/FNID'E sur les roches retentissantes. L'Éternel qui parle à Moïse est un Dieu-tonnerre ; la dictée du Décalogue est accompagnée par les fulgurations des éclairs, le grondement de la foudre, tandis que l'ouragan chasse les nuées et souffle dans les ravins comme les appels déchirants du cor. L'étrangeté du site, ces roches abruptes et croulantes, ce pic qui s'enveloppe de vapeurs d'où jaillit le feu, ce ciel qui gronde et qui frappe, comment les nomades de la plaine auraient-ils pu contempler cette lutte surhumaine des éléments sans en rapporter la terreur du divin? Bien que l'accès du sol sacré paraisse avoir été interdit aux pieds des profanes, la montagne où tonnait la voix de l'Éternel restait le foyer d'une religion et le pôle d'attraction des caravanes. On se montrait le roc où Moïse s'était prosterné devant le buisson enflammé et la pierre où il s'était assis pendant la bataille entre Josué et Hamalek, et les douze pierres qui avaient servi pour le dénombrement des douze tribus. Les incidents de la fuite en Égypte sont les épisodes de tout voyage d'Égypte au Sinaï ; le passage de la mer Rouge, la rencontre des sources aux eaux amères, l'oasis aux douze fontaines et aux soixante-dix palmiers, la source jaillissante dans la montagne, et les lieux traversés portent des noms qui se prêtent aux commentaires ingénieux. Tous ces récits semblent résumer les impressions des voyageurs à l'arrivée de la caravane. Quant au mythe de la manne, 11 est né dans le temple, devant une cruche remplie de farine, que l'on conservait pour un motif dont on avait perdu le souvenir. Et, quand on chercha à expliquer sa présence, on imagina qu'elle était un échantillon de ce qui avait servi à nourrir les Hébreux au désert. Le récit biblique, pour nous donner la preuve de sa véracité, fournit ingénument la clé du mystère. Tandis que les Hébreux ramassaient la manne au désert, Moïse pensa qu'il convenait d'en conserver pour l'avenir. Il dit donc à Aaron : mets-y un plein home de manne et le pose devant l'Éter«Prends une cruche et nel pour être gardé dans vos âges » ; et selon que le Seigneur avait commandé Moïse, Aaron posa la cruche devant le témoignage, afin qu'elle fût gardée. Cette cruche de manne, qui rappelle aux Juifs ce que l'Éternel a fait pour eux, encore un exemple de ces innombrables objets ou rites qui, à force de vivre et de vieillir, ont perdu toute signification. Alors, comme l'esprit humain ne peut concevoir chose humaine sans y mêler de l'intelligence, une intention, de la finalité, une histoire se compose qui se trouve expliquer la chose inexplicable. Une cruche remplie de farine qui se conservait dans le temple

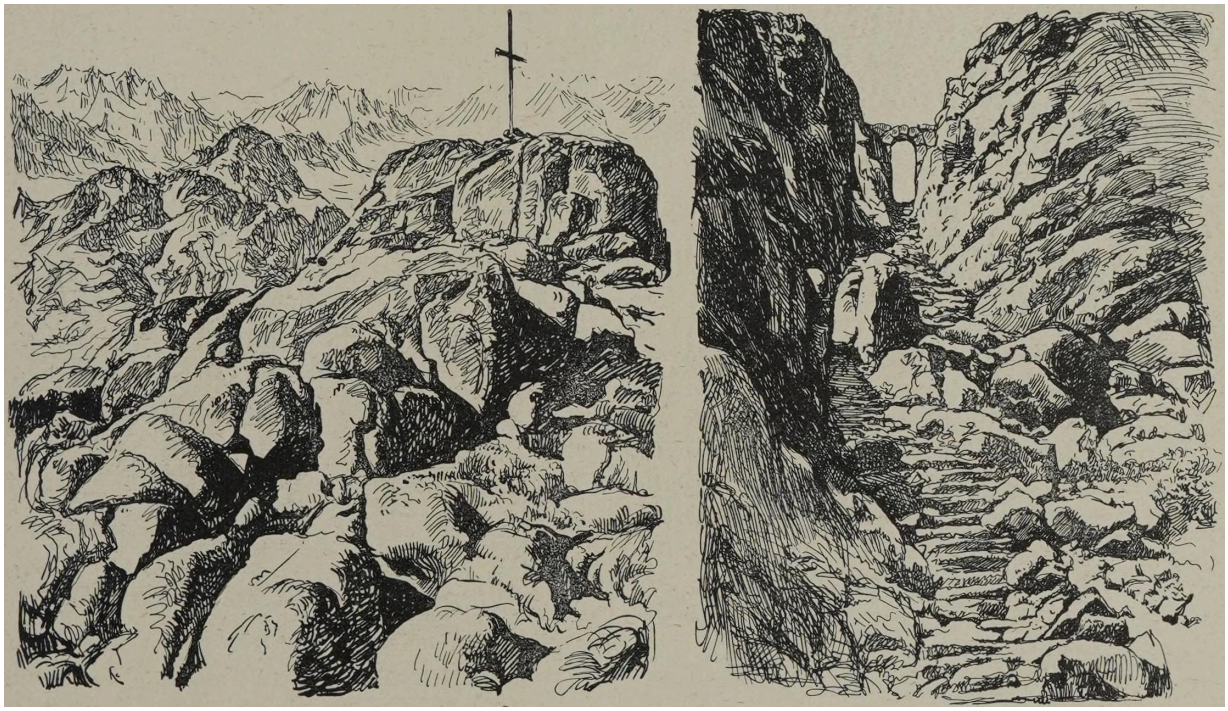
a suscité CESR LERIRIES 151 la chute miraculeuse de la manne. L'imagination travaille pour reconstituer le passé, de manière à interpréter ce qu'il nous a laissé. Les légendes naissent d'un effort du rationalisme devant des reliques. Ce n'est pas seulement aux choses matérielles que s’applique cette remarque. Quantité de rites dont les Juifs avaient oublié la signification se conservaient pourtant dans un âge plus réfléchi. Alors, de la conscience populaire, de l'intelligence des prêtres, sortaient des récits qui semblaient raisonnables puisqu'ils donnaient satisfaction à la curiosité. Ces mythes où nous admirons parfois la hardiesse d’une imagination qui se joue sont bien souvent des hypothèses auxquelles on a cru, parce qu'elles donnaient un séns raisonnable à des choses inexpliquées. Les faits sont là, il faut en rendre compte, vaille que vaille ; une explication par le miracle paraît plus acceptable que pas d'explication du tout. Et parfois le rédacteur de l'Exode s'arrête et il écrit : (Et quand ton fils t'interrogera un jour, disant : « Que veut dire ceci? » alors tu lui diras : « L'Éternel nous a retirés par main forte hors d'Égypte, de la Maison de servitude » (Ex., 13, 14). Et quand vos enfants vous diront : (Que signifie cette cérémonie? » alors, vous répondrez : « C’est le sacrifice de la Pâque à l'Éternel qui passa en Égypte par-dessus les maisons des enfants d'Israël quand il frappa l'Égypte et qu'il préserva nos 12, 26). Le procédé d'invention est montré à plein. Il joue pour justifier des rites bizarres maisons » (Exode, 1] \ de Q je vo 4 F) | <> OY À UN À tn 1e ù \ 1 dé pl À Il 272 ÿ Fig. 259. — LÉGENDES ET ACCIDENTS GÉOLOGIQUES, Cette miniature du Livre Des MerveiLLes de la Bibliothèque Nationale montre, d'après un récit de Marco Polo, « un beau miracle que notre Sire (Seigneur) fit pour l'amour des chrétiens, el comment la montägne se remua au nom de Dieu ». Quelle montagne exactement ? Peu importe ; l'image et le récit montrent qu'il y avait quelque part en Asie mineure une montagne dont on expliquait la position par une intervention divine. Et l'on imagine aisément quelques-uns des récits nés d'un site où une montagne semble s'être déplacée. Ainsi également les gorges du col de Ronceveaux ont suscité dans l'imagination des pèlerins la pensée d'un désastre, l'écrasement d'une armée sous des roches croulantes,

 comme pour prouver le caractère sacré des lieux de pèlerinage. Dans ces récits, la narration semble toujours la justification d'un commandement ou d'un dogme ; en fait, c'est elle qui est née de la nécessité d'expliquer un rite. Le fait initial, irréductible pour nous, c'est le commandement religieux, le rite, le dogme. Le rédacteur de la Genèse le fait entrer dans une narration historique ; il l'humanise et la rationalise. Sans doute son rationalisme accepte le miracle, mais, expliquer le miracle, c'est déjà mêler de l'intelligence à la foi. Ces outils, ces tombeaux, ces pierres, on nous les présente comme des témoignages du passé ; nous les imaginons suspendus à l'humanité primitive ; en réalité, ils en sont les supports. Il est une longue série de versets de l'Exode qui nous sont donnés comme des commandements que l'Éternel sur le Sinaï adresse à Moïse. Ils ne sont en réalité que l'énumération et la description du matériel sacré. Le rédacteur rattache les objets du culte, comme les rites, à ces temps où Israël entendait son Dieu et en recevait sa loi. C'est donc l'Éternel qui a commandé tout ce mobilier sacré ; il a précisé la forme, donné les dimensions, fixé les matières. Tant de précision serait inconcevable si l'on ne prenait garde ici encore que l'histoire ou le mythe se contente de diviniser le fait. L'Éternel commande : «Tu feras ». Après quoi, il lit un inventaire détaillé du sanctuaire. Quelles lois religieuses avaient pu déterminer les formes du chandelier sacré, du tabernacle, du propitiatoire, et tous les accessoires du costume des sacrificateurs ? Jenesais, mais, au moment où ce chapitre de l'Exode fut Fig. 260, — RELIQUES À CONSTANTINOPLE., Le patriarche de Constantinople indique à deux pèlerins les SANCTUAIRES où sont conservées les RELIQUES DE LA PASSION ; dans une chapelle, on voit la croix, la lance; dans une autre, la couronne, les clous ; sous une église à coupole, le sépulcre. C'est ainsi qu'un enlumineur de la fin du XIV® siècle se représentait les sanctuaires de Constantinople et de Jérusalem. LRAGEVELESDIES IMAGES AG Ep Ce Le My RP / 14 M) fé 4 Z NW, j,) LA PL 7 V0 Fig. 261. — SAINTE CATHERINE SUR LE SINAI. Le fameux couvent de Sainte-Catherine sur le Sinaï a reçu bien des générations depèlerinsjusqu à nos jours. Ainsi que nous le montre cette miniature de la fin du XIV® siècle, ils grimpaient jusqu'au sommet de la montagne pour faire leurs dévotions au tombeau de la sainte. Dans le couvent, l'enlumineur, artiste franco-flamand de lafin du XIV® siècle, a placé, à lamode occidentale, une statue de la sainte appuyée sur la roue

dentée de son supplice. Cet artiste, à en juger par son dessin, est très près de Melchior Bræderlam, le peintre des deux volets du triptyque au musée de Dijon. rédigé, ils parurent au rédacteur tels que l'Éternel les avait voulus ; dans les objets du culte, comme dans les rites, on reconnut la volonté de Jéovah. C'est le mode d'explication de tout ce livre ; cette charte du peuple juif, visiblement, ne fait, comme toutes les chartes, que codifier des coutumes; elle suspend à la volonté de Dieu une situation de fait. Les planches du tabernacle, les crochets des tentures, les broderies des tissus, tout prend un caractère sacré, et c'est pour rendre compte de ce caractère que le rédacteur place dans la bouche de l'Éternel non seulement une description de la liturgie, mais encore l'inventaire du matériel Les chapitres où se développe le Code sont allés s'amplifiant ; mais les adjonctions sont entrées dans le cadre initial. C'est toujours dans le grondement du tonnerre que l'Éternel dicte la loi à son peuple. Le poème du Sinaï en paraît un instant interrompu. Mais enfin il reprend. La poussée des Juifs vers Chanaan recommence, ct de nouveau on voit paraître ces souvenirs de pierre qui marquaient les étapes des caravanes et qui sont les foyers de cette légende épique. Il est d'abord un lieu qui devait attirer la vénération des pèlerins : l'endroit où le peuple franchit enfin le Jourdain et passa du désert dans cette terre vers laquelle il marchait depuis si longtemps. Le passage est raconté longuement au chapitre IV du livre de Josué. Toutes les circonstances en sont décrites : le cours du Jourdain s'est interrompu pour permettre au peuple de

L'ReREÆE CE N'D'E traverser à pied sec. Et c’est pour commémorer ce miracle que Josué demanda qu’un homme de chacune des douze tribus enlevât une pierre au lit du torrent, et ces douze pierres furent dressées sur la rive : il dressa aussi douze pierres au milieu du Jourdain, au lieu où les pieds des sacrificateurs qui portaient l'arche d'alliance s'étaient arrêtés et (elles y sont demeurées jusqu'à ce jour». Et, comme il arrive souvent, la narration, en voulant nous donner des preuves, laisse voir le mode de formation du mythe : «Et quand vos enfants interrogeront à l'avenir leurs pères, disant : Que veulent dire ces pierres? Alors vous leur répondrez que les eaux du Jourdain s’écoulèrent devant l'arche d'alliance de l'Éternel quand elle passa le Jourdain et que les eaux du Jourdain furent entrecoupées ; ainsi ces pierres-là serviront de mémorial aux enfants d'Israël à jamais.» Toute cette histoire renouvelée du passage dela mer Rouge a donc été imaginée par des hommes qui regardaient des pierres disposées dans le Jourdain pour un passage à gué et le cromlech des douze mégahithes levés sur la rive. Une fois encore, la légende a fleuri sur ces choses lointaines qui montrent la trace d’une Celtes ZE As LIN! D") N \: (RUN EXE SE PAERRES 153 volonté humaine ; et un récit est entré dans le cycle de l'exode. Puis, ce sont les péripéties de la conquête et, bien souvent, : « Et ils dressèrent sur lui un grand monceau de pierres qui dura jusqu’à ce jour. Et l'Éternel revint de l’ardeur de sa colère. C’est la pierre-souvenir reparaît pourquoi on a nommé jusque aujourd'hui ce lieu la vallée de Hacor » (Josué, 7, 26). Cet épisode encore est donc né d’un tas de pierres et d’une explication étymologique. Un peu plus loin, le récit s'appuie sur un monument de même genre, le tombeau d'un roi vaincu : (Et ils élevèrent sur lui un grand amas de pierre qui y est demeuré jusqu'à aujourd hui », et Josué construit un autel sur la montagne d'Hétal et transcrit sur la pierre toute la loi de Moïse. Et le récit court ainsi, de l’un à l’autre sanctuaire, en unissant leurs légendes. On dirait un pèlerinage méthodique pour recommencer les étapes de l'exode et les batailles de la conquête. La plus illustre de ces victoires est celle que Josué remporta contre cinq rois chananéens. Le champ de bataille porte encore le témoignage de cette journée miraculeuse. Fig, 262 et 263. — DANS LE MASSIF DU SINAI. Pentes rocheuses et escalier dit de sainte Hélène. Ce sont des images de cette nature qu'il faut avoir dans la pensée si l'on veut comprendre la poésie particulière de l’Exode ; c'est sur ce chaos de pierres brälées par le soleil

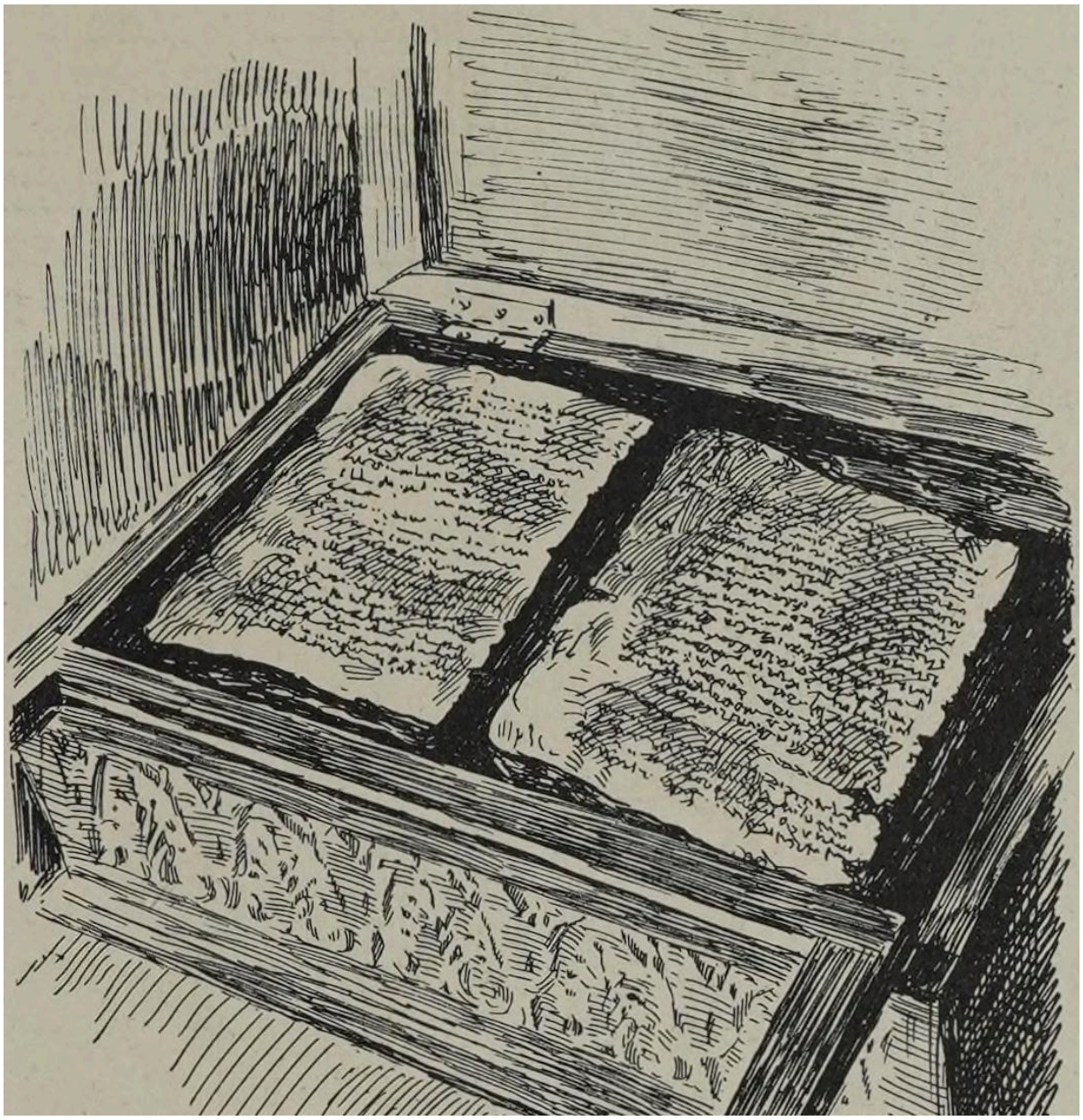
que se fait entendre le Dieu de Moise un Dieu-tonnerre, qui se manifeste par la voix de la foudre. Dans les livres divers dont l'amalgame compose le Pentate'1que, il faut reconnaître une sorte de poème du Sinaï. LA VIE DES IMAGES



154 ‘e! Q Ÿ Ÿ Ÿ N à Fig. 264. — TOPOGRAPHIE ET ICONOGRAPHIE. Les livres de voyages du moyen âge sont des itinéraires ou des guides de pèlerins. Ceux qui conduisent en Palestine — comme le Livre DES MERVEILLES de la Bibliothèque Nationale auquel appartient cette miniature — passent en revue tous les sanctuaires de la Terre Sainte qui commémorent un épisode des Evangiles. Lci, l'enlumineur a ramassé dans une même image la VISITATION et les jeux d'enfance du petit Jésus au JARDIN DES OLIVIERS. On devine comment l’iconographie est venue compléter la topographie. Une visite au Jardin des oliviers suffit àinspirer descirconstances nouvellesdans l'histoire de l'enfance du Christ. «Comme les rois s’enfuyaient devant Israël et qu'ils étaient à la descente de Beth Horon, l'Éternel jeta des cieux de grosses pierres jusqu'à Hazeka et ils en moururent. Il y en eut plus de ceux qui moururent de la grêle de pierre que de ceux que les enfants d'Israël tuèrent avec l'épée » (Josué, 11). Il y a ainsi sur la planète bien des sites pierreux qui évoquent la pensée d'une grêle de pierres, comme la Crau, ou d’un écroulement de montagnes, comme les ravins de la vallée de Tempé où les Grecs reconnaissaient la chute des Titans repoussés de l'Olympe. Les Juifs aussi, sur les pentes de la montagne Beth Horon, traduisaient en batailles miraculeuses quelques cataclysmes géologiques et ils contemplaient avec complaisance et vénéraient avec reconnaissance ces projectiles sous lesquels leur Dieu avait écrasé leurs ennemis. Quelque antique tombe rupestre, dans le voisinage de ce champ de bataille, devait naturellement se rattacher au grand drame. On en fit la prison et le sépulcre des rois vaincus. Ils s'étaient réfugiés là après le massacre de leurs armées, ils en furent extraits pour être pendus, puis leurs cadavres y furent jetés et {on mit à l'entrée de grandes pierres qui y sont demeurées jusqu'à ce jour» (Jos. 10,27). Et cette phrase est suffisante pour que nous reconnaissions l’origine de l'épisode ; ce témoignage est celui du custode qui montre ses ruines. Devant ces gigantesques pierres levées que nous a laissées la préhistoire, nous cherchons toujours les raisons d'efforts qui nous semblent surhumains. Parfois, leur nom nous aide à imaginer une ÉPICES D:ES IMAGES légende qui les explique ; parfois aussi, ils entrent dans une lointaine tradition dont ils aident à préciser quelques circonstances. Le mythe de la conquête de Chanaan par Josué s’est adapté au champ de pierres du mont Beth Horon et à ses tombes rupestres. Devant un très ancien monument, des ruinesinformes, nous contenons mal notre

imagination. Nous ne manquons pas de nous représenter les hommes qui ont remué ces pierres, les raisons d'un tel effort, le genre de vie qu'ils ont mené. Et nous ne croyons avoir compris que lorsque nous avons forgé une hypothèse vraisemblable. Nous croyons avoir interprété le monument ; nous ne prenons pas garde que ce monument vient de créer des images et des sentiments nouveaux : tandis que nous nous efforçons de le rattacher au passé, il porte le présent et se projette sur l'avenir. Nous cherchons de quelle force il est la résultante, et cependant il est le point de départ de pensées indéfinies et tout notre effort pour le replacer dans son temps n'a pas d'autre résultat que de le faire entrer plus profondément dans notre pensée et de préformer nos futures croyances. Les générations se succèdent et disparaissent. Cependant les siècles s'écoulent, et les hommes, d'un millénaire à l'autre, s'ignoreraient s'ils n'avaient pris l'habitude de tailler la pierre ou de la déplacer. Ces monuments, si rudimentaires soient-ils, révèlent un effort, signalent une volonté, éternisent un sentiment. L'homme va droit à ces souvenirs de l'ancêtre lointain, il reconnaît la voix de son TP CUT LAS $ VW 4 A R—— Fig. 265. — L'ENFANCE DU CHRIST. Cet épisode des JEUX D'ENFANCE DE JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS n'a pu naître que dans l'imagination d'un promeneur à Jérusalem. Les guides illustrés l'ont transmis à l'iconographie chrétienne. Il s'est développé surtout dans la peinture rhénane du XVE siècle. Cette peinture de l'EcOLE DE COLOGNE (musée de FRANCFORT) en donne un exemple. Mais le thème de l'enfant jouant au jardin ne s'est pas propagé dans toutes les écoles, et le motif paraît souvent être resté incompris.

L'AMPEG'END'E espèce ; c'est comme un appel à travers les siècles, une conversation par delà les âges. Voilà l'origine de bien des croyances. Les légendes flotteraient indécises, changeantes, si elles n'étaient attachées à des monuments ou à des sites. Les sentiments qu'elles portent seraient vite dissous et dispersés s'ils ne rayonnaient de formes concrètes ; cette ruine, ce roc, cette grotte, cette fontaine survivent aux générations. L'humanité y prend conscience de sa durée ; (fl ll | ul | (NBI Al \ [IL \ | | DPR SSP ERRERÈESS 155 ses notions de religion et de morale y trouvent la force en se mêlant au sentiment d'éternité. Parfois, ces monuments paraissent si anciens qu'on les croit contemporains des premiers jours du monde. Le mythe de la Tour de Babel est né ainsi à l'ombre de quelque immense zigurat dont la ruine abandonnée se dressait sur le désert. La première Bible est l'épopée des tribus nomades, le poème de la tente errant parmi des mégalithes. Fig. 266 —L'ÉCRITURE ENNEMIE DE L'IMAGE. Cet antique manuscrit, une des plus anciennes Bibles connues, consigne des rites et croyances de vieilles tribus nomades : le guide du Sinaï ; l'épanouissement des images et l'évolution de la croyance vont de compagnie jusqu'au moment où la croyance se fixe par l'écriture. Alors, la « révélation » entre en lutte contre la religion naturelle. La Bible, née des images, s'oppose à leur croissance et à leur action. Le langage plastique a traversé deux crises: l'invention de l'écriture, celle de l'imprimerie. La croyance fixée par l'écriture tend toujours à soumettre ou à supprimer l'activité plastique. Il y a antagonisme entre le dogme qui s'enferme en des mots fixes et l'image qui ne se répète jamais.



CHAPITRE VII ACTION DES IMAGES SUR LES FORMES : DE LA CROYANCE PAR SON ART, L'HOMME LUTTE CONTRE LA MORT ; L'ART ÉGYPTIEN N'EST QU'UN TRAVAIL DE DÉFENSE CONTRE LA DÉSAGRÉGATION DU CORPS ET L'EXTINCTION DE L'AME. — COMMENT LA SCULPTURE ACCOMPAGNE LE SENTIMENT RELIGIEUX DANS SES DÉPLACEMENTS. — LA CROYANCE A LA VIE DES STATUES. — LA PEINTURE CHEZ LES MODERNES N'A EU POUR FIN PREMIÈRE QUE DE METTRE LES ÉVANGILES EN IMAGES. COMMENT L'ART NATURALISTE S'EST GREFFÉ SUR L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE. — RELIGIONS ICONOCLASTES ; LA LUTTE DU RATIONALISME CONTRE LA PLASTIQUE. — COMMENT LES RELIGIONS PAIENNES D'EUROPE SE SONT MODELÉES SUR LA STATUAIRE ; LE PROGRÈS MORAL DES RELIGIONS PAIENNES A BÉNÉFICIÉ DU PROGRÈS PLASTIQUE DE LA SCULPTURE.— LE CHRISTIANISME, EN PASSANT D'ASIE EN EUROPE, À DU SATISFAIRE AUX EXIGENCES PLASTIQUES DES GRÉCO-LATINS. CONSÉQUENCES POUR LE SENTIMENT RELIGIEUX, — COMMENT DE VIEILLES IMAGES EN CIRCULATION SE CHARGENT DE SYMBOLISME ET DEVIENNENT NARRATIVES ET HISTORIQUES. — IMPORTANCE DE LA RENAISSANCE DE LA SCULPTURE ; LE PASSAGE DE L'ICONE A LA STATUE A RENOUVELÉ L'ART CHRÉTIEN ET MÊME UN PEU L'AME DU CHRISTIANISME. C'EST LA SCULPTURE QUI A RAMENÉ LA PEINTURE DE L'IMAGE HIÉRATIQUE AUX ASPECTS DE LA VIE. COMMENT L'ICONOGRAPHIE TRADITIONNELLE S'EN EST TROUVÉE MODIFIÉE, ENRICHIE JUSQU'AU JOUR OÙ LA RÉFORME ET LA CONTRE-RÉFORME ONT RÉVEILLÉ LA VIEILLE DÉFIANCE CONTRE LES IMAGES.

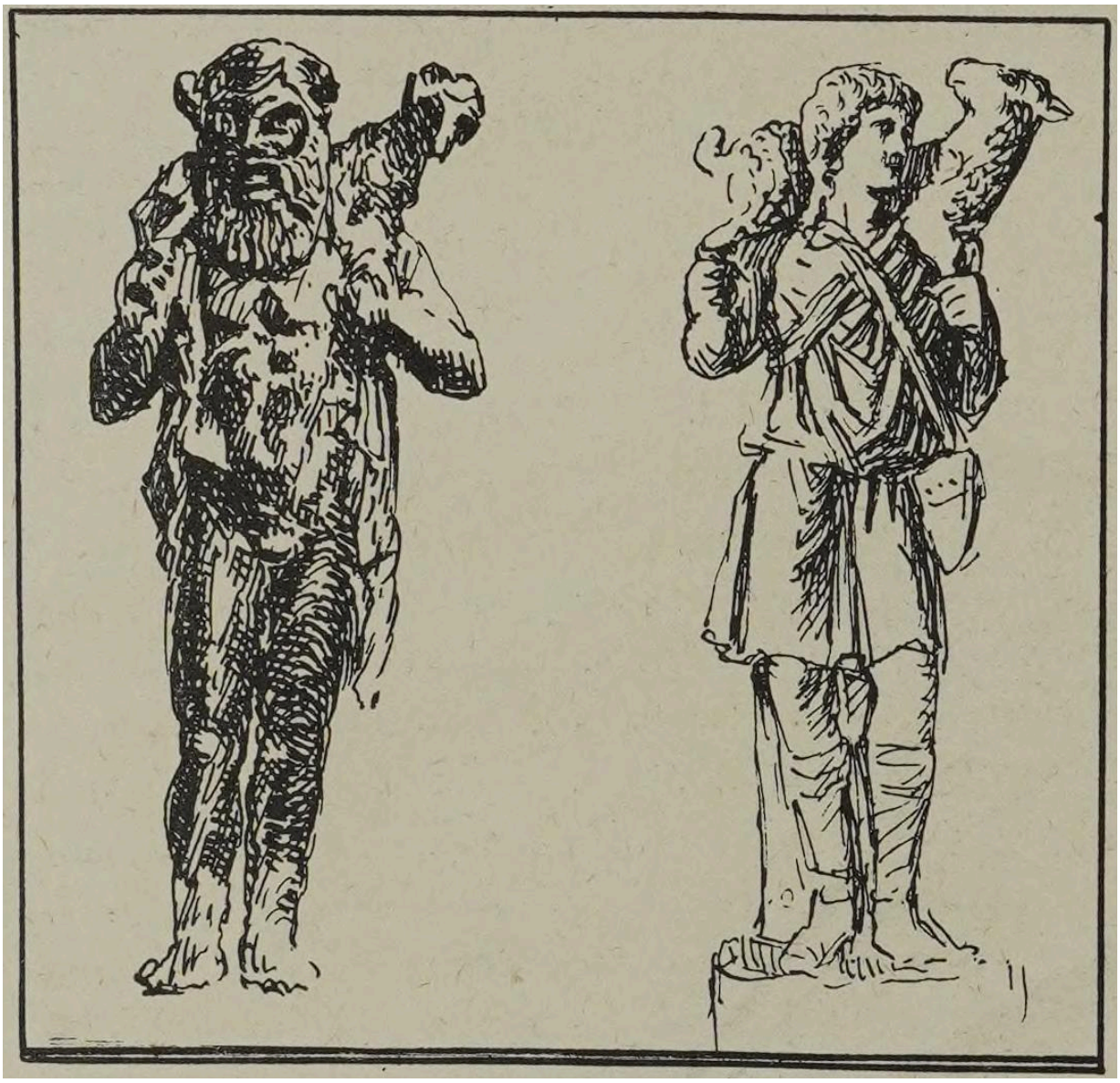
WTA MAD UA UT Fig. 267. — JUGEMENT DERNIER DE BOURGES. Il n'est pas de thème iconographique où les artistes aient eu plus de liberté que dans la représentation du Jugement dernier, du Paradis et de l'Enfer. Toutes les circonstances de cette cérémonie, la résurrection, le pèsement des âmes, la répartition des bons et des méchants, les joies des bienheureux, les supplices des damnés, il a fallu les imaginer pour en tirer une représentation concrète. Cette dernière journée dumonde, celte page qui explique le dogme chrétien tout entier, aété entièrement imaginée par les artistes. Sur ce point, les théologiens eux-mêmes — qui ont toujours parlé avec beaucoup de prudence des scènes de la fin du monde — n'ont pu que reprendre les images de l'art plastique. Quant à l'action de ces images sur la pensée chrétienne, on ne saurait en nier la constance et l'énergie. L'âmede la religion, c'est avant tout la curiosité de la mort, — terreur ou espérance. Une image comme celle de Bourges, née de la plaitigae, pèse plus que bien des articles du dogme dans la préoccupation fondamentale de toute méditation religieuse. CHAPITRE PI ACTION DES IMAGES SUR LA CROYANCE 'ART se rattache au grand projet de l'homme, qui [_ est de ne pas mourir. Ce mode d'activité entre, .comme les autres, dans l'ensemble des travaux de défense par lesquels il combat les forces hostiles qui tentent de le détruire. Les naturalistes font remarquer que, dans l'échelle des êtres, les espèces qui atteignent au plus haut degré de force et d'intelligence sont celles qui, au lieu de céder aux conditions défavorables dela nature, y résistent et en triomphent ; tandis que les invertébrés acceptent la température de leur milieu, le vertébré s'organise, s'arme pour défendre sa chaleur et sa vie. Cette même résistance qui a dressé les espèces supérieures contre la nature n'a-t-elle pas inspiré à l'homme de façonner la matière pour son utilité ou son plaisir? Il s'est fait une maison pour lutter contre la chaleur et le froid, et l'une des raisons pour lesquelles il domine la nature, c'est qu'il est architecte. Mais, chose plus inattendue, en se révélant CR sculpteur et peintre, il a inventé une arme nouvelle pour se défendre contre la mort. Les plus anciennes images que nous connaissions, ces étonnantes figurations découvertes sur les parois de certaines grottes des Eyzies ou d'Altamira ne sauraient passer pour fantaisies ornementales, ni même pour des jeux d'oisifs bien doués pour le dessin, Leur emplacement au fond de cavernes profondes et ténébreuses écarte toute hypothèse sur des intentions décoratives, et le plus raisonnable est sans doute de supposer que les

troglodytes, dessinateurs de bisons et de mammouths,usaient de ces images comme de sortilèges pour attirer le gibier ou le dominer. Chez ces hommes d'il y a cent ou cent cinquante siècles, des fantaisies artistiques sont moins vraisemblables que des préoccupations de chasseurs. Mais ces formes sont trop lointaines et trop mystérieuses pour qu'on puisse en tirer argument. Au contraire,



158 les monuments de la civilisation égyptienne sont d’une belle clarté ; si ses origines nous échappent, dans son ensemble, elle nous raconte quarante siècles d'art ininterrompu : il n’en est pas qui manifeste plus clairement la croyance et la volonté qui sont à sa naissance. L'Égyptien ne peut croire à la mort quand il voit le sol conserver si longtemps les corps qu'on lui confie ; alors, il donne au défunt une demeure inviolable et l’art s’ingénie à le munir des nécessités de l’existence : une statue-portrait, figure de bois ou de pierre à l’image du mort, pour suppléer aux défaillances possibles du corps organique embaumé, lié dans ses bandelettes, enclos dans son sarcophage ; Fig. 268. —LE BON PASTEUR. LE BON PASTEUR païen d'origine grecque et chrétien (MUSÉE DU LATRAN). 1 n'est pas difficile d'imaginer comment ce thème plastique a pu fournir une comparaison, un mythe, des métaphores relatives au bon pasteur qui veille sur le troupeau, ramène les égarés, secourt les malades, soutient les faibles; d'où le succès de cette figure antique dans la première iconographie chrétienne. Il fut tel que cette statue a pu être adoptée par la religion nouvelle et survivre à la destruction des idoles païennes. c'est pour le nourrir que l’on dépose dans le tombeau du blé, des fruits, et que l’on représente en peinture, sur les parois du tombeau, la récolte, la pêche, la chasse, des scènes de boulangerie, de boucherie, pour assurer, par cette image éternelle d’un ravitaillement symbolique, l'alimentation du défunt que les vivants finissent toujours par oublier. C’est aussi pour le guider dans le voyage aux enfers que l’on a peint sur les parois de son sarcophage les prières à dire, les dieux qu'il rencontrera et les rites qu'il dévra remplir. Les images continuent sa vie terL'ANPE CD:ES IMAGES restre et le dirigent dans les mystères de l'éternité. L'art égyptien tout entier s'explique par ce dessein que l’homme a formé de continuer de vivre après sa mort. Les arts plastiques sont toujours si étroitement unis à la vie religieuse qu’on ne peut séparer les deux activités sous peine de les rendre parfois inintelligibles. Durant les deux plus grandes périodes de statuaire, et sans doute aussi de peinture que nous connaissions, — art grec du VI au IIIe siècle avant J.-C., art chrétien occidental du XIIC au XVIe siècle — l’activité artistique n’est qu’un aspect de l’activité religieuse. Les sculpteurs grecs n’ont taillé le marbre que pour donner corps et figure à des divinités jusque-là fort confuses ; ce sont eux qui ont fixé les personnalités des Olympiens. Les sculpteurs du xHti° siècle n’ont pas créé absolument les figures principales

de l'Évangile : ils les ont reçues d’une tradition qui remonte fort haut vers les origines asiatiques du christianisme : mais ils ont transformé profondément les types de Jésus, de la Vierge, et ils ont inspiré les figures de saints nombreux dont s’est enrichie l’iconographie chrétienne à la fin du moyen âge. Le développement de la plastique, notre admiration purement esthétique pour des œuvres aussi nobles que l’'Hermès de Praxitèle ou le beau Dieu d'Amiens ne doivent pas nous faire oublier la croyance primordiale d’où sont nés les dieux de pierre et de bois. L'artiste a fixé des personnalités confuses, il les à matérialisées dans une idole, parce que l'esprit humain est ainsi fait qu’il conçoit difficilement Dieu sans en faire une personne et qu'il ne peut imaginer une personne sans lui prêter un corps et un visage. Cet anthropomorphisme s'accompagne d’une confusion inévitable, car elle répond au mécanisme même de la croyance : la confusion entre le Dieu et son image. L'idole s’imprègne de l’adoration qu'elle reçoit et qui la divinise. Ce n’est pas seulement le sauvage qui s’épouvante du fétiche sorti de ses mains. Le culte s'attache aux images ; les statues deviennent des êtres surnaturels. Cette croyance se renforce d’une pensée utilitaire ; l’image fixe dans un corps matériel la personnalité mystérieuse et fuyante des Dieux ; celui qui la possède en devient un peu le maître. Il peut s'adresser à elle avec la certitude d'être entendu. Sa présence est une protection ; une solidarité dans le bonheur et la détresse unit l’idole et son fidèle. La perdre, c'est perdre un protecteur tout-puissant ; son courage devant le danger, sa confiance dans la vie repose sur la possession de ce palladium. Ainsi la statuaire se rattache-t-elle au sentiment le plus



FOR SD ELA C'ROMANCE 3 d SS 2 5 PPP NII LS CPE PILE CET JE SAT D L + ‘ Si = sil ae Tai TU Matane 7 Fig. 269. — MIRACLES ET SYMBOLES. Une première iconographie chrétienne (peinte ou sculptée) s'est développée sur les parois des tombeaux et dans les catacombes. Les images y furent symboliques ou décoratives avant de devenir réalistes et historiques. Sur ce SARCOPHAGE D'ARLES, où l'on reconnaît au centre Jésus, il est évident que la disposition décorative des figures dans les niches a été la déterminante de la composition. Les accessoires que tiennent les apôtres rappellent les miracles habituels à l'iconographie des catacombes. Des pains dans une corbeille, un poisson sur un plat : reconnaissons la multiplication des pains et celle des poissons. Miracles qui montrent aux yeux comment la parole du Christ apporte la nourriture et la vie. Dans l'œuvre présente, l'image sculplée est plus près de la métaphore initiale que du récit réaliste et concret qui en découlera. profond de l'humanité, celui qui est à la source de toute religion :la crainte de la mort et le respect des dieux. Elle est fondée sur cette conviction que la forme de pierre, de terre, de métal ou de bois qui reproduit l'aspect d’un corps retient quelque chose de l’âme qui anime son modèle vivant. L'histoire entière de la statuaire est éclairée par cette idée : les statues vivent. Jusque dans notre art contemporain, il est aisé de retrouver des restes de la pensée originelle qui a suscité la sculpture. La sculpture religieuse païenne ou chrétienne n'a pas besoin d'être rappelée. Mais les statues iconiques, portraits de pierre ou de bronze, manifestent tout aussi clairement qu'elles sont nées pour aider l’homme à ne pas mourir. Dans les tombeaux chrétiens, les corps attendent la résurrection. L'âme sans doute retrouvera son vêtement de chair si une image de pierre perpétue la figure du défunt. Des portraits funéraires sont là comme des témoins, des indices pour le dernier jugement. Silhouettes gravées qu'accompagnent des inscriptions, gisants sculptés, ces images impérissables ne peuvent avoir d'autre utilité que de suppléer au corps défaillant ; l’art nous montre le mort, les mains en prière, dans l'attente du réveil. Il continue d’adorer le Dieu qui va être son juge. Puis le naturalisme immanent à toute sculpture se développe, imposant une représentation de plus en plus véridique, et c’est l’image d’un cadavre en décomposition que taille bientôt le sculpteur. Est-ce que la statuaire, entrainée bientôt par limitation de la mort, ne va pas oublier le grand projet initial, qui est de figurer un corps immortel ? Dans

son application à copier la mort, l’art ne va-t-il pas oublier qu'il doit avant tout nous défendre contre elle? C'est alors que la statuaire vise à l’immortalité par d'autres moyens. Tandis que le réalisme macabre des sculpteurs semble ne plus penser à la résurrection de la chair, voici qu'une croyance nouvelle, ou tout au moins renouvelée de l'antiquité, vient se confier à la sculpture, la croyance à une seconde vie dans la mémoire des hommes, l'immortalité dela gloire. Cesportraits, qui, surdes tombes, n'étaient jusqu'alors que des aide-mémoire pour le dernier jour du monde, ils peuvent prolonger le souvenir du mort et l'empêcher de sombrer dans l'oubli. Depuis ce moment, les tombeaux ne s'adressent pas tant au jugeFig. 270. — LA BIBLE SUR L'OLYMPE. Cette miniature byzantine (psautier grec du X° siècle de la Bibliothèque Nationale) détourne sans façon une composition païenne vers un usage chrétien. Quelques inscriptions nous invitent à reconnaître ici le jeune David, la mélodie, le dieu de la montagne de Bethléem, etc. ; dans le modèle initial, le peintre avait représenté quelque Aristée ou Orphée, au milieu de divinités champêtres. On croit reconnaître une peinture pompéienne el c'est une illustration de la Bible. VA «1 é



Fig. 271. — JUGEMENT DERNIER ROMAN. L'iconographie romane est évidemment dérivée des miniatures bénédictines. Mais le sculpteur, dans sa traduction, conserve quelque liberté, Voici l'interprétation du JUGEMENT DERNIER par un arliste SAINTONGEAIS du XI° ou XIL° siècle (fouilles de SAUJON). Dans ces églises saintongeaises, pos de tympans aux portails. L'iconographie doit se contenter des emplacements plus restreints que lui offrent les chapitea x et les voussures des porches. ment de Dieu qu'à celui de la postérité. Le mort n'est plus entouré de symboles funèbres attachés aux parois du sarcophage, comme la prière des premiers chrétiens gravée sur les parois des catacombes. Les figures qui l'accompagnent sont les allégories deses vertus, et ces images, aussi gracieuses que celles des pleurants étaient sinistres, nous rappellent ses mérites, comme la voix éloquente qui prononça son oraison funèbre. La sculpture ne cherche plus l'éternité du salut, mais celle de la renommée. Ainsi donc, le jour vint naturellement où le tombeau cessa d'être seulement un lit funéraire pour se grandir en arc de triomphe. Il n'est plus la demeure de passage, le séjour provisoire avant la résurrection ; il se dresse comme un monument d'orgueil qui rappelle aux parents la gloire du mort et ses mérites. Saint Louis, étendu sur la dalle, attend son juge. François [®' sur son arc de triomphe invite les hommes à lire l'histoire de ses exploits. Quant à Louis XIV, ce n'est même plus une Fig, 272. — JUGEMENT DERNIER ORNEMENTAL. Sur ce CHAPITEAU DE SAINT-EUTROPE A SAINTES, le sculpteur roman a placé quelques figurines qui jouent la scène du PÈSEMENT DES AMES ; maïs, dans l'art roman saintongeais, comme dans l'art oriental, les thèmes iconographiques sont toujours près de se fondre dans les fantaisies ornementales. Pour qui cherche le sens des images, desfleurons et monstres emmélés finissent par tenir un rôle dans la scène du Jugement dernier. LAVE DES IMAGES histoire funéraire qu'il nous a laissée, mais des statues d'impérator. La statuaire dédaigne même le prétexte du tombeau pour glorifier un homme. C'est de son vivant qu'elle immortalise son image sur une place publique : honneur renouvelé des anciens, qui recommence sournoisement le culte des Césars. Si la religion l'eût toléré, si la statuaire en eût propagé les images, si l'histoire en eût donné le temps, nul doute que les personnalités royales ne fussent entrées dans le cercle des saints qui furent avant tout une assemblée de statues populaires. Et quand les images des rois tombèrent, en même temps que le

culte monarchique, la sculpture n’en resta pas moins fidèle à ses origines, et même son rôle ne cessa de s’élargir. Durant le xix® siècle, à la place de la religion royale qui va s'effaçant, on voit paraître une religion nouvelle, celle des grands hommes : aux grands hommes, la patrie reconnaissante. Cette reconnaissance est aussi une manière de culte qui, parfois, reprend la forme des rites païens. C’est encore une fois la statuaire qui se charge de maintenir la présence de personnalités disparues ; elle continue à simuler une existence concrète, à donner corps et visage à des hommes qui n'existent plus que par l'admiration et la gratitude de la postérité. Ainsi la statuaire accompagne-t-elle le sentiment religieux dans ses déplacements ; elle divinise les hommes après avoir humanisé les dieux. Cette croyance à la vie profonde des images, à l’âme des statues, s'est donc beaucoup transformée ; nous sommes naturellement disposés à penser que le rationalisme a libéré les modernes de ce fétichisme obscur ; il n’est pourtant pas éteint et, au souffle de certaines passions, ilse met à flamber. Ainsi toute révolution religieuse ou politique est-elle fatalement iconoclaste. Sans doute les révolutionnaires, briseurs de statues, ne seraient-ils pas embarrassés pour donner aux destructions une explication rationnelle. Ces raisons vaudraient s'ils se contentaient de descendre ces statues de leurs socles pour les dissimuler dans quelque abri comme des accessoires désormais inutiles; mais ces effigies sont renversées, brisées, injuriées par une foule irritée et violente ; elles subissent des brutalités qui ne s'adressent certainement pas à un bloc de pierre ou de bronze ; elles éveillent de l'admiration ou de la haine, parce qu'elles ne sont pas seulement de la matière inerte. Nous pensons être affranchis de tout fétichisme, mais nous continuons à penser obscurément que les hommes que représentent les statues sont atteints par la vénération ou l’injure que nous adres

F'OPRONRESMED EMEA CROYANCE sons à leur image. Des statues chaldéennes âgées de cinquante siècles sortent de terre décapitées : le chef, parfois, gisait auprès du corps. Elles ont été mutilées par un vainqueur qui, après avoir frappé son ennemi dans la bataille, voulait encore l'atteindre dans cette autre existence qui se rattache à l'image de pierre, comme la première à un corps de chair. Depuis cinquante siècles, la pensée philosophique nous a guéris de bien des croyances puériles, mais nous croyons encore que les statues ont une âme, et il suffit d'un orage politique ou religieux pour que la foudre tombe sur elles. La peinture, qui n'offre que des apparences, ne peut aussi bien nous faire croire à la présence d'un dieu, parce qu'elle ne peut créer une figure concrète. Cependant, en l'absence de la sculpture, il fallut bien souvent accepter ses images plates. Lorsque le christianisme dut supprimer la sculpture pour chasser le paganisme, il lui fallut accepter, à défaut de statues, des images peintes: les icones, pendant des siècles, remplacèrent les idoles et, malgré leur irréalité évidente, ces images peintes, apparues à la lumière des cierges, ont, dans l'histoire de la croyance, tenu un rôle aussi agissant que les idoles de marbre ou de bois dans lesquelles les anciens reconnaissaient la présence d'un Dieu. Léonard de Vinci, pour montrer la primauté de la peinture sur les autres industries ou sciences rappelle que les madones peintes, quand on les découvre au milieu des chants et de la musique, (passent pour rendre la santé et donner le salut éternel aussi bien que si la Déité fût vivante et présente ». Et il affirme à plusieurs reprises que la peinture est l'intermédiaire dont la Divinité se sert pour accorder aux pèlerins les grâces qu'ils demandent. Malgré les scrupules théologiques, les tableaux des peintres, en l'absence des statues, ont donc tenu le rôle des anciennes idoles des sculpteurs. Mais la peinture, si elle n'est pas une réalité comme la sculpture, est une écriture ; elle est narrative ou symbolique, et c'est à ce double titre qu'elle s'est mêlée à la vie religieuse. Elle a conté les épisodes de l'Évangile ou des apôtres ; elle a traduit en images simples ou savantes les sentiments chrétiens depuis les catacombes jusqu'aux temps classiques. Quand nous visitons un _ musée de peintures anciennes, jusqu'au XVI® siècle nous ne voyons que des images religieuses. Parce qu'elles ne sont pas dans des églises, parce que plusieurs siècles d'art profane nous en séparent, nous ne songeons plus assez combien ces madones ou ces saintetés ont été mêlées à la vie religieuse ; elles sont dans leur LA VIE DES IMAGES. Fig. 273 et 274, — LE PÉCHÉ

ORIGINEL CONTÉ EN PATOIS AUVERGNAT.,. Le sculpteur auvergnat, sur ce chapiteau de NoTRE-DAME pu Port, à CLERMONT-FERRAND, a traduit en style local le mythe de l'Eden et l'histoire de la pomme. Dans son interprétation, Adam, avant d'être expulsé du Paradis terrestre, a administré à Eve une correction préalable, Le récit biblique ainsi complété prend la couleur et l'accent d'une scène vécue. principe de la piété; elles professent l'amour, elles sont des actes de foi et des prières fixées. Devant les (saintes conversations >, nous admirons avec complaisance Ja majesté de la Vierge, la grâce de sainte Catherine ou de la Madeleine ; et nous oublions que ces figures sont groupées dans ce cadre pour transmettre l'adoration et la prière d'un homme pieux. Parfois il apparaît agenouillé et les mains jointes dans un angle du tableau ; même si le peintre l'a omis, il reste présent ; c'est son oraison qui monte vers Jésus, transmise par son saint patron à la Vierge qui obtiendra de son fils la grâce demandée. Les donateurs peuvent se multiplier, encombrer la scène, et même, dans le banquet de Véronèse, nous faire oublier la présence de Jésus et de la Vierge, ces éblouissantes cérémonies ne font que développer de pauvres images sculptées ou peintes dans les catacombes ; les Noces de Cana, qui occupent soixante-cinq mètres carrés, nous montrent un banquet de cinquante couverts, A ù 2 QI TR TNT TE ARR EE QU LUXE RE LME RMI ELITE LS F7 TN : Fig. 275. — PRÉSENTATION AU TEMPLE ET FUITE EN ÉGYPTE. A Moissac, le sculpteur est guidé par son sentiment de la vie plus que.par la discipline ornementale. C'est là qu'on voit apparaître la vivacité et même la violence des mouvements. La statue de l'idole païenne s'écroule sur le passage de la Sainte Famille fuyant en Egypte. 21

1 int Re à (A D De £ Lure ee Ar rires mm RIT CRETE ETTNP D No = ue. Fig. 276. — MAGES CHALDÉENS. Le thème de l'Adoration des Mages, l'hommage du tribut, est un des plus anciens et des plus fréquents de l'art asiatique. Il est en effet étroitement mêlé au culte monarchique. Peut-être le plus ancien exemple qui nous en soit parvenu est-il cepetit bas-relief taillé sur le socle d'une statuette chaldéenne du Louvre. (2 500 av. notre ère.) une armée de serviteurs et des palais de marbre presque aussi grands et plus riches que nature. Qu'y a-t-il à l'origine de ce gala? L'humble Jésus des Catacombes, debout au milieu des vases remplis d'eau que sa baguette transforme en vin, et ce miracle symbolique reste le prétexte de l'immense machine du Salon Carré, le germe secret qui a fait fleurir ce prodigieux parterre. L'iconographie de notre art contemporain paraît certes bien affranchie des anciennes préoccupations mystiques, et pourtant, s1 l'on remonte vers le principe d'où tant d'images différentes ont reçu leur sève, on rejoint toujours le moment où l'œuvre d'art est un acte de foi, où l'art et la religion ne se distinguent pas. Dans nos salons modernes, les peintres ne nous montrent plus guère que des portraits et des paysages. Les portraits ne furent d'abord que des «donateurs», des portraits pieux mêlés à une sainte conversation, présentés par un saint patron, le visage tourné vers la Vierge, sur le même panneau ou sur deux panneaux voisins. Puis les panneaux se sont séparés et les mains en prière ont changé d'attitude: les (donateurs » avaient pris goût à se voir en peinture ;: d'ailleurs, en même temps que le « genre } du portrait s'afhrmait, dégagé de toute intention dévote, les peintres commençaient à montrer des soucis destyle, et de beauté et la faveur du portrait ne manqua pas de bénéficier de cette flatterie à la vanité humaine. Le paysage, avant de se présenter par lui-même, a été longtemps le décor de scènes évangéliques. Les scènes d'intérieur, les «intimités » ont aussi traversé d'abord une phase chrétienne. La révolution calviniste qui, chez les peintres néerlandais, supprime les thèmes religieux n'a pas cependant brisé la continuité de l'école ; portraitistes, paysagistes, intimistes hollandais du xvir® siècle sont les héritiers fidèles des primitifs flamands. Ils cessent de nous montrer la Vierge, mais ils continuent de peindre le donateur: ils ont chassé l'ange de l'Annonciation, mais une aimable Fig. 277. — MAGES PERSES DE PERSÉPOLIS. C'est dans l'art perseque le thème des satrapes apportant le tribut devait naturellement prendre le plus d'intérêt et de valeur. Ces tributaires qui apportent en hommage des produits de leur pays (ivoire,

peaux de lion, parfum, or) traduisent aux yeux l'idée de la soumission. Ils reconnaissent la suzeraineté du roi des rois. bourgeoise attend dans son salon ; quand le petit cortège de la fuite en Égypte a disparu derrière l'horizon, le paysage reste là, retenant pour lui l'intérêt qui, autrefois, se portait sur les figures. Terburg, Hobbema et Van der Helst sont déjà dans Van Eyck, Thierry Bouts et Memlinc ; même technique et même vision, mais la comédie moderne a remplacé le drame évangélique. L'art naturaliste s'est développé sur l'art religieux, comme la pulpe nourrissante du fruit où s'enferme la petite graine fécondante. Et même nous nous sommes habitués à des fruits artificiels, parfois fort savoureux, mais qui ne portent aucun germe. L'agrément, limitation de la nature sans autre but nous paraît un motif bien suffisant à l'activité des peintres. Dans son ensemble, la peinture n'en montre pas moins, presque aussi clairement que la sculpture, ses origines religieuses. Les religions qui refusent les images ne se contentent pas de les dédaigner ; elles les haïssent et les détruisent. Cette crainte prouve assez la puissance qu'on leur suppose. Si les statues n'étaient que de platoniques effigies pour la commodité du culte ou la décoration des temples, la sculpture, qui est le plus spontané, le plus naturel des arts, aurait mené une existence continue et sans orage. Il lui a fallu, au contraire, traverser des phases de prohibition acharnée ; même absente, l'idole hante la pensée religieuse. Il nous est malaisé de découvrir les raisons initiales profondes pour lesquelles les représentations humaines par la sculpture ou la peinture ont pu sembler choses impies. Quand cette représentation est justifiée, c'est toujours pour des motifs rationnels qui supposent un état d'esprit beaucoup plus avancé que cette réprobation, et certainement de beaucoup postérieur. Ainsi Jérémie fait-il une critique de l'idolâtrie du plus pur rationalisme ; c'est déjà du Calvin ou même du Voltaire. Il n'est pas conforme à la vraisemblance historique que cette critique du culte des images soit à l'origine de la

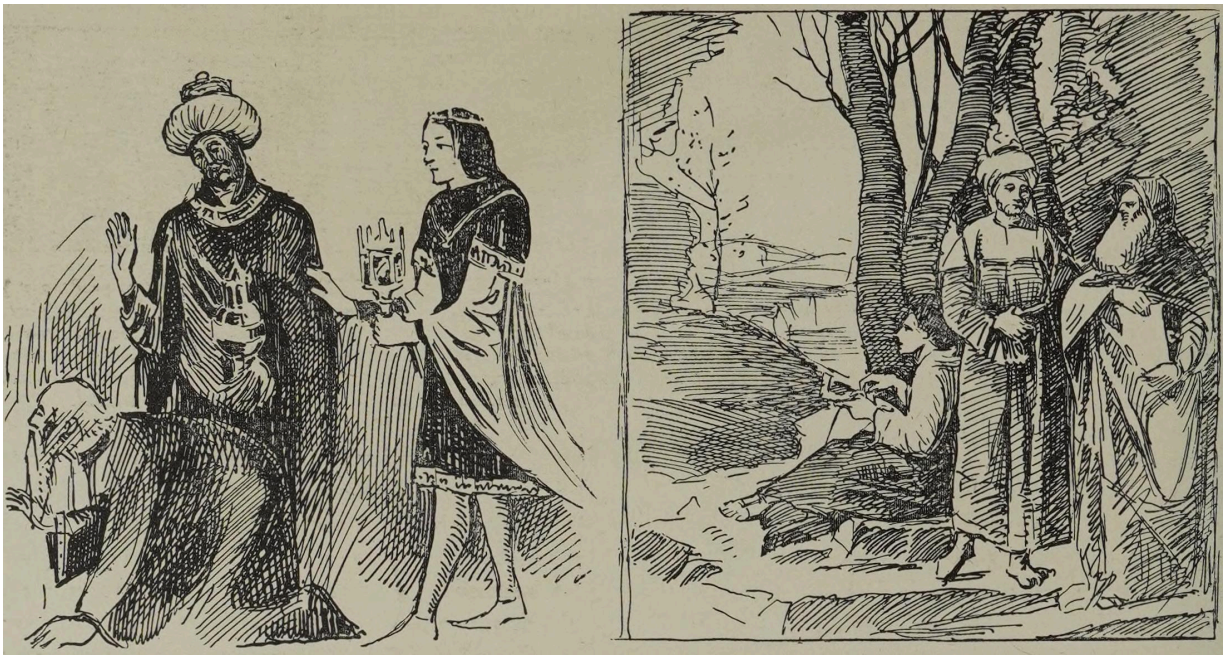


ROMMPRERSRDE ELA CR OYANCE Fig. 278. — MAGES BYZANTINS. Cette frise étroite de l'ivoire BarBERINI (LOUVRE) nous montre encore des rois mages apportant aussi des produits de leur province en hommage à l'empereur Justinien. Le thème reste parfaitement reconnaissable ; l'idée qui l'anime est toujours la même : l'hommage au souverain. Et pourtant l'art chrétien use déjà de ce motif, mais il n'en a pas encore l'exclusivité. haine sacerdotale qu'elle prétend expliquer. Jérémie expose fortement combien il est absurde d'adresser des prières ou de l'encens à des figures qui sont en bois recouvert de métal: «Les statues des peuples ne sont que vanité. On coupe du bois de la forêt que l'on travaille avec la hache. Puis on l'orne d'argent et d'or que l'on fait tenir avec les clous et le marteau... Ne les craignez point, car elles ne font point de mal; aussi il n'est point en leur pouvoir de faire du bien.» Après quoi, Jérémie tâche de donner une définition du Dieu véritable, l'Éternel, et il ne s'aperçoit pas qu'il le personnalise en un être ombrageux et méchant, beaucoup plus malfaisant que le fétiche, une sorte de monarque assyrien qui jouerait de la foudre. Le progrès sur le Dieu garni d'or et d'argent ne nous paraît pas considérable, et le rationalisme de Jérémie et de ses lointains continuateurs ne manifeste pas un progrès bien extraordinaire sur l'idolâtrie populaire. Car, enfin, on peut bien se demander pourquoi prêter à Dieu un corps d'homme est beaucoup plus grossier que de lui supposer une volonté et des passions humaines. Nous verrons, je pense, que, bien au contraire, la beauté sculpturale n'est pas sans avoir donné noblesse, grandeur, pureté, au concept du divin. Mais Jérémie, le plus philosophe des prophètes, n'en a pas moins fourni la puissante raison qui, au cours des siècles, mettra le marteau dans la main des iconoclastes. Et voici maintenant un des effets les plus étonnants de l'influence des images : pour les défendre contre Moïse, Polyeucte et Calvin, il ne faut pas dire qu'elles ne sont dans la vie religieuse rien de plus que des accessoires cultuels et comme des instruments inertes. Elles sont beaucoup plus. Elles participent à la vie religieuse, elles la pénètrent, et les formes de la croyance viennent se modeler sur les images, alors que nous croyons naturelPA ANA AV LIAD U VD ë tam TL LIL Fig. 279, — MAGES CHRÉTIENS (sur un SARCOPHAGE DE RAVENNE). Le thème de l'adoration des Mages est un des plus anciens, un des plus fréquents. dans l'iconographie chrétienne primitive. Il traduit pour les yeux cette pensée : voici le roi des rois. Le récit de saint Mathieu tra rspose cette

image métaphorique. Une profession de foi, l'affirmation de la croyance à la divinité du Christ, se pare de la poésie d'un beau conte oriental. lement à une action inverse. Pour comprendre ces rapports de l'art et de la religion, il faut savoir se garder du jugement rationaliste et ne pas oublier qu'en matière de foi les raisons suivent la croyance au lieu de la précéder. L'église reconnaît le saint à ce que les miracles commencent à fleurir sur sa tombe ; c'est bien la foi qui le désigne ; c'est elle qui choisit les lieux sacrés, les vraies reliques ; et le Dieu véritable est celui qui a des fidèles, car celui-là seulement peut accomplir des miracles. C'est dans une analyse psychologique qu'il faut aller chercher les sources profondes de la croyance. Les images, en agissant sur notre sensibilité, se trouvent, en fin de compte, diriger en grande partie l'histoire religieuse. Or, ces images — et toutes les pages de ce livre ne sont que pour le montrer — ont leur existence propre et possèdent en elles-mêmes la loi de leur développement. Loin d'être le résultat de circonstances extérieures et momentanées, elles ne s'accommodent que lentement des révolutions qu'elles traversent ; les accidents de l'histoire agissent sur elles, mais comme un changement de climat sur un organisme vivant. Dans cette union de la plastique et de la croyance, le sentiment religieux apporte sa force confuse, son âme mystérieuse et puissante ; l'art donne ses formes matérielles, précises, bien affirmées; elles n'ont pas de peine à s'imposer, car elles ont fixité et durée, et la divinité insaisissable, flottante, vient s'attacher à ces corps solides. Ce sont les artistes qui achèvent et déterminent la personnalité de ces dieux. Les théologiens, le plus souvent, acceptent cette collaboration de la plastique en tâchant d'en limiter les conséquences. Ou bien, quand ils craignent que la religion soit dominée, ils rejettent l'aide des images, mais la résistance qu'ils rencontrent révèle les tendances idolâtriques de toute religion naturelle.

164 LR Fe RSS LE | 1 AY 2141 St AUUOE N) 21024 es À Ê D L'ANPE D'ES IMAGES ERRRRRSS SKK SES NN SNIJSSSSS \ NR RE NS N\ SSSR Fig. 280 et 281. — LES MAGES SONT ROIS ET ASTROLOGUES,. L'art européen du XV® siècle, ajoutant des déterminations de plus en plus concrètes aux figures de l'iconographie, a été amené à fixer le caractère individuel des rois mages ; ils représentent les trois âges de la vie et les trois continents du monde : l'Europe, l'Asie, l'Afrique. Ici, l'on a rapproché ces mages peints par un Vénitien du commencement du XVI® siècle d'une illustre composition de GIORGIONE(MUSÉE DE VIENNE) ; le rapprochement suffit à résoudre en passant un des problèmes les plus débattus de l'histoire de l'art, bien que fort épisodique. Les historiens de Giorgione cherchent un peu partout l'explication de ce mystérieux trio. D'après la solution géréralement admise, il faudrait reconnaître ici Enée et Evandre devant le rocher du Capitole. Ecartons cette laborieuse erreur et saluons ici les trois mages en train de découvrir la nouvelle étoile qui annonce la nativité de Jésus et qui les guidera vers Bethléem. Les mythologues, pour expliquer la naissance des divinités, font intervenir volontiers les principes abstraits. Les hommes, disent-ils, ont divinisé, c'est-à-dire personnifñé, le feu, l'eau, la lumière... ils ont personnifié le principe humide, le principe igné. Mais une explication aussi rationaliste suppose un esprit de discernement, de généralisation, de classification et de synthèse ; elle prête une sorte d'esprit philosophique aux croyances confuses de la pensée primitive. Il est plus raisonnable d'imaginer des croyances désordonnées, sporadiques, des divinités locales attachées à un phénomène, à un site bien déterminé ; il faut s'être élevé à une conception supérieuse des choses, à un système de l'univers, pour concevoir dans sa généralité un élément et le dieu dont il est le rayonnement. C'est peu à peu, à l'user, que ces dieux innombrables se sont unis et qu'une personnalité dominatrice s'est dégagée, dans laquelle entraient quantité de divinités plus humbles. Les poètes ont sans doute beaucoup contribué à grouper plusieurs divinités sous un même nom, mais ce sont les artistes qui ont fixé l'image définitive de ce dieu collectif, et, avec son image, c'est sa nature morale qu'ils ont achevé de composer, car c'est aussi déterminer le caractère d'un dieu que de le fixer dans son type physique et de lui donner une attitude, un costume et des accessoires. Tout d'abord, il est une catégorie de religions qui ne se peuvent concevoir sans le secours de la

statuaire : les religions à cultes zoomorphiques. Alors les dieux habitent des corps d'animaux, mais des corps baroques, des combinaisons anormales des espèces les plus incompatibles : homme et taureau, aigle et lion, coq et serpent ; les Égyptiens, les Chaldéens ont tenté les mélanges les plus imprévus. Cette zoologie hors nature ne peut avoir été imaginée que par la sculpture ; ce sont là idées de sculpteurs, fantaisies plastiques, et, d'ailleurs, aucun de ces croisements ne s'est perdu. Ces folles combinaisons ont presque toutes survécu aux croyances auxquelles nous pourrions les croire associées ; et, au cours des siècles, chaque fois qu'on les retrouve, on voit sur ces images fleurir des mythes qui s'efforcent d'expliquer ces fantaisies zoomorphiques. Les Grecs ont inventé les fables monstrueuses de Minos et de Pasiphaé pour



FORMES DELA. CROYANCE rendre compte de cet homme-taureau, imaginé au bord de l'Euphrate, et nous verrons les docteurs du moyen âge rattacher des méditations théologiques à cette tératologie de la vieille Asie. Mais, dans l'ensemble, ces idoles à formes animales n'ont pas survécu à leur culte originel sans beaucoup perdre de leur valeur religieuse : elles n'ont guère conservé qu'une utilité décorative. Quant aux idoles à forme humaine, la pensée et la forme se tiennent en elles si étroitement que c'est faire l'histoire de la croyance que de suivre l'évolution de la plastique. Les peuples nomades, les Juifs et les Musulmans ont dû se passer de sculpture ; ils transportaient le principe divin, une étincelle de la foudre du Sinaï, dans un tabernacle léger, et, quand ils se sont à leur tour fixés et qu'ils ontinstallé leur religion dans un temple, ils n'auraient pu prêter un corps à ce dieu sans l'emprunter aux religions voisines ; l'Éternel allait-il donc entrer dans le corps du bœuf Apis ou de quelque Baal? Alors, il eût abandonné le peuple juif pour l'Égypte ou la Phénicie. Et puis, tolérer des idoles, c'était enlever la divinité aux prêtres pour la donner aux peuples. La jalousie sacerdotale et l'égoïsme ethnique étaient donc d'accord pour interdire l'union de la religion et de la plastique. C'est ainsi sans doute que l'idolâtrie est devenue un sacrilège : cette interdiction de sculpter des images divines a pu se maintenir dans des religions comme la religion juive, musulmane, parce qu elles s'appuient sur un livre sacré. La Bible et le Coran ont rendu possible l'absence de figurations plastiques. La volonté divine est contenue et clairement a Fig. 282. — LES MAGES ET LES CONTINENTS. Ce croquis d'après un dessin d'A. DURER nous rappelle que, chez les peintres du Nord, le roi africain n'est pas seulement un musulman enturbanné, mais un nègre du plus beau noir et de type soudanais. Les Vénitiens, pour représenter l'Afrique, se contentaient d'un Turc ou d'un Arabe. L'Amérique est entrée trop tard dans le monde chrétien pour être représentée dans la cérémonie de Bethléem. Fig. 283. — L'ÉTOILE DE BETHLÉEM. Giorgione n'est pas le premier qui ait représenté les Mages observant les astres pour y découvrir l'étoile de Bethléem; sur le fameux CIROIRE DE SAINT-Marc, à Venise, voici au lendemain de la nativité nos trois astrologues au travail avec leurs instruments: lunelle, sphère, carte céleste. L'inscription achève d'enlever tous les doutes : SCRUTATIO PROPHETARUM. WTAT (OP SU exprimée dans la Révélation écrite. jehovah et Allah, sans fournir d'images-portraits,

ont pourtant conservé une personnalité ; elle est suffisamment affirmée par la rigueur de leurs commandements. L'homme dont toute la vie est enchaînée par les mille liens d'une législation formaliste ct exigeante n'a pas besoin de voir son maître pour en sentir la présence. L'image de Jehovah, ce sont les tables de la loi. Nous nous sommes habitués à voir dans les innombrables dieux du paganisme antique des manifestations particulières de principes abstraits, de forces confuses : On a peine à imaginer que les dieux sont nés de conceptions générales. La pensée primitive est plus simple, plus locale, plus concrète. Elle reconnaît facilement des numina dans chaque chose ; mais imaginer ces dieux souverains qui règnent sur l'univers suppose une pensée qui généralise, une puissance de synthèse qui n'est possible que dans un état avancé de la connaissance. Une certaine définition de Zeus ou d''Aphrodite suppose déjà une pensée capable de concevoir la philosophie d'Anaxagore ou de Démocrite. Les dieux 'qui, au temps classique, se partagent les éléments de l'univers sont nés en des intelligences habituées à l'analyse et à la classification. Les dieux primitifs doivent être plutôt comme les notions que l'enfant retire de son contact avec l'univers. Ils sont particuliers, localisés, et forment un monde assez désordonné. On est plus près de leur origine quand on les cherche dans une source, au pied d'un rocher, à l'ombre d'un arbre, que lorsqu'on tente de donner une personnalité et une figure humaine à une loi de la nature. La pensée ne se hausse à l'idée de ces personnes toutes puissantes et surnaturelles que lorsque l'intelligence s'est elle-même élevée à la conception d'idées générales. Mais c'est dans les religions européennes que l'on peut le mieux trouver l'influence de la plastique sur les formes de la croyance. Nous sommes accoutumés à déduire de la sculpture la pensée religieuse dont la statue nous sem

166 Fig. 284. — LA MARCHE A L'ÉTOILE. C'est une vieille croyance chaldéenne qui est passée dans le thème de l'Adoration des Mages pour y donner un rôle à l'étoile. Sur la tête des Dieux, les sculpteurs chaldéens suspendent une étoile (parfois le soleil ou la lune), comme au sommet de cette STÈLE CHALDÉENNE DU MUSÉE DU Louvre. La pensée qui anime de telles images ect que les astres sur la voûte céleste correspondent aux êtres terrestres. L'apparition d'une étoile nouvelle "était donc l'annonce d'une naissance surnaturelle. Ainsi les Mages habitués à lire dans le ciel, ont-ils appris que le Christ était né (les bergers ont, au contraire, été renseignés par les anges) et, pour trouver ce Dieu nouveau, il sufhsait de marcher vers l'étoile et de s'arrêter exactement au-dessous d'elle. ble l'expression ; il serait d'une méthode historique plus sûre, beaucoup plus féconde, d'observer combien les \ artistes contribuent à fixer certains sentiments en les associant à des images. Ces images, en effet, beaucoup d'entre elles ont survécu ; leurs aspects nous permettent de les dater ; elles constituent une chaîne continue et solide de témoignages concrets pour nous guider dans nos voyages à travers des sentiments éteints, pour nous faire voir cette chose si difficile à saisir qu'est la pensée religieuse et dont la littérature ou l'histoire ne retiennent que de rares et fortuites manifestations. La plus forte, la plus riche des histoires des religions ne peut être qu'une histoire de l'art ; celle-là seulement atteint la foi dans ses sources ; ce n'est pas l'histoire des dogmes, l'histoire des théologiens, mais elle reconstitue les systèmes d'images par lesquels les hommes ont fait comparaître à nos yeux les puissances obscures qui mènent notre monde. L'art apporte à la religion révélée la vie de la religion naturelle. En donnant corps et visage à des notions indécises, les artistes ont aidé les croyants à voir clair dans leurs propres sentiments ; ils ont modelé l'objet de la foi et ils l'ont défini. En nul autre temps qu'aux siècles classiques de la Grèce ne se voit mieux à quel point les Dieux sont créatures des artistes. Les poètes aussi ont travaillé à fixer les personnalités divines ; mais leurs portraits sont divergents et ne se laissent point facilement ramener à l'unité. Les légendes de Zeus ou d'Apollon se composent d'épisodes bien disparates. Les types plastiques, au conLATOV-PESSDNES IMAGES traire, quand ils furent amenés par Phidias ou Praxitèle à ce point de maturité après quoi ils n'avaient plus rien à gagner, s'imposèrent à tous les yeux, à tous les esprits, à tous les contemporains, et, de génération en génération, à tous les hommes. Le

Zeus, l’Athêna de Phidias, comme les dieux de Praxitèle, sont des êtres achevés et parfaits, si bien conçus dans leurs proportions, leurs attitudes, leurs attributs, que leur image s’installe dans notre mémoire, avec leur caractère moral. Sans ces images de marbre, les dieux grecs n'auraient jamais été qu'une foule éparse de divinités locales, aux notoriétés provinciales : mais l’'Olympe reconnu de tout le paganisme serait resté inhabité. Ce sont les artistes qui ont créé les Olympiens, et il n’est pas surprenant que des hommes de tous les âges, de toutes les religions, se rencontrent sur la montagne sainte ; ces dieux païens appartiennent en effet à toutes les religions, car ils sont des créatures de l’art humain. On contait dans l'antiquité que Phidias, pour modeler son Zeus, s'était contenté de traduire un vers de l’Iliade; propos d'homme de lettres, comme la plupart des anecdotes qui circulent dans les livres. Un écrivain pense naturellement que les images naissent dans les imaginations et que l'artiste qui les réalise ne fait que copier une idée. C’est oublier que les images se cherchent dans la matière par un travail manuel ; l'esprit ne les conçoit qu'à mesure de leur réalisation par une série d'efforts qui assouplissent la matière aux ordres d'une pensée qui se cherche : il n’y a pas communication naturelle d’un vers, même descriptif, à une statue ; au contraire, l'attitude d’une figure sculptée se peut décrire en quelques mots. Si la ferribilita du Zeus de Phidias à paru inspirée par la colère du Zeus homérique, c'est tout simplement que la statue avait donné leur pleine signification aux vers de l’{liade. Fig. 285. — LA CHÜTE DE L'ÉTOILE. L'intérêt de ces miniatures d'évangéliaires byzantins, par ailleurs si pauvres de tout naturalisme (cette Nativité est tirée d'un ÉVANGILE DE LA LAURENTIENNE), vient de ce qu'ils nous rapprochent des origines des thèmes iconographiques. Il n'est pas une Nativité byzantine qui ne montre ainsi l'etoile descendant du haut du ciel sur la crèche du nouveau-né. Les fidèles ont interprété matériellement cette chute de l'étoile et, à Bethléem, on montrait aux pèlerins le puits ou la citerne où était tombée l'étoile qui avait guidé les Rois Mages.

PORRNIESRDE"EA E CROVANCE Ces dieux sont vraiment immortels pour avoir associé leur iconographie à la magnifique éclosion de la plastique grecque ; la beauté que cherchaient les artistes est devenue leur qualité essentielle et comme leur raison d'être. On peut même affirmer que chacun des habitants de l'Olympe est resté marqué par le style sculptural qui correspondit à son point de maturité. C'est dans l'atelier de Phidias que Zeus et Athëna atteignirent à la perfection de leur type : aussi, leur physionomie physique et morale a-t-elle conservé un peu de sévérité ; ils sont nés durant la phase d'art idéaliste, quand la vie est déjà dégagée des rigidités de l'archaïisme, mais n'a pas encore cédé aux inflexions de la rêverie ou aux mollesses de la sensualité. Les dieux plus jeunes d'une génération, nés au temps de Praxitèle, ne montrent plus cette froideur surhumaine qui faisait de ces dieux des êtres de raison. Les Hermès et les Aphrodite sont des êtres de chair, et ce n'est pas une coïncidence fortuite qui a donné à ces générations d'immortels la physionomie qui correspondait à la phase plastique dans laquelle ils sont nés. Aphrodite elle-même, si elle fût sortie de l'atelier de Phidias, aurait laissé une effigie chastement drapée, au visage un peu dédaigneux ; cette image se serait multipliée dans tout le monde gréco-latin pendant deux ou trois siècles, et son caractère moral en eût été transformé. Athêna, au contraire, si Praxitèle ou Scopas l'eussent ciselée dans le marbre, nous montrerait aujourd'hui un regard plus tendre, un corps plus nonchalant sous des draperies plus transparentes, et cette Fig. 286 et 287. — LE BEAU DIEU D'AMIENS. Saint Paul enseignait que Jésus est la forme visible de Jéovah. Le Dieu biblique n'a pu devenir européen qu'en devenant un homme. Malgré la défiance sacerdotale contre les images, Jésus devait ainsi nécessairement entrer dans la vie des arts plastiques. Son aspect physique — et tous les caractères moraux qui en rayonnent — a donc été commandé par l'évolution de la peinture et de la sculpture. Une bonne part de la sensibilité chrétienne — sinon du dogme — prend ainsi sa source dans l'histoire de l'art. La plastique chrétienne s'est appliquée à créer un homme d'une beauté suprême ; le Beau DIEU D'AMIENS. 167 Fig. 288. — LA DÉESSE THOUËRIS AU CAIRE. Les cultes zoomorphiques provoquent la plastique des animaliers et s'appuient sur elle. Comment se sont fixées ces combinaisons zoologiques? Les origines de ces monstres baroques nous échappent; mais il est bien difficile de ne pas faire la part de l'art dans cette création de figures hors nature,

Certaines civilisations — ce sont les mêmes chez lesquelles le naturalisme ne s'est jamais complètement libéré des entraves des techniques archaïques, l'Egypte, l'Asiè — n'ont jamais pu se dégager de cette tératologie plastique et par suite religieuse. Voici comment l'hippopotame est entré, chez les Egyptiens, dans la famille des Dieux. Un Dieuhippopotame doit inspirer plus de terreur que d'amour. Les Européens, de plastique plus souple et plus indépendante, ont délaissé les figures monstrueuses pour les images naturelles. Les cultes, à la suite de la plastique, se sont humanisés. De la phase zoomorphique, il n'est resté chez les Grecs que quelques fables entretenues par la poésie. Les amours de Pasiphaé, les métamorphoses amoureuses de Zeus sont des inventions aussi scabreuses qu'ingénieuses pour expliquer les fantaisies zoologiques des anciens cultes et des anciennes plastiques. \ RTE déesse eût semblé moins ennemie de l'amour. Qu'est-ce que les fables des poètes peuvent opposer aux claires images de la statuaire? Les histoires les plus diverses, les plus scandaleuses ont bien pu courir sur le roi des dieux ; les pires familiarités des poètes avec Jupin n'ont pu compromettre la majesté du Zeus au visage léonin, à la puissante poitrine, qui trône, la foudre en main. La religion païenne s’est modelée sur la statuaire. Cette soumission de la croyance à la plastique a profondément scandalisé les religions asiatiques. Mais fautil se refuser à voir combien la pensée religieuse elle-même s’est élevée et épurée en s’associant ainsi au développement de la beauté? Il est des religions qui ont arrêté le progrès plastique et qui sont restées fidèles à des idoles barbares. Les Grecs ont cherché Dieu dans la forme parfaite et, en même temps qu'ils devenaient plus beaux, les dieux semblaient meilleurs. Il n'est pas surprenant que les religions primitives montrent parfois tant de cruauté, soit qu'elles n'aient pas d'images, soit qu’elles usent de fétiches d'épouvante ; car un Dieu qui ne se voit pas inspire facilement la terreur, et les idoles grossières ne

168 Fig. 289. — PLASTIQUE ET MORALE. Cette tête d'ATHÊNA du Musée de Bologne est sans doute celle qui se rapproche le plus du type fixé par PHipias ; on a même pensé qu'ilfallaity reconnaître son Athéna Lemnienne, citée par les Anciens. Quoi qu'il en soit, une telle figure peut être choisie pour montrer combien le naturalisme, c'est-à-dire l'amour de la vie, la soumission à la réalité, peut apporter de grandeur et de beauté à la figure d'un Dieu. Quelle noblesse de sentiment rayonne d'un tel visage ! Pourquoi ne pas reconnaître que le ciseau de Phidias, en taillant le marbre, a enseigné aussi la beauté morale? peuvent suggérer que des pensées mauvaises. Mais, à mesure que cette forme de marbre prend une majesté sereine et nous oblige à l'aimer, à force de beauté, comment imaginer que les pensées qui l'habitent ne sont pas inspirées par l'équité et la bienveillance? On suppose aisément des rites inhumains, des sacrifices barbares, devant une idole monstrueuse. Mais imagine-t-on que l''Hermès de Praxitèle ou l'Athêna du Parthénon ait pu exiger un crime? Les cultes zoomorphiques ont certainement fait peser une lourde terreur sur l'humanité et les dieux invisibles ont semblé souvent des ennemis cachés. La statuaire grecque a enfermé les dieux dans des corps d'homme, et ces corps, elle s'est appliquée à les montrer parfaits. La morale a suivi la plastique ; dans la beauté, on s'est accoutumé à reconnaître l'expression de la justice et de la bonté. L'anthropomorphisme des cultes païens peut apparaître comme une transition entre les religions primitives et le rationalisme. L'art grec a humanisé le concept du divin. Ce concept a pu montrer une toute-puissance mystérieuse tant qu'il est resté hors des catégories de notre pensée ; alors, il était source d'effroi. Il reste bien des traces de cette forme de pensée religieuse pure de tout rationalisme dans certains enseignements de saint Paul, du Jansénisme ou du Calvinisme. D'antiques terreurs asiatiques se sont ainsi maintenues dans le christianisme européen. Mais, quand Dieu prend forme humaine, ce sont aussi des sentiments humains que nous lui supposons. Sans doute la personnalité divine peut-elle en être un peu vulgarisée, comme il est arrivé parfois chez les Grecs, plus par la faute des écrivains que par celle des artistes : mais, dans EAN TE DES IMAGES l'ensemble, la religion anthropomorphique bénéficie nécessairement des progrès de la moralité humaine. Du moment que Dieu apparaît comme un homme, 1l ne peut être qu'un homme parfait. C'est une bien grande ingratitude que de dédaigner, en les jugeant inférieures, ces religions à

images humaines. Les dieux de marbre, les surhommes de l'Olympe nous ont conduits, élevés, des terreurs primitives que décrit Lucrèce (humana cum vita jaceret) à la tranquillité du justiciable qui connaît la loi et son juge ; de la conception d'un dieu cruel et capricieux à la confiance dans une justice supérieure. Le christianisme portait dans son héritage biblique la haine des images : cette haine ne fit que se développer dans la lutte contre le paganisme : la lutte contre les dieux fut une guerre aux statues. Mais cette religion ne put conquérir l'Europe et s'y tenir qu'en acceptant certaines exigences de l'esprit européen. Les théologiens du moyen âge sont unanimes sur ce point ; ils ont bien pu se passer des figures sculptées, mais ils n'ont pas h ; al à A 2 æ ere LES à Fig. 290 et 291. — L'ICONE ET LA STATUE. L'histoire de la Vierge à l'enfant dans l'art du moyen âge permet de suivre celle de la sensibilité chrétienne. Dans les plus anciennes peintures romanes, comme dans la VIERGE DE LA VERRIÈRE DE CHARTRES, c'est une image hiératique, lointaine, asiatique encore, qui se présente aux yeux des fidèles. Elle semble d'autant plus majestueuse et divine qu'elle est plus loin de toute ressemblance humaine. Jésus, dogmatique et bénissant, est un enfant, mais un enfant-Dieu ; cette image est toute théologique ; le naturalisme plastique ne l'a pas encore humanisée. Mais, dans la traduction sculptée qu'en a donnée la statuaire au PORCHE OCCIDENTAL DE PARIS, on devine déjà comment le réalisme sculptural va animer cette icone.



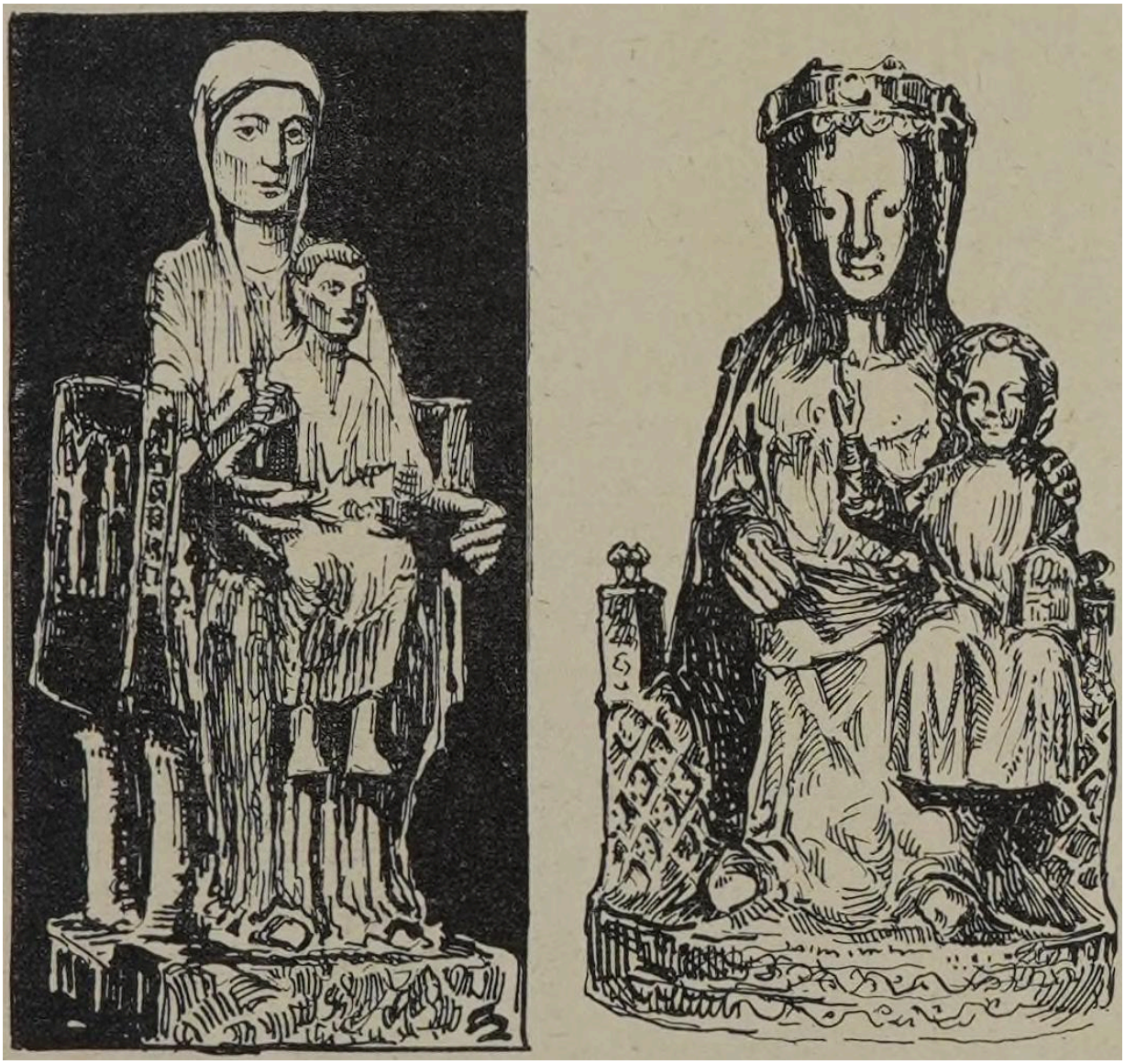
The text on this page is estimated to be only 35.92% accurate

“891 49V4 ‘[| ‘Id ‘SHOVNI SAQ AIA VI (ar) 1 1520 UPA ‘[9) ‘S2/H2D} Suorjou xnD ju1977D 72 UorSIA D] oScpdop ainquied D} *Syyro p uoyscAxe aun “1]QD]? UOS 9P4D521 UO N°) ‘25D]DJ? U2 JOUL S2] J2 SAQIDANOS S9P nbrignf ydsof quins ‘onoip F7 “manoqui aypimbupiy 22 quastaanag mb Sap{fnos sa] 2JDUSIS p107 9$ 72 21172 $ 1nb 2n21q an f D} 72 21pU129 S 2p Juaa 2]]2PUPU9 D] “S21DQ S1047 9P 21@1UIN] D] JU2010391 S27]2 4D9 ‘ajd147 21qu0 aun 1nut 97 Ans qua77e101d nb SaSOu? S27n0} *SJ2]0Q Sa] ‘UIDUI-2INSS2] ‘OQDAD] NP 2101N9 2P AUISSDQ D] ANIUDUI 799 JUESSIUADS nb sjolgo snuau S2] ‘JIDY2N0] Sa] UO 1$ aww09 nbs2AG 753 5 4IpADSa1 2p sp 25$D] 2$ au UO ‘2]]DUI),] 2p 217IDU NP NOILLVIONONNY 27722 SUP(] ‘Ina1?GNS 2nbS210771d JDA7ID UN 72 SAR9/9D SP 2]j29 D 9]D$? aoUDJ1OQUN aUn s11d SJ/-JU0 Sasapoui Snjd Sa] S2110SS229D Sa} ‘2hSUDAT] 2p 2WD1p 27 2noÏ 2$ FO 2U2S D} Ans ‘SUIT/ °279DX2 21002 D] 2p 72 27Jn81Q 2SJDUD] 2P 1n68 2] SpuDWD}{ Sauyput Say Zoyo 2ddopaazp quo 2]n4,] D 21njurd D} ap 1ojdw 7 smd ‘omununqus jp anbyynid D] n « (ATP AUOT PPUOL UT ETS OIL A Sp ST) ONVIANVEL ET ONV AI



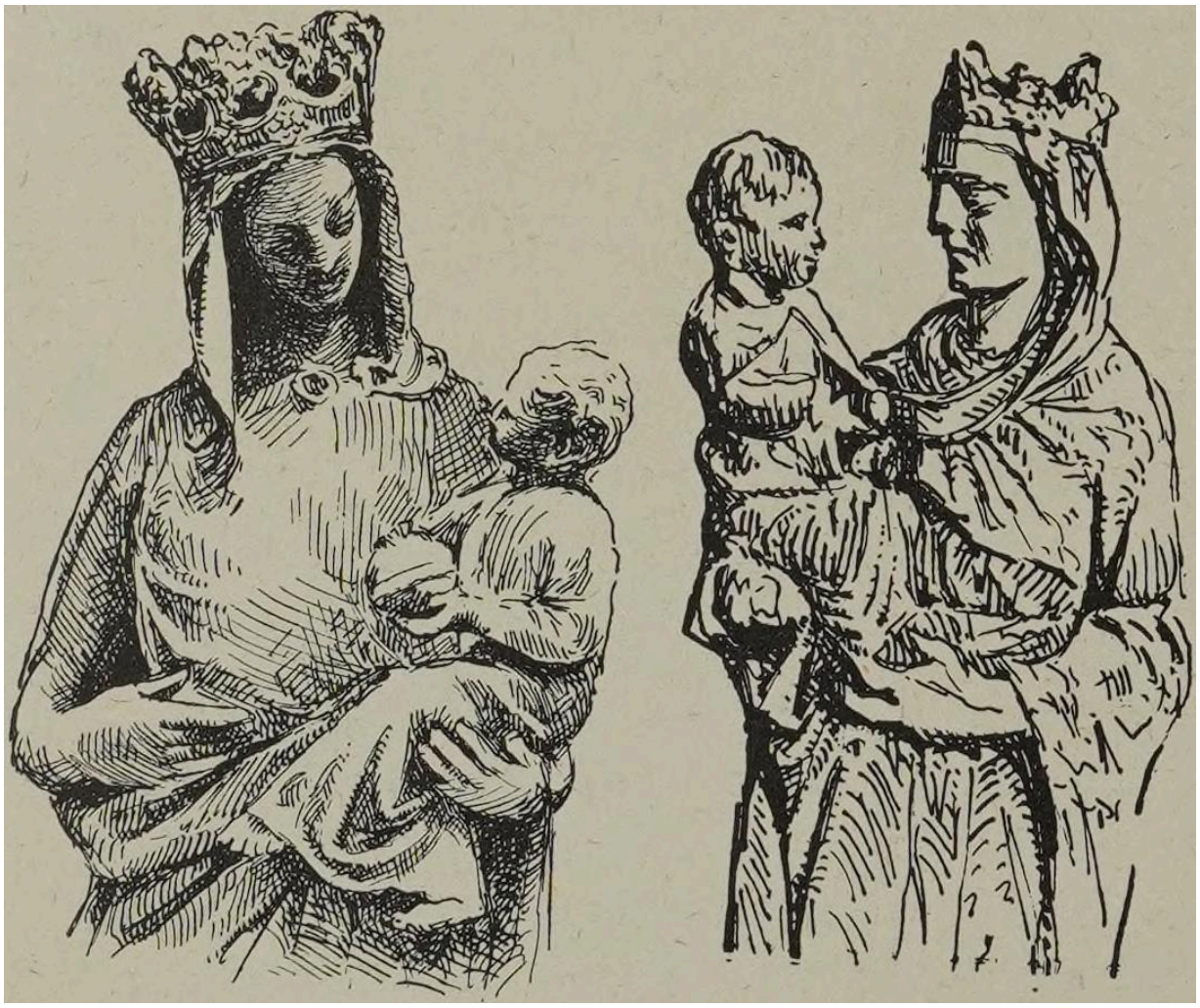
RE, PORNESND EE LA"CROYANCE 169 cru pouvoir enseigner l'Évangile sans montrer aux populations des images peintes. Le christianisme concilie la pensée sémite qui se refuse à concevoir un Dieu corporel et la pensée européenne qui ne peut se représenter Dieu sans lui prêter les apparences de la vie physique. Le Sémite obéit à la volonté d'un législateur invisible: l'Aryen s'adresse directement à la personne divine. On dirait que le dogme s'est façonné en vue de rendre cette conciliation possible ; l'invisible Jéovah pouvait bien régner sur l'Asie ; pour régner sur l'Europe, il lui fallut s'incarner dans la personne de Jésus. Saint Paul enseignait que Jésus avait été l'image visible de Dieu invisible. C'est par Jésus et plus tard la Vierge Marie que le Christianisme à pénétré dans les cœurs ; ce fut ce lien avec l'humanité qui lui a donné la chaleur et la vie ; le reste, le dogme de la Trinité, ne fut jamais qu'un système théologique auquel la foi populaire est restée tout à fait indifférente et que l'art a presque ignoré. Par son origine juive, le christianisme était iconoclaste ; par la conception du Dieu fait homme, il offrait un champ à l'art plastique ; les Juifs n'ont jamais vu leur Jéovah ; quand Ezéchiel a tenté de le décrire, il Fig. 292 et 293. — VIERGES ROMANES, — Les statues les plus anciennes et les plus nombreuses de l'art chrétien sont celles de la Vierge à l'enfant. L'art roman, qui n'a guère connu d'autre sculpture que les bas-reliefs de ses tympans etde seschapiteaux, a pourtant toléré l'éclosion de mille statuettes de la Vierge à l'enfant. Les provinces les moins ravagées par les révolutions comme l'Auvergne en conservent encore un grand nombre, comme cette VIERGE EN BOIS D'ORCIVAL, comme cette VIERGE EN ARGENT DE CONQUES. Toujours et partout le sculpteur conserve encore la rigidité symétrique de l'icone byzantine ; mais fatalement, ét, comme malgré lui, il est obligé d'interpréter dans le sens naturaliste bien des détails indiqués seulement par des lignes abstraites dans le modèle oriental. LA VIE DES IMAGES, Fig. 294. — LE SERMON DE PHIDIAS. Encore une figure qui nous fait connaître le type du Zeus de Phidias. Comme pour l'Athéna cicontre, comme pour le Beau Dieu d'Amiens, l'influence de la plastique sur le sentiment religieux et la culture morale apparaît ici avec évidence. Si l'on pouvait douter de l'action des images sur la pensée de qui les contemple, iln'y a qu'à se représenter le même fidèle devant le dieu-hippopotame d'Egypte et devant ce noble visage. Ce sont des caractères très différents que l'on peut leur attribuer et des sentiments très opposés qu'ils

enseignent. D'un côté, toutes les ruses qu'inspire la terreur; de l'autre, la sereine confiance en la justice. n'a trouvé dans sa mémoire que des souvenirs d'images assyriennes. Mais les chrétiens savent que Jésus fut un homme ; rien ne pouvait s'opposer raisonnablement à ce qu'il devint un modèle pour les portraitistes et les peintres d'histoire. Les pires préventions ont dû céder aux tendances profondes du christianisme européen. Il serait long de suivre ici les relations de la croyance et de la plastique à l'intérieur du christianisme occidental, mais un regard sur cette histoire fait deviner que, bien souvent, les images sont à l'origine de sentiments dont on les croît le résultat. On peut dire en somme que nous connaissions quatre systèmes iconographiques successifs : 1° l'iconographie primitive des catacombes et des premières basiliques ; 2° l'icoïographie romano-byzantine des miniatures bénédictines et byzantines, des peintures et des bas-reliefs romans ; 3° l'iconographie gothique, la statuaire du XHII° au XVI siècle, la peinture de Giotto à la Renaissance; 4 enfin, l'iconographie issue du concile de Trente ei ses savantes combinaisons de merveilleux et de naturalisme. Et, pour les quatre périodes, nous ne manquons pas de remarquer la concordance de la religion et de l'art et combien les artistes ont su exprimer les sentiments de leur temps ; mais remarquons aussi que ces images s'inscrivent exactement dans la continuité de l'histoire plastique, et il faut bien admettre, si contraire que cette méthode soit à nos habitudes, que, dans cette union de la pensée et de l'image, l'image donne au moins autant qu'elle reçoit. Quand le christianisme s'installe dans la société païenne, il lui faut pendant de longs siècles vivre d'images bien 22



170 misérables ; elle fait pauvre figure, l’iconographie des catacombes, quand on sort du Musée des Thermes. Il ne suffit pas d'apporter des espérances nouvelles et même une conception du monde pour que ces pensées trouvent des images dignes de les exprimer. Il faut en pareil cas se contenter de signes d'emprunt ; les images sont des produits de lente culture. En attendant donc, on utilise des formes toutes faites auxquelles on attache un sens conventionnel. C’est le temps de l’art symbolique ; on nous montre un objet ou une attitude, notre esprit fait le reste. Ainsi les premiers chrétiens, sans inventer une nouvelle langue plastique, ont-ils exprimé avec des ancres, des colombes et des navires, leur attente de la résurrection : avec de petites figures parfaitement inexpressives, ils ont rappelé quelques miracles de l'Évangile ou épisodes de la Bible, non pour nous émouvoir par la vue d'un drame, mais pour évoquer une pensée, une espérance. Ces images parlent comme des mots, indifférents par la forme de leurs lettres ou la sonorité de leurs syllabes, et riches seulement de tout le sens que notre esprit leur prête. Le symbolique dans les arts plastiques résulte d’un effort pour associer des pensées nouvelles à des images anciennes ; il révèle toujours l’artifice qui relie l’idée et la forme ; il est un mode artistique peu viable ; son mécanisme est tout conventionnel ; nous ne comprenons ce langage qu'à la condition de savoir d'avance ce qu'il contient. Mais les images)] LC A) 7 DZ Fig. 295 et.296. — LA VIERGE SOURIANTE. C'est le sculpteur français du XIIIe siècle qui a imaginé ce dialogue entre la Vierge et l'enfant. La ViERGE DORÉE D'AMIENS, la VIERGE DE GIOVANNI PISANO au Campo Santo de Pise, ne présente plus l'enfant-Dieu au fidèle ; elle cause tendrement avec son fils et lui sourit, et l'enfant Jésus n'est plus un Dieu qui bénit, mais un bébé qui joue. La prière qui monte vers cette maternité est peut-être moins humble, . moins timide; elle est certainement plus tendre et plus confiante. ÉNONERE DES IMAGES portent une signification propre qui rayonne spontanément de leur aspect ; celui qui les regarde ne manque jamais de les interpréter, même à son insu. Il emporte dans sa mémoire des formes qui parlent Si cette iconographie chrétienne primitive eût vécu de longs siècles et se fût propagée largement, nul doute qu’elle n’eût porté, développé, propagé une forme particulière de la sensibilité chrétienne. Plus d'une de ces compositions : la multiplication des pains, le changement de l’eau en vin, etc. et beaucoup d’autres qui ne sont que métaphores illustrées,

se sont affirmées plus tard en récits ; l'histoire s'est fondée sur le symbolique. Qui nous dira jamais le rôle des images dans ce passage de la parabole au récit du miracle? Sur les parois des sarcophages du v° siècle, nous sommes loin encore du moment où les images se donnent pour des tableaux d'histoire ; les épisodes de la Bible et de l'Évangile se mêlent sans chronologie ; l'art n'est pas encore une reconstitution de la vie ; il n'est que le signe d'une prière ou d'un sermon: on le lit comme des mots, sans trop prendre garde à l'aspect des lettres. La pensée chrétienne n'a pu exterminer la Fable : il eût fallu effacer Virgile, Ovide ; il eût fallu vider la mémoire humaine. Ce qu'elle n'a donc pu détruire, elle l'a balayé et jeté dans son enfer. Quand apparaissent les images de l'enfer, chez les peintres, les sculpteurs et les poètes, nous ÿ retrouvons les anciens faunes et satyres avec leurs oreilles et leurs pieds de boucs : chassés des bocages et des fontaines, ils ont fui dans les régions infernales dont ils réstent les maîtres ricaneurs et méchants. Et lorsque Dante se promène, sous la conduite de Virgile, parmi les suppliciés, il reconnaît les monstres de l'antiquité : Géryon, le Minotaure, les Centaures, les Géants sont, comme Lucifer, punis de leur rébellion. Cependant que les images restaient païennes dans l'art et dans les esprits, les théologiens ne pouvaient échapper au scrupule. Ces mythes païens qui survivent au paganisme, quelle place leur laisser dans la pensée chrétienne? Les rejeter? Impossible. Ils tiennent à la substance même de notre esprit. Les accepter? Impossible. Ils ne sont que mensonges. Alors, les théologiens les tolèrent à titre de symboles. Toute cette mythologie n'est que tradition, défigurée par l'esprit diabolique. C'est surtout dans le christianisme italien que les croyances antiques se sont maintenues avec les images qui les portaient. Là, les formes de la Fable restaient partout présentes; alors, on y logea l'esprit du mal. Devant le cortège de la fuite en Égypte, on voit crouler les statues païennes. Elles ne disparurent



 pas aussi vite de la mémoire, mais elles se défigurèrent ; il leur poussa de longues queues et des pieds fourchus. Mais cette antiquité païenne compte moins que l'héritage asiatique. Nous ne connaîtrons jamais les sources orientales d'où le flot d'images a coulé ; mais nous devinons pourtant que les plus impérieuses de ces figures, .celles qui ont dominé la pensée chrétienne avant la naissance de la sculpture, descendent de l'antique Chaldée comme les fleuves d'Eden où s'abreuve le monde. Quand les hommes d'Occident voulurent se représenter ce Dieu lointain qui leur venait d'Asie, ils ne trouvèrent dans la littérature chrétienne pas d'autre document que la description de l'Apocalypse, l'étrange vision où le Seigneur apparaît sur un trône, dans une gloire, entouré de l'ange et des trois animaux ailés. Et, pendant des siècles, l'image se répandit, multiple, innombrable ; propagée par les modes les plus variés, on la retrouve sur les pages des manuscrits, sur les murs peints à fresque, sur les châsses émaillées, sur l'ivoire, le cuivre, le parchemin, la pierre. Les hommes des temps romans retrouvaient et reconnaissaient, comme une obsession, l'image fantastique. Une page de l'Apocalypse projetait sur l'Europe des visions de Babylone. Car le visionnaire de l'Apocalypse ne fait que se rappeler Ézéchiel et la vision d'Ézéchiel qui date du temps de la captivité et décrit les chérubins chaldéens. Le taureau ailé qui est venu des bords de l'Euphrate s'installer dans nos musées avait été, durant des siècles, annoncé par de multiples images, réductions légères et circulantes du monstre pesant. C'est une archéologie beaucoup mieux informée que la nôtre qui pourrait seule nous faire assister à la naissance de cette image ; nous ne pouvons que la suivre dans son histoire et la saluer à quelques-unes de ses étapes. Mais, comme les images symboliques, le Khérub, en se divisant en ses quatre éléments, n'a pas manqué de retrouver une vie nouvelle, car les images en survivant aux générations s'imprègnent des sentiments qui leur ont été successivement associés. Sans doute ces figures violentes apportaient-elles un peu de l'atmosphère de terreur où elles paraissent être nées... Ces bêtes puissantes expriment la cruauté plutôt que l'amour. Le Dieu qui se présentait au milieu de tels acolytes faisait peser sur l'homme l'effroi des cultes zoomorphiques ; nos sculpteurs vont bientôt humaniser la Majesté de ce Dieu assyrien. En attendant, la pensée théologique qui cherche le sens profond et chrétien des images interprétait les quatre animaux comme les symboles des quatre Évangiles. Laissons aux

historiens de la croyance le soin 171 Fig. 297. — MATERNITÉ. La peinture est allée plus loin encore que la sculpture dans la familiarité et la tendresse. SIMONE di MARTINO dans ce tableau de S. Francesco à SIENNE, nous montre la Vierge allaitant l'enfant, son regard atlendri, caressant, le geste enveloppant des deux mains; le petit corps qui pèse et remue, le geste gourmand du nourrisson, son œil curieux et satisfait. Voilà un portrait bien familier de cette Vierge que nous avons admirée deux siècles plus tôt, majestueuse et si loin de toute humanité. Il est aisé de comprendre comment une telle image s'est composée, précisée dans les ateliers des peintres ou sculpteurs. En recueillant ces douces maternités, l'art a fait couler dans la dévotion les sources les plus profondes de la tendresse humaine. | fl de décider dans quelle mesure le nombre des Évangiles canoniques a été déterminé par la vision de l'Apocalypse, c'est-à-dire, en fin de compte, par la quadruple essence de l'antique Khérub. Devant une image symbolique, c'est toujours une difhcile question que de savoir si l'antériorité revient à l'idée ou à la forme. La nouvelle religion apportait avec elle des images qui semblent vieilles comme l'humanité. Il était bien naturel que les romans aient pensé que toute cette iconographie avait été jnventée pour rendre visibles les dogmes du christianisme. Les théologiens du moyen âge cherchaient et trouvaient en toutes choses des révélations de la divinité : ils ont regardé les œuvres de l'art comme les objets de la nature et leur ont aisément découvert des significations occultes. Durant les siècles du moyen âge, les inventions de l'Asie — car rien ne se perd — ont traversé la Méditerranée et circulé à travers le monde chrétien. Beaucoup de ces images n'avaient plus de signification bien claire ; en changeant de climat, elles perdaient toute chance d'être intelligibles: Les sculpteurs européens ont d'ailleurs traité en purs virtuoses de la forme ces combinaisons zoomorphiques qui avaient autrefois contenu de la divinité. Ces êtres baroques et un peu effrayants qui protègent les propriétés sur les vieilles bornes kassites se sont multipliés sur les archivoltes des porches et sur les chapiteaux romans ; ce ne sont plus que fantaisies de pierre.

Fig. 298. — LA BEAUTÉ DE NOTRE-DAME. L'art français du XIIIe siècle, comme le montre cet IVOIRE DU LoUvRE, s’est appliqué à donner à l’image de la Vierge à l'enfant toute la beauté possible; à lui prêter un visage gracieux, souriant, conforme au type alors à la mode, mine fulée, yeux mi-clos; à la parer, comme une grande dame, de robes aux tissus souples qui laissent bien voir la mollesse nonchalante de son attitude. Et sa couronne de reine sur sa chevelure ondulée ne contrarie pas la tendre familiarité de maman qui joue avec son bébé. L'art a donc enseigné aux hommes qu'il fallait l'admirer et l'aimer comme une dame très belle: aux femmes, qu'elle avait été une mère comme les autres femmes, qui savait fort bien concilier la tendresse maternelle et la coquetterie féminine. Ce culte de la Vierge répond aux instincts profonds qui mènent l'humanité. Quant à nier l'influence que de telles images peuvent avoir sur la sensibilité religieuse, on ne peut y songer. Îl suffit d'entrer dans une église et de voir l'attitude même de la prière, se rappeler que le culte est avant tout une adoration, c'est-à-dire une contemplation accompagnée d'une parole intérieure, et l’on conçoit combien l'oraison vient se façonner, s'adapter à l'image qui l’inspire. Il est des prières à la Vierge qui ne sont que des visions elliptiques, explosives, des descriptions attendries et exaltées. Les litanies de la Vierge résument des métaphores et ces métaphores traduisent des images. Mais les théologiens du moyen âge eurent bien vite découvert une signification à cette ornementation animale. Saint Bernard ne voyait là encore qu’un délire sculptural ; ses successeurs se sont appliqués à découvrir le sens caché de ces monstres impossibles, le secret de leurs cabrioles et de leurs grimaces. Aujourd’hui encore, nous discutons pour savoir s’il faut regarder ces formes étranges comme des jeux plastiques ou bien y reconnaître des idées visibles. La vérité est que le moyen âge a déposé dans ces images une part de sa pensée. Comme le saint Antoine de Flaubert, les théologiens ont assisté au défilé de ces vieilles idoles, terribles ou grotesques, et ils ont reconnu en elles la beauté de certaines vertus ou la laideur des vices. Les formes plastiques se sont multipliées et croisées comme des espèces végétales, et les rêveries allégoriques des docteurs de l'Église ont ensuite traité ces animaux sortis des mains des sculpteurs comme les pierres précieuses ou les fleurs de la nature : ils leur ont trouvé une signification sans se demander quelle était la pensée de l'artiste, comme si ces espèces vivaient, hors de l’art, une existence indépendante. Les

œuvres d’art sont belles et riches de toutes les intentions que nous leur prêtons. l'A VIE DES IMAGES Rien n'est fugitif, insaisissable, inintelligible, même, comme les rapports des formes et du sentiment. Avec quelle fantaisie hardie nous développons nos commentaires quand nous voulons traduire en mots clairs une œuvre d'art! Les artistes acceptent cette glose, même s'ils n’y reconnaissent pas leurs intentions. Ils réalisent leurs œuvres, après quoi ils les laissent parler et s’étonnent parfois de ce qu'ils entendent. Et, pour les morts, leurs chefs-d'œuvre sont comme des foyers ardents où l’admiration vient jeter des aliments imprévus ; la pensée d’un Michel-Ange ou d’un Rembrandt, malgré leur génie surhumain, était bien peu auprès de ce que les générations ont ajouté au trésor du sentiment qu'ils nous ont laissé. Ainsi les docteurs de l'Église, Vincent de Beauvais, Durand de Mende, Honorius d’Autun étaient-ils dans leur droit quand ils reconnaissaient une pensée chrétienne dans des images nées bien avant le Christianisme et développées par des artistes parfaitement étrangers à la symbolique des bestiaires. Les images traversent ainsi les siècles, et les hommes devant qui elles passent y reconnaissent facilement l'expression de leur pensée, car les images se chargent volontiers des intentions qu'on leur prête. Ainsi la ménagerie des rois assyriens a-t-elle préparé dès longtemps des métaphores et des symboles pour les théologiens. Mais c’est surtout par l'invention de la sculpture que l'influence des images s’est exercée sur la pensée chrétienne. La prévention contre les statues ne put tenir indéfiniment, et quand la statuaire se reprit à vivre on vit éclore une iconographie encore inconnue dont le sentiment religieux fut complètement renouvelé. Nous avons deux grands témoignages sur la sensibilité d'une époque : la littérature et la plastique, les mots et les images. Ces témoignages s'accordent à nous affirmer qu'au xIHi° siècle il y eut comme un rajeunissement de la pensée religieuse. Mais l'historien, homme de plume, est naturellement porté à voir dans le texte écrit le mode d'expression le plus spontané, tandis que l’œuvre d'art ne semble jamais être qu’une transposition indirecte de la pensée. C'est donc chose entendue et qui va sans dire que les sculpteurs et les peintres puisent l'inspiration dans les livres des docteurs ou les sermons des évangélistes. Mais ainsi on méconnaît l’action même des images ; la pensée religieuse et la sculpture ne mènent pas vie commune sans mêler quelques-unes de leurs qualités ; or, nous savons que le monde de la plastique évolue suivant des lois internes et presque indépendantes ; il est donc bien

FORME SARD EL A7 C'RO:YAN CE à présumer que l'évolution de l’art — si elle reçoit quelque impulsion de l’histoire religieuse — réagit directement sur les formes de la croyance. En des temps où le livre était ignoré, on peut supposer quelle était la force de suggestion des figures de l’art. Les docteurs de l'Église nous ont dit que l’enseignement religieux eût été impossible sans les images ; ils ne parlaient que d'images peintes. Cette action dut être autrement effective quand apparurent les images sculptées : le passage de l'icone à la statue a transformé l'âme de la chrétienté. Les imagiers qui ont peu à peu dégagé de la pierre les apparences humaines, la viabilité d’abord, puis la beauté, puis le sentiment, la souffrance ou la joie, l'élégance ou l'esprit, obéissaient avant tout à la finalité interne de la statuaire, à cette loi qui les oblige à assouplir la matière aux exigences de la vie. Mais, en créant des êtres presque réels, ils donnaient de Jésus ou de la Vierge non plus des signes, mais des efñgies qui étaient de véritables équivalences, et ces effigies, par la loi même de leur art, ils étaient amenés à les pénétrer de plus en plus d'humanité. Le Christ roman, peint de couleurs vives et dessiné de contours durs, apparaissait dans sa gloire comme une vision merveilleuse et même un peu effrayante, une chose fantastique, inexplicable, lointaine, et en effet, cette image prenait sa source à l’autre bout du monde, à l’autre bout de l’histoire ; dans sa traversée de l’espace et du temps, elle s'était déliés de toute attache avec la réalité. De cette image aux formes de métal, aux couleurs d’émail, quels sentiments pouvaient donc rayonner? Quelle idée de leur Dieu les romans pouvaient-ils en retirer? Assurément :il devait y avoir un peu d'inquiétude dans leur adoration, et dans leur amour un peu d’effroi. Mais quand les sculpteurs eurent découvert et montré que Jésus était un homme très beau, que son visage était doux, rayonnant de sérénité et de bonté, que son geste favori était pour bénir et pour enseigner, la prière put monter vers son image avec plus de confiance. Les dieux, comme les hommes, se jugent d’après le visage : seulement, les visages des dieux, ce sont les artistes qui les font. C'est aussi un développement plastique qui a réalisé tout ce qu'il y avait de puissance expressive enclose dans le thème iconographique de la Vierge. Les Évangiles enseignaient peu ; la sécheresse de leur dessin plat empéchait les icones et miniatures byzantines de s'épanouir. Mais la sculpture occidentale, ici encore, vint donner la souple plénitude de la vie à des formes inertes. C’est un long travail sculptural qui dégagea l’idée d'une

femme 173 belle, d'une mère tendre, d’un enfant rieur. Par la logique même de leur métier, les sculpteurs ont été amenés vers ces « maternités” qui sont, depuis, restées les thèmes essentiels de l’art chrétien ; le regard qu'échangent la Mère ct l'Enfant est une découverte de l’art ; il n'y a qu'un sculpteur ou un peintre qui ait pu nous apprendre que le petit Jésus souriait à sa mère, et c’est pourtant ce sourire qui a renouvelé le christianisme ; depuis qu'ils ont appris que le petit Jésus ne quitte pas les bras de la Vierge Marie, les fidèles savent bien par quelle intercession leur prière atteindra ce juge effrayant comme un roi assyrien qui leur était venu d'Asie. Cette Mère ne peut être occupée que par des sentiments de tendresse. Toutepuissante aux yeux de son Fils, elle est miséricordieuse aux hommes. La douce effigie est une garantie contre bien des terreurs. Ainsi, art et religion se confondent. On ne songe pas que la piété s'épanouit avec la forme, que la statuaire fait rayonner sur le monde l'amour qui est l’âme de la beauté. En humanisant des signes qui n'étaient que symboles théologiques, la sculpture a réalisé dans le monde de l’art le dogme de l’incarnation du Dieu fait homme. À son tour, la peinture s’est essayée aux aspects de la vie. La peinture de Giotto est avant tout une belle tentative pour mouvoir dans l’espace des corps pleins à la manière des sculpteurs de Pise; c'était la première conquête ; elle commande l’histoire de la peinture occidentale moderne ; quand elle se mit à imiter les volumes, Fig. 299, — LA PASSION DU CHRIST. Tandis que la plastique médiévale s'appliquait à parer l'image de la Vierge de tout ce qui pouvait la rendre plus séduisante, les sculpteurs travaillant sur le thème de la Passion analysaient l'expression de la souffrance. Après la phase « idéaliste », la sculpture dans toutes les écoles atteint au style tourmenté et à l'expression pathétique. Ce CHRIST COURONNÉ D’ÉPINES (église de Rizzy-LA- MONTAGNE, près de Reims) estun bon exemple de cette plastique de la souffrance. Il nous montre Jésus accablé, écrasé sous les brutalités et les dérisions. Phasede la plastique plutôt que delasensibilité ; car ce thème atteint son paroxysme en pleine Renaissance; et il la contredit nettement.

ee . “ Ë , F ! | sa destinée était fixée ; il fut décidé qu’elle ne serait plusr seulement décorative, elle serait naturaliste-et expressive ; elle chercherait à rendre la vie physique et la vie morale. L'Évangile de Giotto à l'Arena de Padoue parut chose nouvelle, parce que les figures se meuvent, elles respirent ; dans leurs gestes et grimaces, nous reconnaissons des sentiments humains, parce qu'en effet les auteurs y sont des hommes et non plus des formes plates. Une des habitudes chères aux historiens est de voir dans la peinture de Giotto, comme d’ailleurs dans l’art des xIV® et xv® siècles, une conséquence de la prédication franciscaine. HabiFig. 300. — APPARITION DES DONATEURS. Quand les personnages entrent dans l'iconographie etsemélent aux figures de l'Evangile et aux Saints, c'est d'abord pour rappeler une donation pieuse. Louis le pieux offre à saint Vincent l'église d'AVENAS (Rhone). C'est en introduisant les donateurs que l'art commence à À (Se (4 \ ZT OL DRAM LS f ! | faire une place au monde conCe FAC ESAMREORTONN temporain ; alors, les arts plas1] os | tiques remplissent vraiment la — hr te double destination que luireconee naîtra Alb. Dürer :ilsfixentl'image de Dieuet conserventcelle des hommes après leur mort. LAN TE DIES IMAGES Fig. 301 et 302. — LE DONATEUR DANS L'ICONOGRAPHIE. L'art chrétien primitif des catacombes n'était qu'une image symbolique de la prière. Le chrétien exprimait par des signes ineffaçables son attente de résurrection. Depuis lors, l’iconographie s'est beaucoup amplifiée ; elle est devenue unie narralion par l'image de la vie du Christ et des saints. Elle n’a pas pour cela perdu son caractère originel; l'art religieux reste un acte de piété, une prière. À tout instant, le donateur, c'est-à-dire l'homme pieux qui fait travailler l'artiste, lui demande une place dans son système d'image ; il veut que sa personne reste associée à celle du Christ et de la Vierge. Dans ce VITRAIL DE SAINT-DENIS, l’ABBÉ SUGER s’est fait représenter, prosterné devant la Vierge de l'Annonciation, et, pour qu'il n'y eût pas doute sur sa personne, son nom et sa qualite d'abbé sont mentionnés en toutes lettres. La composition générale des motifs, les attitudes de l’ Ange et de la Vierge ne sont en rien modifiés par l'intervention de cet abbé en prière jeté en travers du cadre circulaire de la vignette. On voit ainsi combien, à cette date, la série iconographique est un système fermé. tude fort ancienne et que renforce naturellement tout pèlerinage à Assise. Là, une antique tradition associe le nom du peintre et celui de saint François. Mais ces

rapprochements entre une manière de prêcher et une manière de peindre reposent sur l'indigence de notre vocabulaire pittoresque et des confusions verbales : amour de la nature, appel à la sensibilité, etc., voilà des mots qui n'ont pas le même sens suivant que l'on parle littérature ou peinture. Entre les chants lyriques que saint François adresse au soleil et la conception sculpturale du dessin de Giotto, il n'y a pas de relation évidente. Si le rôle de l'historien est d'expliquer, c'est-à-dire de trouver des liaisons intelligibles entre les causes et les effets, il lui faut renoncer aux rapprochements traditionnels entre saint François ct Giotto. Le sacrifice d'un beau thème littéraire paraîtra plus léger quand on voudra bien convenir que les fresques de la vie de saint François, à Assise, sont en général d'un prosaïsme inattendu dans cette évocation du Séraphique, et quand on avouera que la main de Giotto en est pour le moins aussi absente que l'âme du saint. De toute manière, l'influence de la prédication franciscaine sur le développement plastique reste à démontrer. Saint François est entré à son tour dans l'iconographie, à un moment où la peinture devenait à nouveau



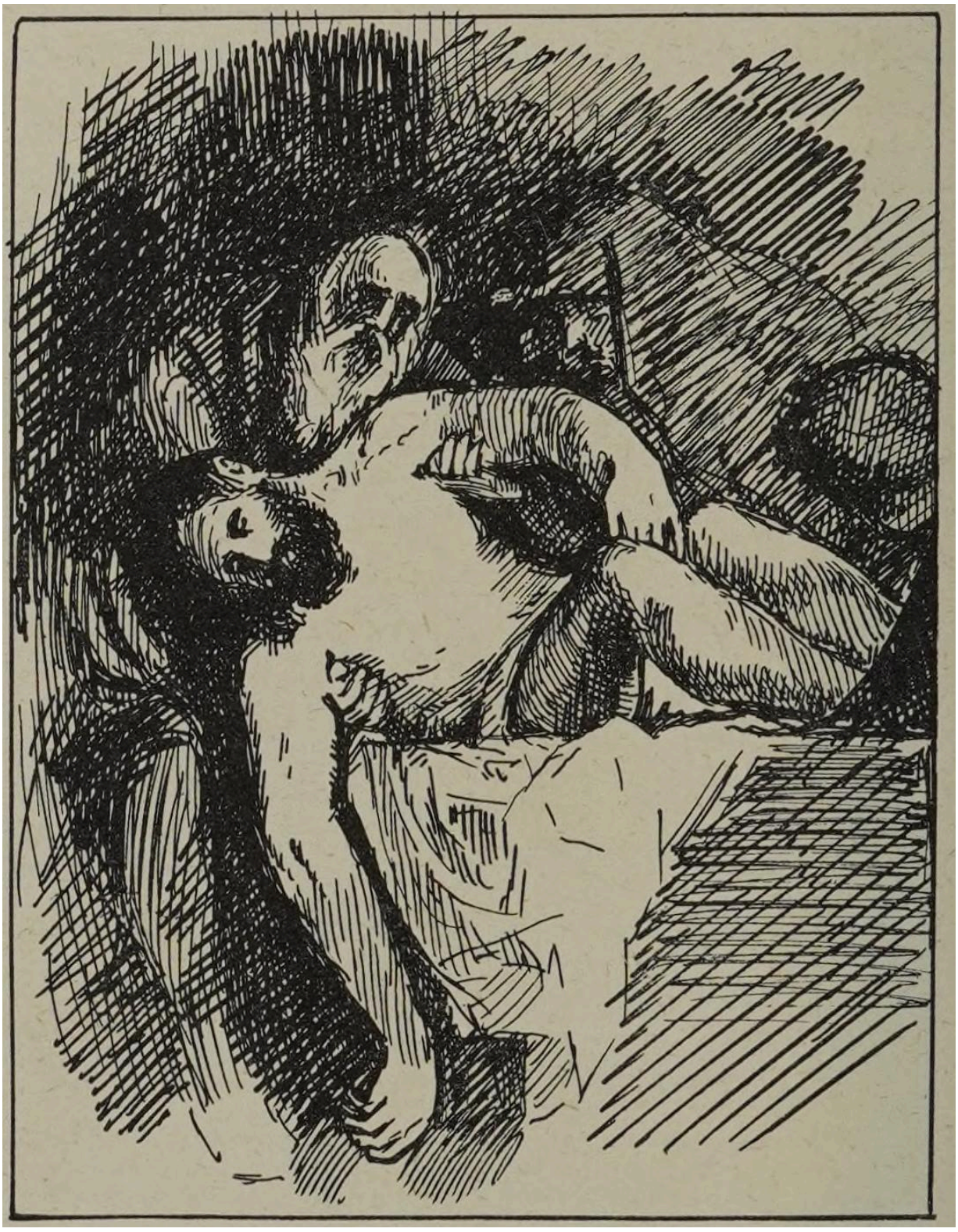
FORNPES VW DELA CROYANCE une image de la vie. Elle apportait quelques thèmes, mais dans ses rapports avec l'art religieux elle a reçu beaucoup plus qu'elle n'a donné. Car le culte des Saints n'est possible que grâce aux images, et les Calvinistes le sentaient bien, qui menaient la guerre contre les Saints, comme les anciens chrétiens contre les dieux païens, à coups de marteau sur les statues. Les sculpteurs et les peintres n'ont pas seulement donné figure humaine à Jésus et à la Vierge ; en ressuscitant les cadavres momifiés importés de Syrie, ils ont créé de toute pièce l'armée des Saints pour lesquels ils ont inventé, créé les visages, les costumes, les attitudes et les accessoires. Ils ont d'abord distingué les douze apôtres qui appartiennent à toute la chrétienté, et l'instrument qui caractérisait chacun d'eux a contribué à fixer chaque physionomie : saint Pierre avec sa clef est devenu un vieux brave homme de portier ; saint Paul, son glaive à la main, a le regard plus menaçant. Et ces différences d'humeur et d'expression sont celles qui doivent séparer un porteclefs d'un porte-glaive. Ne croyons pas trop à une grande influence des textes sur la constitution des figures sculptées. Les imagiers suivaient naturellement la logique des formes, qui est simple et toute d'analogies. Les personnalités des saints ont été engagées dans le mouvement naturaliste ; elles se sont affirmées plus fortement à mesure que les artistes étaient plus enclins et plus aptes à l'art du portrait. Il n'est pas de biographie de la légende dorée qui ne laisse voir l'influence des images sur la floraison hagiographique. Pour les hommes du moyen âge, le livre n'était rien ; quelle ne devait pas être la force des images sur ces esprits qui ne pouvaient se nourrir de lecture! Notre vieille langue est riche de locutions qui sont des souvenirs de tableaux ou de statues ; nous les retrouverons. Pour le moment, rappelons seulement qu'une bonne part de la vie religieuse, certainement la plus populaire et la plus ardente, n'a été possible que parce que les artistes ont installé ici-bas la grande famille des saints, ces innombrables héros qui furent des hommes et qui touchent à Dieu. Ce sont les artistes qui ont constitué cette hiérarchie qui permettait au pauvre diable de ne pas se croire abandonné, puisqu'un bon patron était assez près de lui pour l'entendre, et assez bien en cour pour transmettre sa prière au suprême suzeraim. Jésus, la Vierge, les Saints, voilà tout ce qu'il a fallu ajouter au monothéisme abstrait pour que le Christianisme plongeât de profondes racines dans l'âme européenne. Il a fallu 175 que chaque pays, chaque province, chaque

confrérie, chaque famille, chaque fidèle eût son protecteur, son avocat, pour recevoir ses confidences et défendre ses intérêts. Car la plupart des hommes — et c'est une preuve de leur bonté — cessent de craindre la justice dès qu'ils sont assurés qu'elle sera parfaitement informée. Toute cette part humaine du dogme chrétien est création naturelle du monde religieux, et les théologiens ont toujours lutté pour contenir, refréner cette floraison populaire sur le dogme révélé. La synagogue n'a pas reconnu Jésus; les premiers docteurs se sont longtemps opposés à admettre la Vierge ; les conciles ont dû délimiter les Évangiles canoniques dans la forêt exubérante des apocryphes, et la foi populaire a continué à travailler en canonisant d'innombrables saints que l'Église tolère seulement pour ne pas contrister la dévotion populaire. En somme, l'Église s'applique peut-être moins à enseigner le dogme qu'à refréner l'imagination religieuse ; d'abord, elle suspecte les images, puis elle tend à les fixer, et c'est naturel: si elle veut maintenir le dogme hors des variations dela croyance, il lui faut craindre l'évolution des formes d'art. Pour une bonne part, le sentiment religieux est entraîné dans l'histoire de la plastique ; les figures de Jésus, de la Vierge, des Saints contiennent l'essentiel de la sensibilité chrétienne, et ces figures sont moins l'œuvre des théologiens que des imagiers. Mais cette influence de l'art parut abusive quand, à la Renaissance, les artistes ressuscitèrent le paganisme Fig. 303. — LA PRIÈRE D'UN DONATEUR. Ce petit chef-d'œuvre est abrité dans l'église de CHÉNERAILLES (Creuse). C'est une stèle funéraire où se lit avec clarté la prière du mort. BARTHÉLÉMY DE PLATHEA, prêtre, repose, au registre inférieur, sur son lit funéraire. Au-dessus, ses saints patrons, reconnaissables à leurs instruments et à leurs actes, le présentent à la Vierge ; la Vierge est sur l'église que le prêtre lui a consacrée. Toutes les « saintes conversalions» du moyen âge et de la Renaissance sont annoncées par une scène de ce genre. Enfin, au sommet, la prière prend loute sa précision: le Christ est mort en croix pour 192, sauver les hommes. Îl n'ou- | A bliera pas la prière de Barthélemy qui monte vers lui. L'essentiel de l'art chrétien est dans ces trois registre = Î ih (id) si ON ONE HD ICE WATT Per, sa NO Dh

Fig. 304. — PORTRAITS EN PRIÈRE. Quand l'iconographie eut accueilli les portraits de donateurs, ces derniers s'installèrent, eux et leur famille, dans l'art religieux. À la fin du moyen âge, la plupart des compositions religieuses, sculptées ou peintes, ont une intention de prière ou d'ex-voto et la personne même de celui qui a commandé l'œuvre et dont l'œuvre atteste la piété est généralement présente, reconnaissable à son portrait. Celle de l'artiste est, au contraire, omise le plus souvent. Voici, dans l'église de PÉVY (Aisne), un bourgeois qui prie le Christ en croix pour son salut et celui de sa famille. pour le mêler au christianisme. Alors, des gens qui ne vivaient pas au milieu des ruines, mais qui lisaient la Bible, reprirent le vieux cri de guerre. À la haine biblique des images s'ajouta celle des premiers chrétiens. Moïse et Polyeucte se rejoignirent chez Calvin. Et de cette réaction violente date une quatrième iconographie chrétienne. La Réforme a rejeté les images et toute la part de vie religieuse qui leur est attachée; la contre-Réforme du Concile de Trente, reconnaissant que l’ancienne Europe païienne, devenue chrétienne, ne peut s’en passer, les tolère, mais les surveille. Alors un souffle de rationalisme refroidit l'âme chrétienne et le foyer de légende s’éteignit. Mais si les artistes n’ont plus été autorisés à enrichir ingénument les Évangiles, ils n’ont pas cessé d'offrir des images à la pensée chrétienne. Les visions mystiques depuis le xvII® siècle, et les apparitions miraculeuses, sont généralement des souvenirs de peintures bolonaises. Les figures pleurantes et les images d’apothéose et les tendres madones de Corrège ont créé un nouveau (merveilleux chrétien », et l’on peut bien admettre qu'il tient sa place dans la pensée religieuse à côté des notions du catéchisme. Le livre qui a le plus fait pour la défense de la foi au XIX® siècle n’est pas d’un théologien, mais d’un artiste : LA = VFE =D}ErS IMAGES c'est le Génie du Christianisme de Chateaubriand. On s'est beaucoup moqué de son procédé de démonstration. Prouver la vérité par la beauté a semblé aux logiciens une tentative puérile. Ces logiciens ignorent-ils donc avec quelle indifférence profonde, totale, l’âme humaineaccueille les raisonnements les plus corrects? L'appareil logique n'est jamais qu'un mode d'exposition ou de polémique. Avec quel embarras ne trouvons-nous pas des raisons raisonnantes pour justifier les plus intimes de nos convictions? Quel est donc le mécanisme de la croyance? On ne sait ; à coup sûr il n’est pas de nature syllogistique. Chateaubriand, qui savait voir un paysage, un monument, un tableau, n’ignorait pas quelle force de

persuasion émane des images ; il sentait qu’en enseignant l’art chrétien, il prouverait le christianisme, ou tout au moins il le réveillerait, ce qui revient au même. Un rationaliste peut Fig. 305. — TITIEN PORTANT LE CHRIST. Les artistes usèrent de ruse pour entrer, eux aussi, dans le drame chrétien et témoigner par l'image de leur dévotion. Les donateurs leur avaient enseigné à placer des portraits auprès de Jésus ou de la Vierge pour les désigner à la protection divine ; les peintres trouvèrent parfois occasion d'intervenir en personne, comme lorsqu'ils donnèrent leurs propres traits à Saint Luc peignant la Vierge. TITIEN, dans aucune de ses MISES AU TOMBEAU (celle-ci est à MADRID) n'a manqué de tenir en personne le rôle de Joseph d'Arimathie. Joseph d'Arimathie apparaît chaque fois avec l'âge du peintre; Titien se réserve le privilège de porter le corps de Jésus.





FROPRNBEE SSID Eee L'ATCROYANCE sourire de cette confusion entre l'admiration et la connaissance. C'est qu'il ne s'agit pas ici de connaissance, mais de croyance ; l'intelligence n'est pas seulement intéressée, mais l'âme tout entière, avec ses facultés d'amour, toute sa force intime, son principe de vie. Cette âme-là, comme le corps fait des aliments, accepte ce qui la nourrit et rejette ce qui l'empoisonne. Des monuments qui ont pendant des siècles mené vie commune avec la foi restent les meilleurs défenseurs d'une croyance ; quand on cherche à les comprendre, quand on veut mettre un peu d'intelligibilité dans son admiration, alors on revit les sentiments d'où ils sont nés ; de la pensée vivante vient se mouler sur les empreintes laissées par de la pensée morte. Sans doute ce mode d'enseignement peut-il sembler scabreux à des théologiens ; 11 a failli, au temps de la Renaissance, ressusciter le paganisme. Les dieux païens retrouvèrent alors une seconde existence qui ne fut pas seulement de nature esthétique. Le livre de Chateaubriand a fait pour l'Évangile ce que la Renaissance avait fait pour l'Olympe. En évoquant ce que le Christianisme a créé de beauté, Chateaubriand a fait agir ses meilleurs moyens de persuasion. Les cathédrales et leurs vitraux, images de Chartres et Madones de Fra Angelico, ont une autre puissance de conversion que les sermons de Bossuet ou les Pensées de Pascal ; ces éloquents plaidoyers n'ont jamais atteint que des convertis ; tous les jours, des commentateurs admirent des athlètes de la logique sans partager leur foi. Cependant, le pèlerin des cathédrales prend peu à peu une sensibilité de croyant, alors même que sa pensée 177 Fig. 306 — MICHELANGE PORTANT LE CHRIST. Dans la DESCENTE DE CROIX à laquelle il travaillait quand il mourut, MICHEL-ANGE a prêté ses traits à Joseph d'Arimathie. On reconnaît son nez cassé dans l'ombre du capuchon. Or, il destinait ce groupe à son tombeau; on voit alors la valeur que prendce monument. Titien avait aussi réservé pour sa tombe un tableau laissé inachevé où le vieux peintre apparaît dans le rôle de Joseph d'Arimathie. Ces œuvres de vieillards, d'un lyrisme ardent et pathétique, exécutées au seuil de la tombe, éternisent la prière du mort, et continuent de faire entendre le cri de son espérance, À son point suprême l'art de la Renaissance retrouve ses origines chréliennes : la prière du tombeau. reste rétive. Les vieilles pierres font plus que les arguments, parce que la raison est sans prise sur leurs confidences. Le livre de Chateaubriand est proprement irréfutable ; il contient la plus puissante des apologétiques

parce qu'il se contente de donner la parole à toutes ces choses qui ont, durant des siècles, fait rayonner l'amour et la foi; les œuvres d'art sont comme des reliquaires ; même quand les reliques sont perdues, on continue de les admirer, et le regard qui admire ressemble beaucoup à celui qui implore. La foi absurde que de la beauté on revint à la croyance? * a créé de la beauté. Pourquoi serait-il Fig. 307. — DONATEUR ROYAL. Guillaume II de Sicile fait hommage à la Vierge de l'église de MONREALE. LA VIE DES IMAGES, 23

CHAPITRE VIII LA CROYANCE INTERPRÈTE LES FORMES DE L'ART DE L'INFLUENCE DE LA PLASTIQUE SUR LA CROYANCE ; COMMENT LES MONUMENTS DE L'ART HUMAIN CONSTITUENT DES FOYERS DE LÉGENDE, PARCE QUE DES IMAGES SYMBOLIQUES SONT INTERPRÉTÉES COMME DES IMAGES RÉALISTES. — UN EXEMPLE : LE THÈME DE L'ADORATION DES MAGES. CE QU'IL EST A SON ORIGINE : UN SYMBOLE VISIBLE DE LA ROYAUTÉ SUPRÊME ; CE QU'IL EST DEVENU : UN ÉPISODE ROMANESQUE DE LA NATIVITÉ. — COMMENT RÉCITS ET IMAGESSE PÉNÈTRENT ET S'ENRICHISSENT MUTUELLEMENT. — SOUVENT L'INTERPRÉTATION ERRONÉE D'UNE IMAGE À DES CONSÉQUENCES INFINIES, EN PARTICULIER DANS LES BIOGRAPHIES DE SAINTS QUI NE SONT PAS FIXÉES PAR UN TEXTE CANONIQUE. QUELQUES EXEMPLES TIRÉS DE LA BIOGRAPHIE DE SAINT NICOLAS, SAINTE CATHERINE, SAINTE BARBE. — LES LITTÉRATURES ANTIQUES PRÉSENTENT BIEN DES CAS DE LÉGENDES MODIFIÉES PAR DES IMAGES INTERPRÉTÉES A CONTRE SENS ; LES PEINTURES ET LES DESCRIPTIONS LITTÉRAIRES DES ENFERS. LE MYTHE D'ARIANE TRANSFORMÉ PAR DES IMAGES MAL COMPRISES ; LE MYTHE D'ANTIOPE TRANSFORMÉ PAR UNE INTERPRÉTATION ERRONÉE DU TABLEAU DU CORRÈGE AU LOUVRE.

4 1 [l ACER =: (Ÿ n Cp LEE LE EL S of © Fig. 308. — DU SYMBOLISME AU RÉALISME. La première iconographie chrétienne, celle des catacombes et des sarcophages, était de nature toute symbolique. Aucune de ces images peintes ou sculptées ne prétend représenter un événement réel. Sur ce SARCOPHAGE DU LATRAN, dit THÉOLOGIQUE en raison de sa richesse dogmatique, tant de figures juxtaposées ne sont pas les acteurs d'un drame, mais des signes à interpréter. Au centre, deux portraits, les chrétiens endormis dans le tombeau et dont toutes ces images traduisent la pensée. On reconnaît aisément la création d'Adam et d'Ëve, Eve et le Serpent ; l'eau changée en vin, la multiplication des pains, la Résurrection de Lazare; l'adoration des Mages ; la guérison de l'aveugle ; Daniel dans la fosse aux lions; saint Pierre et le coq; la fontaine de Moïse. Autant d'affirmations de la foi du chrétien ; il accepte le dogme du péché originel ; il reconnaît la divinité de celui qui apporte la vie ; qui est le roi des rois ; qui sauve Daniel, etc. Le désordre même de ces épisodes, ou tout au moins le dédain de toute chronologie, prouve suffisamment que l'art ne cherche pas à raconter une histoire, à reconstituer une biographie. Il ne faut reconnaître ici que des professions de foi. Mais la sculpture est d'essence 1 réaliste ; elle fait croire à une réalité; et de telles images en matérialisant les idées doivent fatalement inspirer des récits. GHAPIFRE, VIII LA CROYANCE INTERPRÈTE LES' FORMES DESE ARE L nous paraît naturel de chercher dans l'iconographie l'illustration fidèle de la pensée religieuse ; les figures peintes ou sculptées ne nous semblent contenir d'autre sentiment que ce qu'elles en ont reçu du dogme révélé et de la croyance populaire. Nous ne réfléchissons pas assez que, dans cetté vie commune que mènent les croyances et les images, c'est bien souvent que les croyances viennent se modeler sur les images, alors que nous croyons logiquement à une action inverse. Sans doute le monde des formes dans lequel tient l'activité des artistes est aussi celui de la théologie et de l'histoire : on est donc amené à affirmer que l'iconographie est une dépendance de l'écriture et de la mythologie : le lien est évident. Mais dans combien de cas l'analyse ne nous amène-t-elle pas à conclure que si, en général, l'image semble dérivée de la légende, il arrive aussi qu'une nouvelle légende a des racines dans une image? Quand on suit la formation d'une tradition hagiographique, combien de fois ne fautil pas faire intervenir l'iconographie comme élément actif? C'est que l'artiste est obligé d'inventer.

La narration la plus riche ne fournit pas toutes les circonstances matérielles dont il a besoin pour composer son œuvre; il ajoute nécessairement et beaucoup au récit abstrait de la tradition orale ou écrite, et l'iconographie va ainsi enri



180 chissant la légende de détails ignorés d'une hagiographie sans image. La fameuse Légende dorée de Jacques de Voragine a-t-elle été un répertoire pour les sculpteurs et les peintres? ou bien résume-t-elle une longue activité iconographique de la peinture? Il semble bien qu'elle ait tenu les deux rôles. Nous ne devons jamais oublier que, jusqu'au XVI° siècle, la grande majorité des hommes a ignoré le livre. Les religions, aussi bien dans l'antiquité que pour le christianisme médiéval, ne connaissaient guère que deux modes de transmission spirituelle : la tradition orale et l'image. La tradition orale — l'enseignement, le sermon — compte moins qu'on ne pense en face d'une image — statué, vitrail, tableau — toujours présente, semblable à elle-même, et dont la mémoire conserve d'autant plus l'aspect que les successives impressions qu'on en reçoit se superposent exactement. Nous ne saurions donc nous exagérer le rôle des images dans l'enseignement religieux. Les témoignages des docteurs confirment d'ailleurs combien cette action fut efficace, acceptée et recherchée. Quelques-uns, comme saint Augustin, ont bien manifesté un peu de crainte à voir se matérialiser cette figure de Dieu qui devait, d'après eux, rester dans les cœurs ; mais Grégoire le Grand, saint Basile, les conciles ont proclamé qu'ils acceptaient la collaboration des arts plastiques comme un bon moyen de faire pénétrer les Fig. 309. — LA FÊTE DES RAMEAUX. Le thème des Rameaux ou de l'entrée à Jérusalem est né du désir de justifier la prophétie: «Ne crains point, fille de Sion; voici ton roi qui vient, monté sur le poulain d'une ânesse. » Il apparaît donc de bonne heure dans la symbolique des sarcophages. Puis l'image symbolique devient drame, épisode historique. Cette entrée triomphale est accompagnée de manifestations d'allégresse; on jette des rameaux sous les pas du cortège. Mais le thème a vécu longtemps avant qu'on eût imaginé le rôle des enfants dans cette entrée triomphale. Il n'en est pas question dans les évangiles, et voici, parmi beaucoup d'autres images, un bas-relief où ce sont encor des grandes personnes qui coupent les rameaux pour faire fête à Jésus. (Détail de la CHAIRE DITE DE L'ÉVÊQUE MAXIMIEN, à Rome. Coll. Stroganoff.) Se mx (VE Mu a} A NT EAN ET ER DES PNA GES: vérités chrétiennes dans les esprits et de les défendre contre l'oubli. Alors, les images se sont chargées de cette force religieuse que l'adoration attentive donne à tout objet auquel elle s'adresse. De formes matérielles il peut rayonner une puissance morale ; une figure qui est l'objet d'un large culte

devient pour chaque fidèle un ardent foyer de sentiment ; on dirait qu'elle rend la chaleur qu'elle a reçue. Et l'on sait assez que, dans le domaine de la foi, le sentiment domine la raison. Ce n'est pas la vérité qui fait la croyance, mais la croyance qui fait la vérité. L'Église reconnaît un saint quand les miracles commencent à fleurir sur sa tombe. C'est la foi qui désigne les saints, les lieux sacrés : le Dieu vrai, celui qui agit, est le Dieu qui a des fidèles, car c'est la foi qui accomplit les miracles dans lesquels on le reconnaît. Nous assistons assez souvent à la naissance de légendes, c'est-à-dire à la formation d'un grand sentiment collectif. On voit alors des croyances naître, pour ainsi dire, spontanément de ces passions populaires, ce qui prouve bien que le sentiment est ici à l'origine des faits dont il passe pour être le reflet. Quand un personnage historique devient l'objet d'un culte, l'imagination sociale enrichit sa biographie de circonstances nouvelles : la popularité et l'impopularité sont génératrices de légendes. Ces passions collectives, pour mieux s'entretenir et se justifier, se donnent toujours des raisons nouvelles d'aimer ou de haïr. Tant que le culte est vivace, le mythe continue à travailler ; Roland est de plus en plus héroïque ; Ganelon de plus en plus traître. La foi ne se propage qu'en s'affrmant ; à mesure qu'elle doit illuminer plus loin, la flamme doit monter plus haut et elle consomme davantage. Les Évangiles canoniques et les actes des apôtres, en fixant une histoire officielle de la vie de Jésus et de ses disciples, n'ont pu empêcher l'imagination populaire d'enrichir les récits sacrés de mille circonstances jusqu'alors ignorées ; rien ne pouvait arrêter la poussée de croyances nouvelles que ces vastes champs que l'imagination découvrait autour des jardins évangéliques. C'est dans la psychologie de la croyance qu'il faut aller chercher les raisons profondes de la religion ; le chapitre le plus important de cette psychologie devrait traiter de l'influence des images sur notre sensibilité. Cette influence est telle que les premiers chrétiens euxmêmes, qui necroyaiént pourtant pas aux divinités païennes, ont, dans leur guerre contre les statues, fini par penser que ces faux dieux étaient beaucoup plus que des images de pierre ; ils n'auraient pas montré tant d'acharnement

ÉROPRNPE SwD.E CE "ART contre des blocs de marbre s'ils ne les avaient cru habités par des divinités mauvaises, des forces malfaisantes, les puissances d'enfer. Dans la Légende dorée, les destructeurs d'idoles ne sont pas seulement des briseurs d'images: ce sont des chasseurs de démons qui savent les dénicher dans toutes les formes où ils se cachent. Aussi, à plus forte raison, l'Église, qui n'a pu se passer des images peintes, a-t-elle dû accepter leur intervention active, tolérer leur influence jusque dans le domaine le plus réservé du dogme et du culte ; elle a donc admis par prétérition, et parfois même elle a sanctionné dans ses conciles, bien des idées, bien des croyances qui étaient nées de la contemplation des formes sculptées ou peintes. Léonard de Vinci, qui cependant vécut en un temps où l'esprit critique commençait à s'éveiller, écrivait que, lorsqu'on découvre certains tableaux, (le peuple se prosterne, adore et prie, car ces tableaux passent pour rendre la santé perdue et donner le salut éternel, comme si la divinité y était vivante et présente ». Mais alors, est-ce que, quelques siècles plus tôt, la Madone de Cimabué ou le Beau Dieu d'Amiens ne devaient pas aussi apparaître comme la personne réelle de la Vierge ou de Jésus? Et Vinci, pour bien nous convaincre de la noblesse du métier de peintre, conclut que Dieu se sert de son intermédiaire pour accomplir ses miracles ; car (par ces traits, il fait grâce et donne le salut, selon la croyance de ceux qui sont venus en pèlerinage ». Si la contemplation des images a pu se confondre avec la vénération religieuse, on ne peut s'étonner que de simples œuvres d'art — parfois même médiocres — saient venues se mêler et se faire admettre parmi les témoignages des livres saints et que, pour quelques détails du credo, il ne faille soupçonner à l'origine guère plus qu'une habitude iconographique. Les images gravées ou peintes sur les parois des catacombes ont toutes une signification symbolique et, tant qu'elles se sont bornées à figurer des ancres, des navires, des colombes ou des poissons, elles ont échappé à toute interprétation réaliste et historique. Mais il n'en est déjà pas de même pour les bas-reliefs des sarcophages qui nous montrent les miracles de Jésus — guérison du paralytique, de l'aveugle, résurrection de Lazare, multiplication des pains, etc. Ces images, malgré le réalisme inhérent à toute sculpture, n'en sont pas moins des symboles de la prédication évangélique. L'absence de tout détail pittoresque, la monotonie des attitudes et des figures, et enfin le désordre parfait de ces compositions, l'indifférence chronologique, interdisent MURS til | AN SN j N : 2 { INT

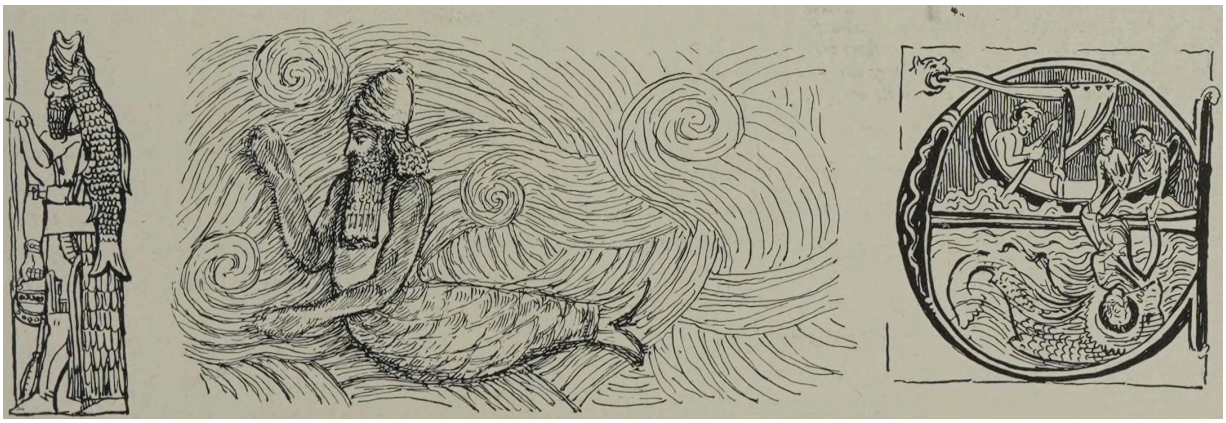
Fig. 310. — POURQUOI DES ENFANTS AUX RAMEAUX? Au monastère de DAPHNI, la FÊTE DES RAMEAUX fait intervenir les enfants des Hébreux ; ce sont eux qui grimpent dans les arbres pour cueillir des branches feuillues ; ce sont eux aussi qui jettent leurs manteaux à terre sur le passage de Jésus. Cette transformation du thème iconographique, assurément postérieure au texte de saint Mathieu et de saint Jean, s'explique par les plus anciennes images dont les bas-reliefs des catacombes fournissent des exemples, où certains personnages, en raison du rôle qu'ils tiennent et de la position qu'ils occupent, restent de dimensions exiguës. Ainsi, dans le sarcophage placé au commencement de ce chapitre, pour les figures de la Madeleine, de l'aveugle, des Hébreux qui boivent. Ainsi pour les Hébreux des Rameaux qui s’inclinaient sous les pas du cortège ou qui grimpaient aux arbres. Il n'est pas surprenant que leur petitesse ait été interprétée comme un signe de leur jeune âge. Les contresens donnent la meilleure preuve de l ‘action des images sur la croyance. toute tentative pour y reconnaître à l'origine une biographie illustrée de Jésus. Ces figures juxtaposées ne composent pas un récit historique ; ce ne sont pas les épisodes d'une narration, mais des métaphores réalisées. Or la loi première de la vie des images est, dès qu'elles sont créées, de mener une existence indépendante et d'oublier même les intentions d'où elles sont nées. Les figures réalisées par les sculpteurs et les peintres ne rapportent pas toujours à ceux qui les regardent les confidences qu'elles ont reçues de leur auteur. Chacun reste libre de les interpréter à son gré, et l'interprétation la plus fréquente est toujours la plus facile. Les idées vont s'effaçant, mais les figurines sont toujours là, mimant un petit drame ; c’est ce drame que l'esprit populaire commente ct enrichit et, dans les circonstances merveilleuses qu'elle apporte, on reconnaît bien souvent les inventions plas

Fig. 311. — PIEDS PALMÉS. Cet affreux dessin représente les PIEDS d'un SAINT PAUL au portail roman | de la cathédrale du Mans. Ils datent d'un temps où la sculpture donnait aux statues des pieds ballants de pendus. Puis le temps, les frottements, l'érosion les a usés, et les braves gens, un jour, ont cru pouvoir interpréter ces restes méconnaissables del'archaisme el de l'usure comme de monstrueuses infirmités. Et l'on ! comprend. alors comment peut naître une légende comme celle de la reine Pédauque qui avait les pieds palmés. Notre saint Paul et bien d'autres figures de l'âge roman ont pu éveiller PT y —— DD E a LT 7 2 D EP CE £ Le see ? Dar 2 des pensées de ce genre chez AYZ > D . B D LC les galopins qui polissonnaient aux porches des églises. tiques. Il n’y a pas de foyer de légende plus ardent que les monuments de l’art humain, car ils éveillent la curiosité et l'amour et, en même temps, ils laissent toute liberté à l'imagination. Parmi ces images symboliques des premiers sarcophages chrétiens, il en est une qui était destinée à une fortune particulière : l’adoration des mages. Ce thème mérite de retenir l'attention, justement parce qu'il précède et dépasse l'usage symbolique qu’en ont fait les peintres et les sculpteurs du christianisme primitif. La vie du Christ contée par saint Mathieu commence par le merveilleux épisode ; jusqu’à la fin, elle restera localisée en Palestine et de couleur galiléenne ; mais elle prend son point de départ dans un de ces récits qui traversent le désert avec les caravanes et apportent au monde méditerranéen la poésie, la couleur et le mystère de l'Orient. Comment cette anecdote étrange est-elle venue se rattacher à la Nativité? Elle ne s'explique par aucune prophétie qu'il faille justifier, comme la naissance à Bethléem ou la fuite en Égypte. Elle paraît simplement une adaptation à la vie de Jésus de coutumes empruntées à des rites monarchiques, et la voie la plussûre pour remonter vers les origines de cette adoration des Mages, c'est sans doute de prendre pour points de repère les monuments de la plastique. Comme il arrivera si souvent dans l’art chrétien, les images sont plus expressives et plus claires que le texte dont elles donnent l'illustration. La composition sur les plus anciens monuments qui nous sont parvenus porte les traces de son origine. Que FRASENSE "A D'ES IMAGES signifient donc ces trois hommes qui s’approchent de la Vierge et de l'Enfant, avec des gestes parallèles et des présents dans leurs mains tendues? Le sens n’est pas douteux : ce sont des souverains qui, par l'hommage de leurs offrandes ou plutôt le paiement du tribut, viennent

reconnaître une royauté plus puissante, à laquelle ils se soumettent. L'idée qui a suscité cette image est trop conforme à tout l'enseignement du christianisme pour que l'on puisse hésiter à la reconnaître. Un roi vient de naître, devant qui les rois de la terre sont comme des vassaux, et un jour le christianisme se plaira au contraste de cette gloire et de cette humilité ; mais, plus près de son origine, le thème nous montre la royauté de l'enfant plus que sa pauvreté et les Byzantins ont volontiers entouré la Vierge d'anges qui se tiennent auprès d'elle comme des gardes autour d'un trône. Ces rois ne montrent pas seulement la signification de leur hommage : ils laissent voir leur origine ; leur costume, leur bonnet rond, leurs pantalons rappellent qu'ils viennent de la Perse. Lorsqu'ils s'emparèrent de Jérusalem, en 615, les Perses furent étonnés de voir à la façade de l'église de la Nativité de Bethléem une grande mosaique où figuraient les rois mages dans leur costume national ; ils reconnurent des compatriotes et respectèrent l'édifice. C'étaient bien, en effet, des gens de Perse, ces rois qui, plus tard, pour mieux représenter toutes les Fig. 312. — LA REINE PÉDAUQUE. Cette figure, placée sous une des statues du porche royal de CHARTRES, reste d'un symbolisme obscur. Elle comparaît ici pour montrer que les statues féminines pouvaient se montrer pieds nus dans cet art roman tout comme le saint Paul cidessus. Alors, rappelons-nous qu'une reine de Saba, à Saint-Bénigne de Dijon, passait pour montrer sous sa robe un pied palmé à la manière de l'oie. Une gravure du XVIIIe siècle, citée par M. Mâle dans son livre sur l'art roman, a même précisé ce détail. Et cela ne prouve point que le sculpteur avait doté la belle reine d'extrémités aussi monstrueuses, mais que l'œil des classiques même qua 1d ilsétaieni graveursnesavail pas toujours lire les textes romans Fe et d'ailleurs les interprétations fantaisistes sont plus amusanles et plus fécondes que des constatations plus exactes. NA NS << Sd " LEP AZ 1e)

MORMNRESWD ES" L'ART nations du monde, deviendront l’un Européen et l’autre Africain, tandis que le troisième reste d'Asie. Ils étaient encore de Perse parce que la légende était près de son origine et que cette origine est persane. À Suse, parmi les ruines du palais des princes achéménides, la royauté de Cyrus ou d’Artaxerxès est symbolisée en bas-reliefs par la procession des tributaires qui viennent apporter au Grand Roi les produits de leur pays ; les uns tendent des dents d’éléphants ; d’autres, des peaux de lion, des tissus, des vases de parfum et des bijoux ; les uns sont de race indo-européenne; d’autres montrent un profil de Mongols : d’autres sont des nègres. L'artiste a pris soin de bien spécifier la différence des races, pour rendre plus sensible aux yeux l'étendue même de l'empire, par la diversité de ses sujets. L'inscription fameuse de Béhistoun commente une telle cérémonie : (Darius le roi déclare : voilà les provinces qui me sont échues, sous la protection d'Ahura Mazda ; elles m'étaient soumises, elles m'apportaient leurs tributs ; mes ordres y étaient exécutés la nuit et le jour». La phrase sur les tributs fournit à la plastique le thème qui permettra de traduire pour les yeux l’idée de domination. Il est bien probable que cette cérémonie ne s’accomplissait point simultanément, comme le montre le sculpteur, pour tous les princes assujettis au Grand Roi. C’est justement dans la simultanéité de ces nombreux hommages que l’art a trouvé un symbolisme expressif. Une telle image était certes plus frappante pour les yeux et pour les esprits qu’une longue inscription en caractères cunéiformes. Il n’est pas 183 surprenant qu'elle soit devenue comme un symbole de la toute-puissance et que ce symbole aitété un jour employé par la religion du Christ quand il fallut enseigner à tous les hommes que le pauvre enfant qui venait de naître à Bethléem était le roi des rois. La place même que l'adoration des Mages occupe parmi les thèmes primitifs chrétiens signifie déjà clairement que cet épisode n’est pas une anecdote de la vie de Jésus parmi les autres moments de son existence. Ce n'est pas l'existence du Christ qui nous est contée. Cette iconographie est encore toute symbolique. L’’adoration des Mages apparaît entre deux miracles, la multiplication des pains ou la résurrection de Lazare. Chacune de ces compositions a pour but de bien mettre en évidence la divinité du Christ. Et c'est cette divinité que reconnaissent les Mages lorsqu’à la naissance de l'enfant, ils viennent lui apporter leur hommage. L'Adoration des Mages a été un symbole, avant de devenir une histoire. Dans l'Apocalypse, Jésus est

appelé à plusieurs reprises le prince des rois de la terre. Ne semble-t-il pas, en face d'images aussi claires, que le récit de Mathieu soit d’une signification bien indécise? On incline volontiers à penser que le texte de l'Évangile serait, comme il arrive souvent, un commentaire de l'image, et un commentaire qui a un peu laissé se perdre le sens profond de l'épisode, dans les circonstances de son récit. Combien pourrait-on en citer, de ces apologues, qui ont oublié leur moralité? Jamais les monuments ni les textes ne sont assez nombreux pour nous permettre de Fig. 313à 315. — OANNÈS'ET iJONAS. Les Assyriens ont essayé plusieurs combinaisons pour figurer le Dieu-poisson, OANNS.f Parfois, l'élément poisson compte moins que l'élément humain. Ailleurs (bas-relief du palais de Sargoun, Louvre), un torse d'homme desinit in piscem. Quelle interprétation un observateur naïf peut-il donner d'une telle image ? Un homme que vomit un poisson. Telle est bien l'aventure qui a illustré Jonas. Elle a plus fait pour sa popularité que loules ses prophéties. Naturellement, les symboles ont fleuri sur ce phénomène ; une théologie spirituelle reconnaîtra dans cet accident une image de la mort et de la résurrection. Mais la fiction première, qui en expliquera l'aspect saugrenu? Je ne connais pas d'explication plus plausible qu'une naïve interprétation du poisson à torse humain. Des circonstances sont naturellement sorties de la croyance pour composer un récit plausible de l'étrange aventure. À droite, la BIBLE DE SOUVIGNY nous montre comment Jonas fut avalé par la baleine.



184 suivre, dans toutes ses étapes, la marche des rois mages à travers l'art et l'histoire. Mais comme il paraît plus naturel, le récit merveilleux, quand on se rappelle combien les images sont choses tenaces dans l'esprit des hommes et le travail des artistes! Ce thème monarchique de l'art persan, l'offrande du tribut, est devenu l'expression plastique de la toute-puissance, et c'est à ce titre qu'ila embelli de détails magnifiques la naissance de Jésus. Cette reconnaissance de la royauté de l'enfant par les rois de la terre était pour l'imagination orientale la preuve visible de la divinité du Christ. Au temps de l'ivoire Barberini, — peut-être à l'époque de Justinien, et plus vraisemblablement sous le règne de Constantin, — le thème des rois mages qui apportent le tribut n'était point encore pleinement christianisé ou, Fig. 316. — SAINTE GENEVIÈVE. La patronne des Parisiens tient un cierge que le démon éteint et qu'un ange rallume. L'image se rattache naturellement aux processions qui se faisaient sur la colline de la sainte. Le motif initial provient de quelque statue, couronnée par deux anges, dont les gestes suscitèrent la spirituelle interprétation de cette bataille entre puissances ennemies. Les combattants suivent sainte Geneviève jusque dans son intimité. La voici travaillant à une tapisserie, cependant que l'ange allume la lampe que le démon cherche à éteindre avec un soufflet. du moins, il n'était pas encore exclusivement réservé à la vie du Christ. Sur l'illustre plaquette se reconnaissent bien des rois mages barbus, bonnetés, pantalonnés, qui apportent l'un un collier (2), l'autre un seau de grain, et deux autres imberbes, dont l'un présente une défense d'éléphant. D'ailleurs, trois d'entre eux sont accompagnés d'un lion, d'un éléphant, d'un tigre, animaux qui font partie du tribut et qui, en même temps, rappellent l'origine des mages tribuütaires. Et cependant ces hommages s'adressent à un empereur que bien des signes présentent comme un chrétien. Une image du Christ figure parmi d'autres symboles. L'annexion du thème des rois mages à l'usage évangélique n'était pas encore achevée. LAS N LENMSOES IMAGES À quel moment ces trois rois ont-ils oublié leur origine persane pour devenir l'un Européen et l'autre Africain? Saint Mathieu n'avait pas pensé à cette extension ethnique ; mais les peintres du Xv® siècle, qui connaissaient mieux la géographie, ont trouvé là une occasion de varier les types des trois personnages, d'y placer même un prince nègre en même temps que l'on rassemblait auprès de la crèche des représentants des trois continents, l'Europe, l'Asie, l'Afrique, tout ce que l'on connaissait alors de

la terre. Quand ils arrivèrent à Jérusalem, les Mages de saint Mathieu demandèrent : « Où est le Roi des Juifs qui est né? car nous avons vu son étoile en Orient et nous sommes venus l'adorer ». Et le roi Hérode leur demanda en quel temps ils avaient vu l'étoile. Et, quand ils reprirent leur route vers Bethléem, l'étoile allait devant eux, jusqu'à ce qu'étant arrivés sur le lieu où était le petit enfant, elle s'y arrêta, comme pour leur dire : « C'est là ». Cette étoile n'est pas une invention biblique, elle ne répond à aucune prophétie. Il est facile ici encore de reconnaître l'Orient. C'est dans les nuits claires de Chaldée que les bergers et les Mages ont contemplé les étoiles, qu'ils ont appris à les reconnaître, qu'ils ont groupé les constellations, qu'ils ont cherché des correspondances entre le ciel et la terre et demandé à l'observation des astres le secret de la destinée des hommes. La naissance de l'homme-dieu sur terre devait nécessairement être annoncée par l'apparition d'une étoile au ciel. Dans l'iconographie orientale, les fresques et miniatures byzantines suspendent au-dessus de la crèche un astre qui projette verticalement sur l'enfant une gerbe de clarté : dans l'art occidental, l'un des rois mages, levant les yeux, indique du doigt, à ses compagnons, l'étoile miraculeuse qui vient de resplendir au ciel. Sur les pierres sculptées que l'archéologie fait maintenant sortir du sol de la Chaldée, nous retrouvons cette goutte de lumière que les Mages voyaient autrefois perler sur la voûte sombre du firmament : sur les blocs de diorite où les rois Hammourabi ou Goudéa, vingt ou trente siècles avant la naissance de Jésus, faisaient graver leur code en caractères cunéiformes, le sommet de la pierre conique montre en basrelief le roi législateur, recevant la loi de la bouche même de son dieu ; et, au-dessus du dieu assis sur son trône, une étoile est suspendue, signe céleste qui révèle l'essence surhumaine dans ce personnage à la mitre cornue. C'est le même dieu qui brille là-haut dans le ciel et qui prend ici-bas une forme humaine pour parler aux prêtres et aux rois. Ainsi l'art chrétien accepte-t-il dans l'héritage oriental

UN GESTE MAL INTERPRÉTÉ (Corrège, Antiope, Louvre). Cette admirable peinture de Corrège, inspirée par une gravure du Songe de Poliphile, représente Vénus endormie. Un Satyre tient une draperie au-dessus de sa tête pour la protéger. À la suite de circonstances variées, la pensée de Corrège a été méconnue et le sens du tableau tout à fait transformé. L'opinion générale a prêté des intentions irrespectueuses à ce bon satyre et a voulu reconnaître en lui un Jupiter en travesti galant. Vénus est devenue Antiope, et le mythe de cette princesse a été gravement modifié par cette interprétation à contresens d'une peinture de Corrège. (CI. Hachette.) LA VIE DES IMAGES, PL. 12, PAGE 184.



vs FORMES /U'D-E"E A /CROYANCE 185 cette union de la théophanie et de l'astrologie. Depuis, les images sont allées se multipliant autour de ce thème initial et les artistes ont oublié les mages contemplateurs d'étoiles. Et pourtani une immense poésie, venue du fond des siècles, anime encore les mannequins desséchés de l'art chrétien primitif. Maigres bonshommes des miniatures byzantines et bénédictines, petites marionnettes des chapiteaux romans, qui marchez avec une étoile sur la tête, ne vous souvenez-vous pas confusément avoir cheminé en de vagues déserts, à la lueur des étoiles? Combien de générations de mages et de pâtres faut-il compter derrière vous? Votre art a pris une signification appropriée à une religion nouvelle ; mais, dans ce geste millénaire, comment ne pas reconnaitre cette astrologie chaldéenne qui a peuplé le ciel de personnalités divines et découvert leurs volontés dans le rayonnement des astres ? Les guides des pèlerins pendant tout le moyen âge s'accordent pour nous signaler auprès de la grotte de Bethléem un puits dans lequel descendit l'étoile qui avait conduit les rois Mages dans le désert et dans la nuit. Ainsi, la croyance populaire persistait à travailler sur le thème de l'Épiphanie et continuait l'histoire de l'étoile au delà du récit de saint Mathieu. Ce sont les peintures des moines byzantins qui apportèrent au récit évangélique des circonstances supplémentaires. Jamais elles ne manquaient de placer dans la composition de la Nativité l'étoile apparue à la naissance de l'enfant et, pour mieux en préciser la destination, les peintres traçaient un rayon bien visible descendant perpendiculairement de l'astre sur la crèche. C'est évidemment ce rayon indicateur qui parut être la trajectoire d'une étoile qui tombe ; l'imagination qui ajoute aux récits de l'Écriture ne fait bien souvent qu'interpréter des images et parfois même les interpréter à contresens. Pour avoir si longtemps cheminé de compagnie, les images et les récits se sont pénétrés, modifiés, enrichis mutuellement. Durant cette existence commune pendant des siècles, il n'est jamais possible de saisir le moment où l'un reçoit l'inspiration de l'autre. Mais, comme la parole ou l'écriture sont, à nos yeux, le mode d'expression le plus spontané, il nous paraît aussi remonter plus haut vers la source de la tradition ; ainsi, l'expression par l'image nous semble-t-elle toujours dérivée de l'expression verbale. Et nous oublions tout ce que ces images doivent ajouter au récit pour être complètes et viables et combien de ces inventions plastiques vont naturellement s'incorporer dans LA VIE DES IMAGES. le récit, ajoutant

mille circonstances et nous offrant des occasions nouvelles de nous émouvoir. Déjà le mode de narration des Évangiles ne ressemble-t-il pas à une succession de tableaux? On dirait que chacun de ces épisodes est le développement historique d'une parabole ou d'une image ; dans ce passage du symbole au réait, le rôle des arts plastiques est certainement considérable. Dans l'Annonciation, l'ange byzantin se présente muni d'un bâton comme le messager, l'angelos de la tragédie grecque ; que l'on suive ce bâton dans l'histoire iconographique et Fig. 317 et 318.— LES SAINTES ET LA MODE. À [a fin du moyen âge, le cours naturel de la sculpture et de la peinture amena les artistes à copier la réalité pour raconter l'évangile et les saints. Chaque personnage se précisa, affirma son type, spécialisa un (emploi » dans la troupe autrefois uniforme de l'iconographie. Certaines saintes, la MADELEINE, SAINTE BARBE (les figures ci-dessus sont à CLUNY et au LOUVRE) représentèrent l'élégance et la beauté féminines, les recherches de la mode. Elles sont beaucoup plus jolies, plus parées que les riches « donatrices » qui se montrent, dans les tableaux ou bas-reliefs, agenouillées devant la Vierge. On imagine aisément comment ces saintes changèrent de caractère en devenant des reines de ia mode. l'on verra comment il se transforme, suivant les âges, jusqu'à devenir enfin une tige de lys et un symbole de pureté. Dans la scène de la Nativité, l'âne et le bœuf qui se penchent sur l'enfant comme pour le réchauffer de leur 24



a 4 : 2 4. Lo Ge ; sinus) Fig. 319. — MAÇONS ET ARTILLEURS. Dans ce tabernacle en bois du MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, SAINTE BARBE portant sa petite tour voisine avec SAINT ADRIEN qui fut un saint guerrier. Sainte Barbe également fut choisie pour être la patronne des artilleurs. Comment est-ellepassée des maçons, qui bâtissent les tours, aux canonniers, qui les détruisent? C'est que la tour qu'elle porte ressemble par sa forme à un canon autant qu'à une tour et, par ses dimensions, lui ressemble beaucoup plus. La croyance se façonne sur les images et les interprétations qu'elles suggèrent. souffle ne sont point mentionnés dans le récit de saint Luc. L'Évangile dit seulement que le nouveau-né fut mis dans une crèche ; mais les peintres, pour indiquer que le petit lit était une crèche, n'avaient pas d'autre ressource que de montrer les deux animaux à l'étable, comparses étonnés et attendris. Et c'est jusqu'aux dernières scènes de la vie du Christ que l'on pourrait suivre cette intervention de l'art. L'image a complété le récit. Parfois elle l'a enrichi de circonstances inexplicables si l'on ne se rappelle leur origine plastique. Le thème de l'entrée à Jérusalem, en passant par l'image, a été curieusement transformé. Les quatre évangélistes sont d'accord pour conter de la même manière cet épisode : « Des gens, en grand nombre, étendaient leurs vêtements par le chemin ; et d'autres coupaient des branches d'arbres et les étendaient par le chemin ; et ceux qui allaient devant et ceux qui suivaient criaient, disant : Hosannah au Fils de David ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur !... » (Mathieu, 20, 8). En nous révélant que cette entrée à Jérusalem de Jésus monté sur une ânesse répond à une prédiction du prophète Zacharie, Mathieu et Jean nous livrent l'explication de la scène des LÉAREN ARE END ESS IMAGES Rameaux : « Et Jésus ayant trouvé un ânon s'assit dessus, selon ce qui est écrit : Ne crains point, fille de Sion ; voict ton roi qui vient, monté sur le poulain d'une ânesse. Les disciples n'entendirent pas cela d'abord; mais, quand Jésus fut glorifié, alors ils se souvinrent que ces choses avaient été écrites de lui et qu'elles lui étaient arrivées » (Saint Jean, XII, 15). Cette entrée à Jérusalem était donc d'une grande importance pour la conversion des Juifs ; et il était naturel que l'accomplissement de cette prophétie fût placé sous les yeux des hommes. Aussi vit-on, sur les parois des sarcophages, la scène des Rameaux parmi les premières images qui démontrent la divinité du Christ. Elle s'est maintenue dans l'iconographie, même quand on eut oublié sa valeur

démonstrative. La scène de l'entrée à Jérusalem, comme la fête des Rameaux qui la commémore, exprime une sorte d'allégresse printanière; une foule Joyeuse se porte au-devant du Christ et pour parer la voie triomphale, elle jette sous les pas du triomphateur des manteaux et des gerbes de la jeune verdure. Et c'est vraiment la fête de la jeunesse, car voici qu'apparaissent une nuée d'enfants ; tandis que la foule des hommes et des femmes sortent en masse compacte des portes de la ville, ce sont des gamins agiles qui courent autour de l'âne ou qui grimpent aux arbres. On peut s'étonner de leur présence, car les Évangiles n'en parlent pas. Mathieu dit simplement (21, 8) : « Alors les gens en grand nombre étendaient leurs vêtements par le chemin et d'autres coupaient des branches d'arbres et les étendaient par le chemin ». Et le geste de jeter son manteau à terre est bien plutôt d'une grande personne que d'un enfant. Les enfants sont généralement costumés d'une tunique courte serrée à la ceinture. Pourtant les apocryphes et les commentateurs nomment les enfants des Hébreux : tous paidas tôn Ebraiôn. Comment donc cette circonstance at-elle pu s'ajouter aux textes primitifs? C'est dans l'examen des images que l'on trouve une explication. Dans les miniatures, comme dans les sculptures de sarcophage, la scène se réduit à quelques éléments : au centre, sur son ânon, Jésus ; derrière lui, les apôtres ; devant lui, la foule qui sort de Jérusalem ; au pied de sa monture, les enfants qui jettent leurs manteaux ; au-dessus, dans un arbre, des enfants grimpeurs. Or, rien ne distingue ces enfants des autres acteurs, sinon leur taille; mais quantité d'autres exemples prouvent que cette petitesse ne doit pas nécessalrement être interprétée comme un signe distinctif de l'enfance. Sur ces bas-reliefs ct dans ces peintures, la



FECANNPESS ED EE EA SE CR OT AN C'E momie de Lazare est aussi de taille exiguë ; le paralytique guéri qui emporte son lit est un nain, et aussi l'hémorroidesse et les Hébreux qui boivent au désert et l'aveugle de Jéricho et bien des personnages que Jésus ressuscite ou guérit. Et, le plus souvent, ces figures apparaissent ainsi pour de simples raisons de composition ou de mise en page ; devant une rangée de personnages à taille normale, l'aveugle de Jéricho ou Marthe agenouillée doivent se faire bien petits pour s'insérer dans l'intervalle des grandes figures. Les grimpeurs de la fête des Rameaux ont subi cette nécessité. L'arbre qui les porte ne peut être qu'un arbuste et, pour s'y blottir, il faut être nain. Il suffit d'examiner les bas-reliefs, les miniatures et les ivoires des premiers siècles pour constater que les compositions peintes ou sculptées de l'art chrétien oriental ou occidental ont accepté également les conventions inhérentes à ce thème. Pour les corriger, il eût fallu des préoccupations de perspective à la Paolo Uccello. Ces images nous montrent donc, au-dessus et au-dessous du groupe des hommes de taille normale, les petites figures qui grimpent aux arbres ou qui gambadent sous les pas de l'ânesse. Et très vite, ces petites figures ont dû être interprétées comme étant des enfants. On l'a pu, parce que les Évangiles n'y contredisent point, et même, ailleurs, rappellent les Hosannah que les petits Hébreux entonnèrent en l'honneur de Jésus. Et c'est ainsi que les illustrateurs des Évangiles contribuèrent à les enrichir de circonstances nouvelles. L'interprétation erronée d'un dessin douteux peut ainsi se prolonger en des conséquences indéfinies. Le paralytique et l'aveugle de Jéricho ont échappé à des contre sens de ce genre, parce que les textes évangéliques sont formels à leur égard et ne permettent pas de les transformer en enfants ; mais, quand l'image n'est pas commentée avec précision par l'écriture, elle autorise bien des déviations. Un de ceux qui ont le plus hardiment recherché la source évangélique, au milieu des broussailles d'une interprétation touffue, Giotto, malgré la vigueur de sa pensée, a pourtant conservé dans la Résurrection de Lazare de Padoue deux personnages absurdes : les deux manœuvres qui remuent la dalle du tombeau de Lazare sont encore presque des gamins, et ce n'est point là métier d'enfants. Mais les innombrables compositions — miniatures ou fresques — qui l'ont guidé donnaient à ces deux valets, comme aux deux suppliantes, Marthe et Marie, des tailles exiguës. Pour le dessin des deux femmes, il a naturellement rectifé l'erreur ; mais, pour les porteurs de la

dalle funéraire, 1l l'a maintenue. 187 PINA 7 } ut Fig. 320 à 322, — LES ROUES DE SAINTE CATHERINE. Les ltaliens appellent sainte Catherine della ruota. Cette roue fut sans doute à l'origine une sphère céleste, au temps où la sainte d'Alexandrie n'était que le symbole de la science philosophique. Puis, suivant une évolution traditionnelle, cette roue devint l'instrument de son supplice. Elle apparut dentelée des crocs qui devaient déchirer la sainte. Enfin, cette roue apparut en certaines images si petite que l'on put la prendre pour un anneau ; d'où les fiançailles avec l'enfant Jésus. La première image (statuette de la CATHÉDRALE ÉNEUS) montre la roue dentée comme une molette d'éperon, le glaive qui a décapité la sainte, le roi qu'elle a réfuté. La seconde (peinture de S. FRANcEsco DE Lopt) montre la roue du supplice et la palme du martyre. La troisième (MUSÉE DE MoNTAUBAN), sans valeur artistique, est une icone grecque ne présentant pas d'autre intérêt que de cumuler deux aspects de la roue, la sphère céleste des philosophes et la roue dentée du supplice. Et combien d'autres anomalies pourrait-on citer, où se révèle la puissance de propagation des images et leur Fig. 323. — LA ROUE ET L'ANNEAU DE SAINTE CATHERINE. Dans celle FRESQUE ROMANE DE MoNTMoriLLon, l'enfant Jésus pose sur la tête de sainte Catherine la couronne des martyrs de sang royal. La sainte tient la roue qu'elle ne quitte jamais : et, celte fois, comme dans bien des peintures du XIV siècle italien, la roue est si petite que l'on a vraiment pu la prendre pour un anneau. Interprétation si plausible qu'elle est l'interprétation même de l'archéologiecontemporaine. Onreconnaît eneffet ici la première image du mariage mystique de sainte Catherine. En réalité, le mythe n apparaît que plus tard ; mais c'est d'images de ce genre qu'il est né. L'art nourrit l'imagination et l'imagination instruit la croyance.

188 faculté de se reproduire sans faire intervenir la volonté de l'artiste ! Le thème des Rameaux en offre un autre exemple vraiment bizarre. Un des accessoires essentiels de la scène est cet arbre auquel grimpent des enfants pour en détacher des branches qu'ils jetteront sur le passage de Jésus. Or, dans une des plus belles fresques de l'église haute d'Assise, le peintre, ayant à représenter les funérailles de sainte Claire, a eu l'idée de placer un arbre sur le ciel, auprès de la belle façade d'église d'où sortent les Clarisses. Et voici que ce peintre a pris dans ses cartons le modèle de l'arbre qui sert dans la scène des Rameaux et, chose plus incroyable, en prenant l'arbre, il a conservé l'enfant grimpeur. Cet enfant est ici bien inutile ; il est même inconvenant. Mais notre peintre est passé outre. Il a copié son patron en conscience ; s'est-il aperçu de l'inutilité de ce figurant? L'a-t-il maintenu par fantaisie pittoresque? Distraction, indifférence ou caprice? Quoi qu'il en soit, sur cette scène de deuil on a planté un décor d'une scène de triomphe. La puissance d'un courant se voit mieux quand il rompt ses barrages. La force de suggestion des images est renduc plus évidente quand nous les voyons prêtes à changer de sens plutôt que de formes. xt {We du D 7 Qi | _? {l RE HQE Sd Fist à Fig. 324 et 325, — LES MIRACLES DE SAINT NICOLAS. Saint Nicolas est essentiellement une figure d'évêque aux pieds duquel on voit trois figurines dans un récipient. Mais ces figurines ont pu être successivement et indifféremment interprélées comme des jeunes filles au lit, des prisonniers dans leur cachot, des marins dans un bateau, des chrétiens dans un baptistère, des enfants dans un saloir, etc. Le bon évêque varie son miracle suivant chacune de ces interprétations. La plastique accepte toutes les variantes ; il n'est qu'un point sur lequel elle n'accepte pas de transaction : le nombre des figurines, qui est toujours de trois. Les miracles de saint Nicolas, de formes multiples, suivent toujours un rythme ternaire. LAASEIPETBES IMAGES C'est surtout dans le culte des saints que l'on peut suivre l'influence des images. Dans ces innombrables figures, nous aimons à retrouver les formes dernières de la sensibilité religieuse du moyen âge. Nous contemplons avec amour toutes ces œuvres de peinture ou de sculpture par lesquelles ces demi-dieux ont été introduits dans la famille humaine. Et sans doute ces images ont reçu leur sève de la pensée d'un temps ; mais elles furent aussi le point de départ de sentiments nouveaux ; l'admiration qui les entoure n'est pas un sentiment moderne ; il est

impossible qu’elle ne se soit pas mêlée dès l’origine à la vénération qu'inspiraient les saintes images. Aujourd'hui, c'est la beauté surtout qui nous retient, mais comment croire qu'un peu de cette admiration pour la beauté ne s'est pas de bonne heure mêlée à la piété des fidèles? Comment ces figures n'auraient-elles pas enseigné à ceux qui les contemplaient des manières nouvelles de sentir? Dans les formes générales de la croyance et de la sensibilité religieuse, comment discerner avec précision ce que les images ont reçu et ce qu'elles ont donné? Il est un cas cependant où il est impossible de méconnaître l'action des images sur la pensée des fidèles ; c’est lorsque cette pensée part d’une fausse interprétation des formes. Les contresens sont particulièrement révélateurs ; nous en avons cité quelques-uns ; on peut en citer beaucoup d’autres ; il ne faut pas en conclure que les images ne sont actives que lorsqu'elles sont mal comprises ; mais c'est dans ces cas surtout que cette action se manifeste de manière indéniable. Le P. Cahier, dans son livre sur les caractéristiques des saints, a déjà cité plusieurs cas où l'imagination populaire est partie sur une fausse interprétation pour déformer ou enrichir une biographie de saint. On pourrait en découvrir beaucoup plus. Il suffit, en feuilletant la Légende dorée, de regarder des images religieuses, pour soupçonner à chaque instant combien l'iconographie a nourri l'imagination de l’hagiographe. Voici le Saint Nicolas de Jacques de Voragine. Sa générosité protège trois jeunes filles contre la misère et la prostitution. Un peu plus tard, il sauve des matelots du naufrage ; il obtient la liberté de trois soldats injustement condamnés ; puis 1l fait relâcher trois princes innocents que l’empereur allait faire exécuter ; enfin, d’autres mi: racles sont attribués au saint italien. Mais il nous faut ajoutér un nouvel exploit ; en passant en France, la légende de saint Nicolas s’enrichit encore : le saint ressuscite trois enfants que lc boucher avait mis au saloir pour les

FO RNPESE D ET CR'OY ANÈCE manger. Qui ne verrait, à l'origine de cette succession de triples sauvetages, toujours la même image diversement interprétée par la foi populaire? Un saint évêque, sculpté ou peint, se présente debout au-dessus de trois petites figures qui sont les êtres sauvés par lui, et ces figures deviennent, suivant les circonstances, des jeunesfilles pauvres, des prisonniers innocents, des marins en péril, des princes injustement persécutés, des enfants sortant du saloir. Nous avons aujourd'hui bien de la peine à nommer ces mêmes personnages qui rampent aux pieds de grandes statues; la foi populairedu moyen âge, comme l'archéologie moderne, pouvait hésiter à les reconnaître : mais bientôt elle trouvait une hypothèse qui en adaptait le sens à ses préoccupations, ct la légende allait s'enrichissant. Cependant, les trois bourses données par le saint aux trois pauvres filles passaient aussi par bien des transformations. Dans certains tableaux, on reconnaît trois pommes ; dans une œuvre célèbre de Raphaël, ce sont trois boules brillantes jetées aux pieds du saint. Quelles interprétations nouvelles ces accessoires ainsi modifiés n'ajoutaient-ils pas aux charités de saint Nicolas ! Bien des biographies de saints ne sont que des images mises en récit et, comme les images sont de bonne composition, elles acceptent indifféremment les interprétations les plus variées. Les hommes du moyen âge aimaient à reconnaître deux jolies saintes, Barbe et Catherine, que les sculpteurs et les peintres paraient de belles robes, de fourrures et de bijoux ; on ne peut oublier l'attitude charmante que Memlinc a donnée aux deux jeunes filles assises dechaque côté de la Vierge, leurs yeux baissés et leur nuque droite. Et ces deux saintes se reconnaissent aisément, car auprès de l’une est posée la petite tour qui fut sa prison et l’autre reçoit de l'Enfant Jésus l'anneau de fiançailles. Cette tour et cet anneau ne sont pas seulement les accessoires qui caractérisent les deux saintes ; leur rôle n’a pas été aussi modeste ; ces objets ont dès longtemps retenu l'attention et fait beaucoup travailler l'imagination populaire. Pour la tour de sainte Barbe, elle serait née de la légende qui nous conte la captivité de la jeune chrétienne emprisonnée par son père, païen, et sans doute ne sauronsnous jamais si cette tour s'explique par la tradition biographique ou si, au contraire, la légende n'est pas née d’une tentative pour en justifier la présence. Quoi qu'il en soit, sainte Barbe, toujours accompagnée de cette architecture, devint tout naturellement la patronne des maçons ; on se rappelle le petit tableau inachevé où Jean Van Eyck a représenté la sainte

assise parmi les plis innombrables 189 de sa robe, devant une tour gothique au pied de laquelle grouille la fourmilière d'un chantier. Mais il vint un moment où sainte Barbe, patronne des maçons qui bâtissent les tours, devint aussi la patronne des artilleurs qui les détruisent. Et l'on explique cette extension de son rôle par des analogies, par la vertu qu'avait la sainte de protéger contre la mort subite ct, par suite, contreles accidents etles explosions. Mais combien d'autres saints, à EN EL s Ke BASES Fig. 326 à 331. — IMAGES ET DÉVOTION POPULAIRE. Les PETITES IMAGES DE PÊLERINAGE qui ont circulé avec les fidèles et qui ont rapporté dans toutes les maisons des souvenirs des sanctuaires ont eu sur les formes de la croyance une action innombrable, incalculable, car elles allaient partout, interrogées, interprétées par la curiosité passionnée de la dévotion. Ces figurines de plomb, trouvées au fond de la Seine, sont au MUSÉE DE CLUNY et au MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE ROUEN. On y reconnaît deux fois sainte Barbe avec sa tour (ou son canon\, saint Michel piétinant le démon ; une flèche, celle de saint Sébastien, fait deviner le rôle de cette arme dans le culte de ce saint ; elle fut sans doute le symbole du soldat, avant d'être l'instrument de son martyre. Quant aux images de saint Léonard et de saint Éloi (les lettres d'Eligius sont retournées par l'impression), le lecteur est libre d'en rechercher des intérprétations qui viendront enrichir l'hagiographic.

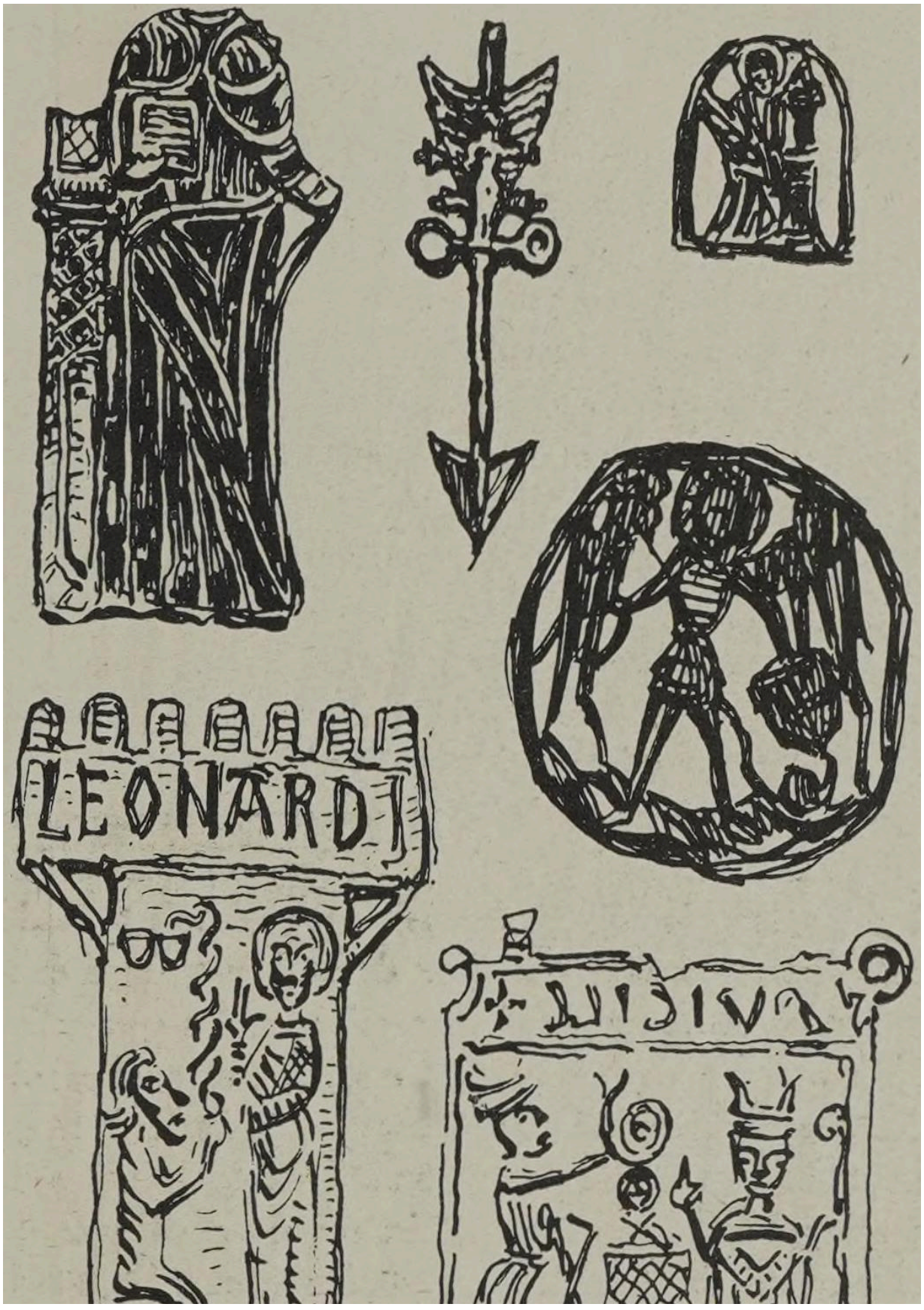

LEONARDI

Fig. 332. — UN CULTE DISPARU. Cette médiocre peinture de la CATHÉDRALE D'ALBI a été choisie parce qu'elle nous fait lire clairement le mot RABONI dont la MADELEINE salue Jésus ressuscité. Tallemant des Réaux raconte que, de son temps, il y avait à Montmartre « un tableau de Notre Seigneur et de la Madeleine, de la bouche de laquelle sort un écriteau où il y a Raboni. Les bonnes femmes en ont fait un saint Rabonny qui rabonnit les marys, et on y fait des neuvaines pour cela.» Ce saint est né trop tard et dans un milieu trop peu favorable pour être accueilli dans le calendrier. commencer par saint Christophe, avaient ce même pouvoir ! Il est beaucoup plus conforme aux habitudes de la dévotion populaire de chercher dans les images mêmes de la sainte les raisons pour lesquelles son culte s'est étendu bizarrement jusqu à réconcilier dans un patronage contradictoire deux corporations aussi opposées que celles des maçons et des artilleurs. Les statues, statuettes, médailles et insignes qui représentent sainte Barbe la montrent toujours auprès de sa tour, et cette tour, bien souvent, présente une extraordinaire ressemblance avec un canon vertical ; il semble que cette tour, en effet, a bien pu souvent paraître un canon avant que la métamorphose se fût accomplie franchement. Rien n'est fréquent comme ces extensions ou transformations dans la pensée religieuse, à la suite d'analogies plastiques et de confusions. Il est arrivé une aventure semblable à l'allégorie de la Force, mais la confusion n'a pas eu de conséquences aussi graves. En France, la force s'appuie sur une tour ; en Italie, cette tour est devenue une colonne. Ainsi chacun reconnaît-11 ses habitudes, et la même allégorie paraît féodale d'un côté des Alpes et classique de l'autre côté. Ne cherchons pas à rationaliser les démarches de la croyance ; la logique n'est pas génératrice de sentiment. Les mythologues expliquent volontiers la formation des A ÉARAVEDE tDIES IMAGES divinités par la reconnaissance des principes généraux ou des grandes forces naturelles. Il y a dans la germination de ces personnalités religieuses beaucoup moins de logique et de méthode. C'est par agglutinations toutes fortuites d'éléments parfois contradictoires que se sont constituées les figures divines qui nous paraissent les plus caractérisées. Athêna ou Apollon sont composés d'êtres parfaitement disparates ; les effigies que les artistes leur ont prêtées n'ont pas peu contribué à unifier ces personnalités collectives ; ils n'ont existé que lorsqu'une forme définitive les eut enfermés dans un type physique. Ce sont les images qui ont fait les dieux antiques ;

ce sont elles aussi qui ont donné une figure aux saints, et bien souvent ensuite la dévotion est venue se modeler sur ces figures. Les Italiens appellent sainte Catherine d'Alexandrie Catarina della ruota. Et cette sainte est en effet inséparable de cette roue dans laquelle on a reconnu de bonne heure l'instrument de son supplice. On sait que sa légende comprend surtout trois épisodes : sa discussion avec les philosophes d'Alexandrie, son supplice et son mariage mystique avec le Christ. Le mariage mystique apparaît tard ; il n'y est point encore fait illusion dans le livre de Jacques de Voragine. Le supplice de Sainte Catherine déchirée par des roues dentées est d'une imagination assez extravagante pour qu'on y reconnaisse une tentative laborieuse pour utiliser la roue dans le martyre de la sainte, et cette considération nous incite déjà à penser que la présence de cette roue dans l'iconographie de sainte Catherine est antérieure à l'invention de son supplice et en a été le germe initial. Mais qui nous dira jamais par quelle succession d'images la vierge du Sinaï, la sainte orientale, patronne des philosophes, a traversé le haut moyen âge et s'est introduite dans le christianisme occidental ? Les miniatures byzantines l'ont représentée parfois debout sur une sphère qui symbolisait peut-être la science de la jeune sainte. D'autres images, semble-t-il, ont représenté cette patronne des philosophes tenant la sphère céleste de Ptolémée. Est-ce donc cette sphère qui s'est transformée en la roue instrument de supplice qui devint un jour inséparable de sainte Catherine ? Pour franchir l'intervalle, 1l nous manque, il est vrai, bien des stations intermédiaires. Mais de la légende du supplice à celle du mariage mystique, les images vont nous conduire par un chemin uni. Elles sont innombrables, ces images de la sainte martyre della ruota ; les fresques, les miniatures, les peintures sont impossibles à dénombrer, depuis la peinture


NOLI ME TANGERE
RABONI

FOSRENPESS D EE A" CROSS AN.CE romane de Montmorillon jusqu'à la suave composition de Corrège au Louvre. Et cette iconographie a dû passer par une longue période de maladresse plastique. Ce n’est en rien diminuer la puissance expressive et la beauté de la peinture du x1I° au xIV® siècle que d’avouer sa gaucherie naïve et la médiocrité de ses moyens naturalistes. Le peintre de Montmorillon, au xII° siècle, montre sainte Catherine à qui l'Enfant Jésus décerne la couronne, et la petite sainte tient dans sa main gauche un cercle grand à peine comme un bracelet, bien petit pour représenter la roue de son supplice, mais bien trop large aussi pour sembler un anneau. Et nous sommes ici devant l’une de ces figurations incertaines où la foi naïve, un peu déconcertée, cherchant une interprétation plausible, n’hésitait pas à inventer un épisode pour expliquer une image. Sainte Catherine de Montmorillon a donc bien pu sembler tenir dans sa main, non plus la roue de son supplice, mais un anneau, et, cet anneau, pourquoi ne serait-il pas un don de l'Enfant Jésus qui, en ce moment, sur la tête de la sainte, pose la couronne des martyrs ? Ce n’est pas ici la seule représentation de sainte Catherine qui se prête à des interprétations divergentes. Toute la confusion porte sur les dimensions exiguës de la roue ; on imagine ce que peut devenir cet objet dans une miniature ou dans une médaille Fig, 333. SAINT JACQUES, PATRON DES VOYAGEURS. Ce saINT JACQUES, descendu du linteau du porche sud d'AMIENS, est aujourd'hui réfugié dans le joli SQUARE DE CLUNY, non loin du point de départ de la rue qui porle son nom et qui, si on la suit assez longtemps, conduit jusqu'à son tombeau, de Compostelle, c'est-à-dire à l'extrémité occidentale du continent européen. Le monde s'achevait la vers l'Occident, comme il s'achevait à Jérusalem du côté de l'Orient. Entre les deux extrémités, Rome était le centre de la chrétienté. Ces raisons géographiques ont-elles donné au pèlerinage de Compostelle son importance? Toujours est-il que le pèlerinage de Saint-Jacques, en raison de sa longueur et de sa difficulté, prima tous les autres, et saint Jacques devint le patron des pèlerins, leur protecteur et leur guide. Tandis que les autres apôtres d'Amiens nous apparaissent comme des théologiens qui lisent, dissertent et discutent, saint Jacques, coiffé, chaussé, alerte, son bâton à la main, semble prêt au départ. 191 Fig. 334. — LES MALHEURS DE S. SANO. 11 est arrivé un étrange malheur au saint de gauche de ce TRIPTYQUE DU LOUVRE, dont la manière ressemble assez aux peintures florentines de

LoRENzo Monaco. Et pourtant le peintre avait pris toutes les précautions utiles pour le lui éviter ; il avait écrit le nom du saint sur le cadre: S. Sano, martyr, c'est-à-dire saint Ansanus, un saint très populaire à Sienne, un des patrons de la ville. Mais, sorties de leur province, ces célébrités locales tombent souvent dans l'incognito. Un collectionneur, trop zélé, a voulu précisr l'identité de cet inconnu; il en a fait une sainte Agnès et, pour que nul ne s'y trompät, il a fait peindre à terre un agneau assez ridicule, et qui semble surpris du dédain de son compagnon. Voici donc une sainte Agnès, de sexe masculin, entrée dans l'iconographie ; les historiens travaillent comiquement à déterminer cette personnalité. Cependant, S. Sano, privé de son nom et de soñ'sexe, ne parvient pas à faire rectifier son état civil par les catalogues du Louvre. Si cette confusion s'était produite dans une église, et non dans un musée, un épisode nouveau serait entré dans la légende dorée pour expliquer pourquoi un jour sainte Agnès se déguisa en homme. Mais les erreurs de nos catalogues restent stériles. de pèlerin. Même en des œuvres savantes du xIV° siècle italien, comme les fresques de Simone Martini, dans l'église inférieure d'Assise, la roue de la sainte n'est plus qu'un élégant petit objet qui n'éveille en nulle manière l'idée d'un instrument de torture. Dans un tableau de la galerie de Sienne, attribué à Taddeo di Bartolo (n° 128), l'Enfant Jésus et sainte Catherine tiennent en même temps cette petite roue, et cette roue n'est pas un anneau, car le moyeu et les rayons en sont peints avec précision. Comment et quand la légende des fiançailles de l'Enfant Jésus et de la sainte a-t-elle fleuri sur ce thème iconographique? Ce fut sans doute en un temps où le langage plastique, encore incertain, laissait à l'imagination des fidèles bien des liber



192 Fig. 335 et 336. — SAINTS BRETONS. SAINT HOUARNIAULE, de MoNCONTOUR en Bretagne, guérit de la peur, et il tient en laisse un loup. Le saint breton semble né d'une statue de saint Roch, dont il a conservé l'attitude et le costume ; le loup de Houarniaule n'est que le chien de saint Roch, rendu à sa nature sauvage. Ailleurs, les intentions de ce bon compagnon ont été méconnues ; on a cru qu'il était enragé et que la blessure de saint Roch était une morsure. Chacun interprète les images suivant ses préoccupations et ses besoins. Quant à ce NICODÈME de QUESTEMBERT (Morbihan) qui aida à détacher Jésus de lacroix, les tenailles et lesclousqu'il tient le désignent pour patronner les forgerons. tés d'interprétation. Ces libertés persistèrent longtemps dans l'imagination populaire des pèlerinages : elles furent limitées plus tôt dans l'art savant quand commença, au xv® siècle, l'ère du naturalisme. Dès le début de ce siècle, le thème des fiançailles de sainte Catherine devait être constitué. Saint Vincent Ferrier, à la fin du xiv® siècle, semble le connaître, et un siècle plus tôt il était ignoré par Jacques de Voragine. Mais alors, au xv° siècle, avec quelle aisance et quel charme ne se développe-t-il pas depuis Memlinc jusqu'à Corrège et Rubens ! La scène est si gracieuse que l'art a voulu en faire bénéficier une autre sainte. Sainte Catherine de Sienne a reçu l'anneau ; ce n'est pas, il est vrai, l'Enfant Jésus, mais le Christ adulte qui, cette fois, apparaît à la sainte ; la Vierge cependant, comme dans l'autre composition, rapproche la main de son fils et celle L'ACNTÉ DES IMAGES de Catherine, et il est impossible de ne pas reconnaître dans ces nouvelles fiançailles de Jésus un souvenir de l'ancienne composition et comme une sorte d'imitation ou de plagiat de la première Catherine par la seconde, à la faveur de l'homonymat. Cependant, la roue de Catherine d'Alexandrie continuait de propager dans la croyance populaire le culte de la sainte, et cet accessoire, qui ne fut peut-être à l'origine qu'un symbole de la science, fit de Catherine la patronne de tous ceux qui fabriquent des roues ou qui s'en servent, les charrons, les meuniers et les rémouleurs. Il est des régions de foi ardente qui nous montrent comment la plastique peut enrichir l'iconographie des saints, et même en augmenter le nombre. En Bretagne, par exemple, la croyance est si active que sa puissance créatrice n'accepte ni la discipline de l'esprit critique, ni les interdictions du dogme. La foi populaire suscite les saints dont elle a besoin ; et comme la race n'y est pas particulièrement douée d'imagination plastique elle accepte n'importe quelle

image pour tenir le rôle des saints qu’elle se donne ; le plus souvent elle se contente des évêques mitrés du modèle courant, ou bien elle détourne vers un usage nouveau un saint traditionnel. Dans les moindres églises on salue des statues d’un style paysan, badigeonnées de frais et portant sur leur socle un nom de notoriété locale. Ce sont là autant de preuves que la personnalité d’un saint n’est vraiment constituée que lorsque l’on peut montrer son effigie. On y voit comment l'imagerie religieuse la plus banale permet au culte le plus particulier de s'affirmer ; la statuaire vient en aide à la religion naturelle pour l'installer dans le culte de la religion révélée. Aujourd'hui que la parole imprimée stabilise les traditions et fixe les croyances, nous ne pouvons plus guère imaginer quelle était la liberté de la pensée devant tant d'images muettes d'une iconographie parfois imprécise et mystérieuse. Il nous faudrait assister au défilé des vieilles corporations, regarder les bannières des confréries, en déchiffrer les armes parlantes, pour nous retrouver au temps où les œuvres de l’art sont encore des foyers de légendes, des sources de sentiment, ou tout au moins le départ d’analogies. Sur la bannière des charpentiers, on reconnaît saint Joseph: saint Jean-Baptiste, dans sa fourrure, figure sur celle des pelletiers ; saint Barthélemy, l'écorché, patronne les tanneurs. Et les images se succèdent innombrables, suscitées par des associations d'idées parfois inattendues ; Adam et Eve se montrent sur la bannière des fruitiers, à cause de la fameuse pomme ;


St HOUARNIAULE
NICODÈME

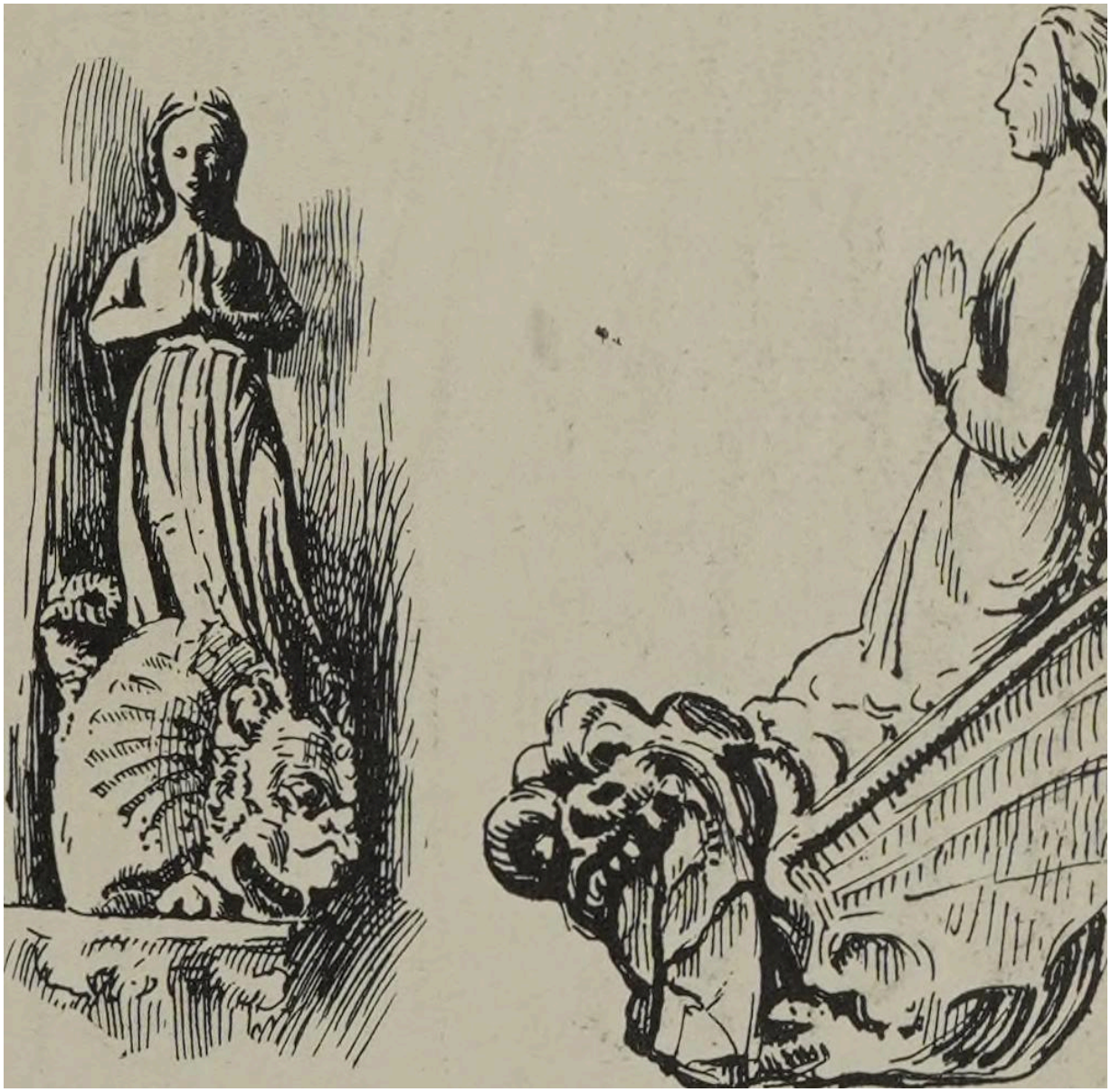
The text on this page is estimated to be only 41.96% accurate

‘Z6l 19V4 ‘EL ‘Id ‘SHOVAI SAQ AIA VT (eneyoex 19) ‘2nbioioy 27m 29 21 D]2p 2WSI]D91 2] SUDP JU2nNJIS ‘2;0qD mb U21/ ‘JU21N09 Inb SUILDS “S29UDJSUO9419 S217nD (] ‘2S11d1nS 2p UOISS210X2 UOS7227nf{2p2]528 os no « P* ay red aun D 4n2d 71D[U01]DU079p D] sin “2pDSNQonbiD 27722 12]1D99 Jn9Q ‘UIDUI DJ 2P ‘UISI0Q UN £ JUDUIINI1] 1 2d np 217n9/f 2] 2191119p pond dnoo np aununyf D * 2417 79 (Puof 98 » ‘oujua2 nD ‘aWa1S1017 27 2910WD ‘27101p D 5 1JDUOJ2P D] SIDJA] “2pDsng 7 11099 7 L] 2P US Î 1h21] 71} P 94]] 2421440P 71 Ÿ ,]‘2uuD in] juaiandunu S421SnQ2nb1D S101 L ‘Hn1Q np 211Df inod 21pnod D] 9P 2]m1q UC) ‘aoupfua UOS SUDP SanQ J1DAD JPUDIQU?Y] onb 72 25a1s XNAUL f Sfoy? xnap sos 2191112p 2n1 D] supp aj1fop 2dno17 auf) ‘2]Dd n21qg 2q04 ua 2} 2med ,S (CJINU 2p 2PUOY] D] » 2P S22UDJSUOD1 Sa Sajn0 J ‘24n81/SUDA7 awsI}D21 np nb SIDUDI 7sa U JPUDIQUEY 2p enbysDqunf 27 (uepaISUY NU 2p 2puoy PT ipuequEY) ANOLLSVILNVA NV ANSIIVERI NA ‘2170D } UOUDO 2} SUDp 21pnod D] 2120 ‘ayonp$ D ‘un 2] JUA1D10Wuu09 ‘opfo D ‘mb S27]°2 eu ‘enopaa onbjonb 2p Hnuaanos ua 241DJ}IU 2pDiDd aun p JD S 1] 2587911975 fu D} 2P 2Pn}1}D] 12 2ou2s21 D] 2UQU “‘JUoUI9)}o1njDu Juonbr]qx2



ÉROPRONBEPS RD EL LCA CROVANCE on les retrouve chez les chaussetiers, à cause de la feuille de figuier, et voici maintenant Jésus apparaissant à la Madeleine sur la bannière des jardiniers, parce que la Madeleine, en le voyant, crut qu'il était le jardinier. Et bien des circonstances des Évangiles ou des vies de saints passent ainsi dans le langage populaire des images, parce que tous les reconnaissent et les comprennent instantanément. C'est ainsi que naît l'écriture. Un thème figuré, devenu familier à tous, fait, comme le mot, communiquer les esprits, et, comme le mot, il oublie aisément son étymologie pour suivre des acceptions nouvelles. Tallemant des Réaux raconte : (Il y a à Montmartre un tableau de Nostre Seigneur et de la Madeleine, de la bouche de laquelle sort un escriteau où il y a Raboni. Les bonnes femmes en ont fait un Saint Rabonny qui rabonnit les marys et on y fait des neuvaines pour cela. » Il est regrettable que ce saint n'ait pu entrer dans le calendrier ; l'archéologie française aurait proclamé avec orgueil que le patron des bons ménages était né à Montmartre de la dévotion des Parisiennes. Il ne reste rien de ce culte, ni du tableau qui en fut la source. Mais on l'imagine fort bien, car les peintures de ce thème ne manquent pas. Et il suffit de rappeler le texte de saint Jean qu'elles illustrent pour mieux s'expliquer l'interprétation donnée par les (bonnes femmes » à cette image classique de l'apparition € Jésus lui dit : Marie ! Et elle, s'étant retournée, lui dit : « Rabboni ! » «Mon Maître !» Ainsi les éléments du de Jésus ressuscité à la Madeleine : c'est-à-dire : calembour hagiographique étaient écrits en toutes lettres dans ce tableau : Marie rabonni. Les « bonnes femmes » sont bien pardonnables d'avoir interprété cette inscription dans le sens de leurs préoccupations : maris rabonnit. Il n'a peut-être manqué à ce saint pour durer que de naître un peu plus tôt, en des temps où lelivre imprimé, n'existant pas, ne pouvait venir contrarier la floraison des légendes, autour des images. Ces exemples pourraient être multipliés à l'infini ; on en trouverait dans les religions antiques, orientales, comme dans l'iconographie chrétienne. Cette méthode qui suit l'influence des images dans les conséquences des interprétations fantaisistes ou erronées peut sembler paradoxale; il serait, semble-t-il, plus naturel de chercher les preuves de cette action dans le jeu normal de l'iconographie. Sans doute, mais notre conviction de l'antériorité de la croyance sur l'iconographie, de l'invention spirituelle sur l'expression plastique a la force d'un axiome, et lorsque nous observons un parallélisme

entre les deux modes, nous LA VIE DES IMAGES, 193 supposons toujours que l’image est conduite par l'idée. Aussi, quand on peut saisir l’origine d’une croyance dans un contresens né d’une image incomprise, ne faut-il pas négliger cette preuve que l’image est bien génératrice de pensée. L'importance de l’art dans la formation de nos idées morales et religieuses apparaît alors clairement, car il est bien évident que ces contresens ne sont que des accidents révélateurs d’une action qui est continue, Utilisons-les donc comme les psychiatres font des maladies mentales, pour mieux connaître l’activité normale du cerveau. Il serait infini de rechercher dans les littératures antiques les preuves d’une intervention desarts plastiques dans l’imagination des poètes et dans les formes de la croyance. Malgré la disparition à peu près complète de l'innombrable peinture grecque et latine, il n’est pas difficile de retrouver ses traces dans les textes anciens ; il suffit d'aller vers les époques de littérature descriptive ; ce ne sont pas généralement des temps de poésie naïve et spontanée : la description littéraire fleurit aux époques d'invention ralentie et d'écriture savante. Que l’on compare les dieux homériques et ceux de l'Enéide et l’on verra la différence entre une littérature purement narrative et une poésie descripul Fig. 337 et 338. — SAINTE MARGUERITE. Ces deux images bretonnes de SAINTE MARGUERITE, l'une au FOLGOET, l’autre à QUESTEMBERT (Morbihan), laissent bien voir l'origine de sa légende. Comme beaucoup d'autres saints ou saintes, Marguerite triomphait d'un monstre démoniaque. Certaines images firent penser que la sainte avait surgi du corps de ce monstre. Il n'en fallut pas davantage pour qu'elle fût invoquée par les femmes en couches. Ailleurs, le monstre fournit d'autres emplois. 25



194 tive, entre un récit et des images. Car il n’y a pas dans Homère de descriptions proprement dites, mais plutôt des comparaisons avec des phénomènes naturels. La description elle-même est narration et action. Les seules descriptions — celle du bouclier d'Achille, ou celle de la chambre d'Ulysse — s'appliquent à des objets d'art et nous apprennent comment ces objets ont élé exécutés ; ce sont comme des descriptions génériques, explicatives plutôt que visuelles, et nous savons en effet que l'œil est plus attentif aux objets sortis des mains de l’homme qu'aux aspects de la nature. Les dieux d'Homère agissent et parlent ; ils ont des caractères, mais n’ont pas de visage. S'ils en ont, c’est que nous leur prêtons nos souvenirs de 1'art postérieur. Au contraire, les dieux de Virgile n'apparaissent pas sans évoquer des attitudes sculpturales ou des tableaux. Du haut de l’éther, Jupiter laisse tomber un regard sur la mer couverte de voiles (æthere summo despiciens mare velivolum) ; Mercure avant de s’élancer attache à ses pieds ses talonnières d’or (primum pedibus talaria nectit aurea) ; Neptune, pour regarder, sort sa tête de l’eau (prospiciens summa placidum caput extulit unda), etc. Ainsi, chaque Mai J Fig. 339 et 340. — MARTYRES ET GUÉRISONS. En Bretagne plus longtemps qu'en toute autre région, la dévotion a continué de spécialiser Le culte des saints et de préciser la nature des miracles que l'on en attendait. SAINTE APPOLINIE (près de Pontivy) a les dents arrachées; SAINTE RADEGONDE (près d'Uzel) est attachée par les cheveux. Ces supplices désignent les martyrs pour des dévotions déterminées. PAAPAPLE IDE IMAGES Dieu, quand il apparaît, évoque un tableau ou une statue, des thèmes plastiques que nous connaissons par l’art antique. Entre Homère et Virgile, lés arts ont misen circulation une collection d'images, et depuis la littérature alexandrine les écrivains portent en eux des figures ou des paysages qui sont des souvenirs de statues ou de peintures. Il n’y a de littérature descriptive qu'après un épanouissement d'art plastique et pittoresque. Mais l’action des arts figurés sur l'imagination collective paraîtra sans doute plus forte si, au lieu de l’observer en des temps de littérature descriptive, c’est dans les plus anciens monuments de la poésie qu’on peut la surprendre. Qui ne se rappelle dans l'Odyssée l'étrange épisode de la Nekuia ? Il fournit bien des exemples de mythes complétés, transformés par l'intervention des peintres dans l’expression des mythes. Le chant est de composition disparate, bigarré d'interpolations, gonflé de

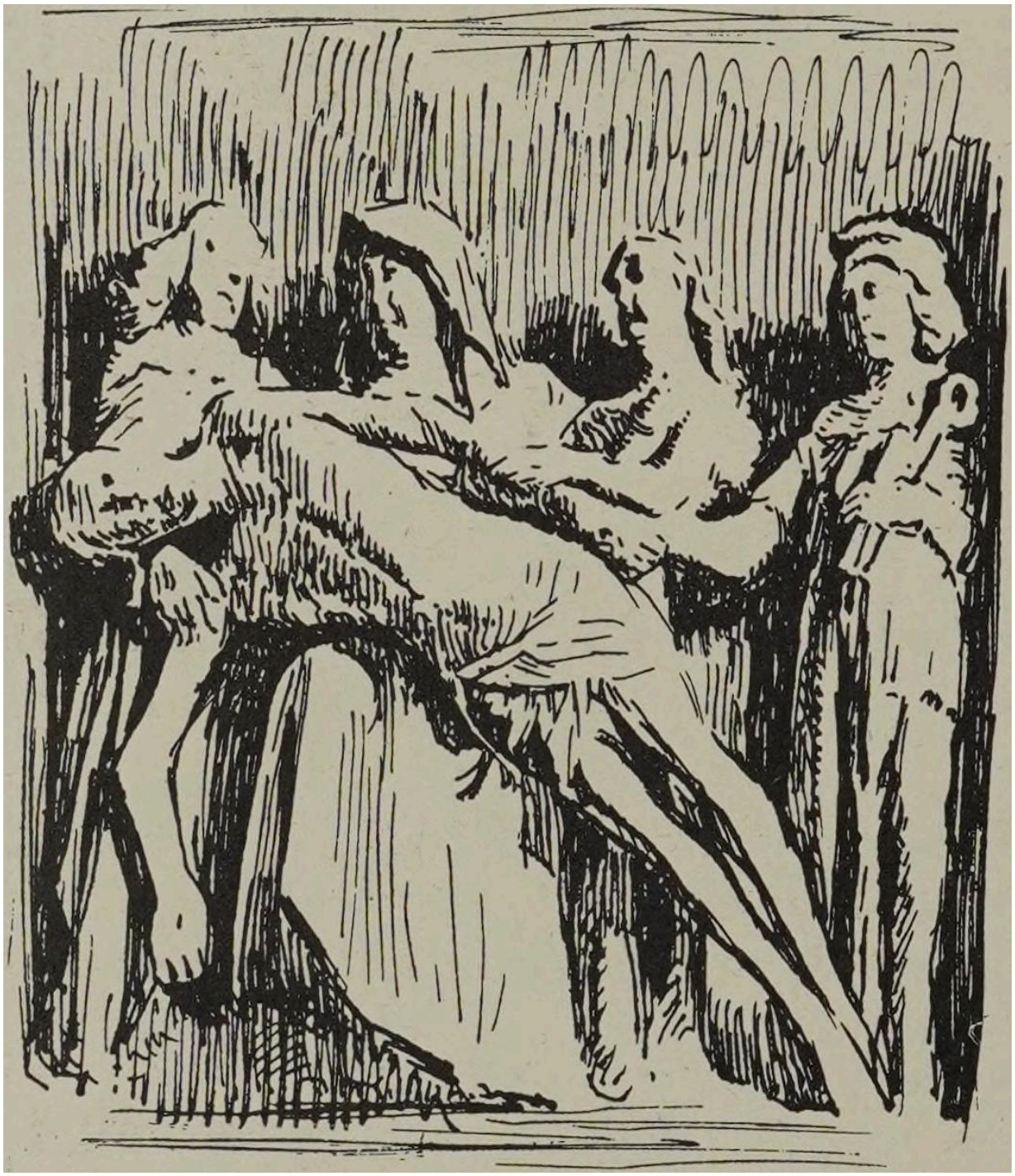
parenthèses. Des énumérations de noms et d'aventures apparaissent sans autre motif que le désir qu'avait le rédacteur de ne rien omettre dans ce tableau de ce que l'on savait alors sur la population des enfers. Et le poème déborde alors du monde homérique. D'abord voici le défilé des princesses aimées des Dieux, les naissances merveilleuses des héros. Parmi ces épisodes d'origines variées, il en est un qui décrit visiblement des compositions peintes ; celui qui commence par la présentation de Minos, puis, nous énumère les grands criminels de la Fable et nous décrit leur châtiment : Sisyphe, Titye, Tantale.. Cette revue infernale avait sans doute produit sur l'imagination des anciens une bien puissante impression, car elle reparaîit dans le poème de Lucrèce lorsqu'il entreprend de nous démontrer que la terreur de l'au-delà est vaine et que rien de nous ne survit à la mort. On a coutume de dire que les fameuses peintures de Polygnote à la Lesché de Delphes représentaient les enfers d'après la description homérique, et l'analyse que donne Pausanias de ces images disparues correspond en effet à peu près au développement de la Nekuia sur les grands coupables. Mais, s'ily a correspondance, n'est-ce pas justement parce que les vers sont des descriptions des peintures? La première lecture nous en avertit. Le développement, qui auparavant était narratif ou oratoire, devient subitement descriptif ; jusque-là, on nous contait des histoires et l'on nous faisait entendre des discours. Et subitement c'est une succession d'images que l'on fait passer sous nos yeux. Alors qu'il était parfaitement impossible de se représenter la première partie de la

ECOHRMES DE LA CROYANCE il mi \' 1h hu, LU \ ] Il ir LT Ces 195 \ a AE fl MMA NT ÉLAC ! Fig. 341 à 343. — ICONOGRAPHIE ET HAGIOGRAPHIE BRETONNES. Saint ÉLor (à GouEzENEC) cloue un fer à cheval; SAINT IstDORE (à SrivaL, Morbihan) tient la faucille et le hoyau ; SAINT FiACRE (à PoNTiIvY) s'arrête un instant de bêcher son jardin. À leur type, à leur costume, ilest aisé de reconnaître combien ces saints bretons sont de date récente. Le saint Éloi n'a-t-il pas pris naissance, à litre d'enseigne, sur quelque porte de forgeron? Le travail de la plastique sur la croyance doit être étudié en Bretagne, parce que là il est aussi actif encore qu'il put être en Champagne au XV® siècle, ou bien en Languedoc en $ période romane. scène, l'apparition des ombres, leur aspect, le site, ce sont maintenant des attitudes et un décor que l'on nous décrit et les personnages s'arrêtent d'agir et de parler, comme des figures de tableaux vivants. Nous commençons à les voir en même temps que nous cessons de les entendre. « Et voici que j'aperçus Minos, son sceptre d'or en main, siégeant pour juger les morts, et ceux-ci attendaient les sentences, assis ou debout auprès de la demeure d'Hadès aux vastes portes. » Ce palais d'Hadès, nous le connaissons par des peintures de vases : c'est le péristyle d'un petit temple ; encadré par les colonnes et le fronton, le dieu apparaît assis sur son trône. Comme dans la description de Pausanias d'après Polygnote, comme dans les peintures de vases imitées des grandes peintures, les figures se présentent les unes auprès des autres, isolées dans leur activité particulière, ignorantes des figures voisines. Le poète les énumère comme ferait un rédacteur de catalogue. Après Minos, c'est Orion, le géant chasseur, qui continue à chasser éternellement dans les champs d'asphodèles ; puis c'est Titye, couvrant la terre de son corps immense, tandis que deux vautours lui rongent le foie ; Tantale, entouré d'eau et de fruits qu'il ne peut atteindre ; Sisyphe, soulevant à bout de brasson rocher qui, arrivé au sommet du mont, roulera dans la plaine ; Hercule enfin, qui était allé aux enfers pour y enlever le Cerbère aux trois têtes. a Tout ce développement fut rédigé par un poète qui avait sous les yeux ou dans sa mémoireles peintures dePolygnote ou d'un peintre antérieur ; ces thèmes ont traversé l'art grec sans subir de graves transformations, sibien qu'on reconnaît dans les images de basse époque les modèles plus anciens où la poésie homérique a pris sa source. Mais, si les images ont peu varié, les croyances se sont modifiées, et surtout elles ont dû se conformer aux

exigences de la logique et de la morale. Ces images sont à l'origine d’une certaine conception des enfers, et bien des mythes ont coulé des commentaires suggérés par les peintures. Qu’y a-t-il donc à l’origine de ces tableaux? Rien de plus qu’une figuration des plus illustres morts que l’on a représentés dans leurs occupations habituelles pour les faire reconnaître. Quand les préoccupations morales. se êlèrent à l’idée de mort et que l’on pensa à opposer le châtiment des méchants à la récompense des bons, les

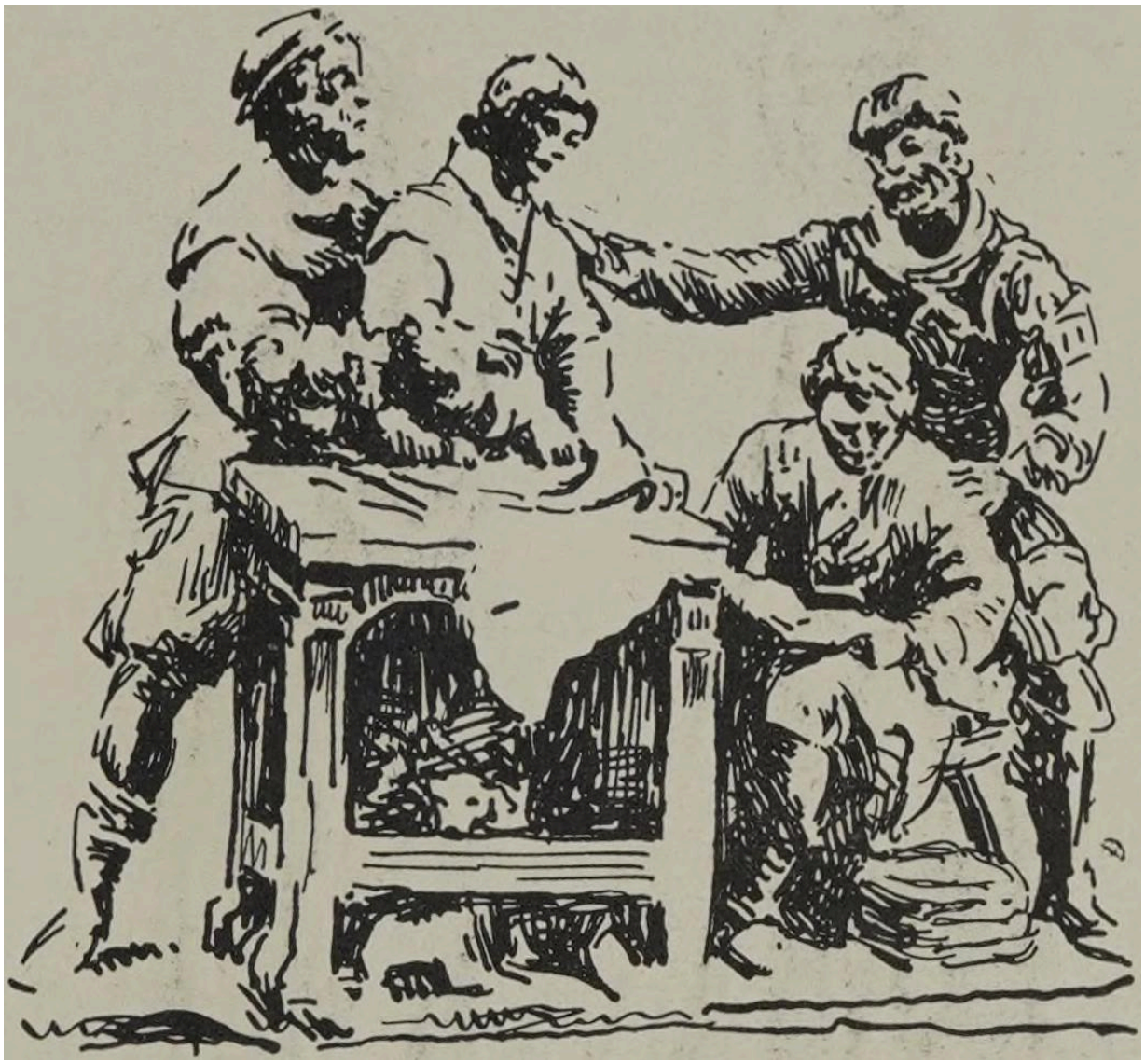
196 attitudes de ces morts illustres reçurent des interprétations adaptées à leur légende. Minos, roi illustre, avait été peint avec les attributs de la royauté, le trône et le sceptre: 11 apparut comme le juge des enfers et il conserva son siège de juge quand Hadès lui prit le trône monarchique. Orion, grand chasseur, continua de chasser, sans que la légende semble s'être beaucoup intéressée à lui et avoir tiré de sa vie un illustre exemple de crime et de châtiment. Mais Titye subit la pire destortures ; les anciens, qui confondaient son supplice avec celui de Prométhée, soupçonnaient déjà que ce vautour rongeur pouvait bien n'avoir été, à l'origine, Fig. 344. — SÉPULCRE BRETON. Cette DESCENTE DE CROIX bretonne, à la chapelle Saint-Nicolas, AU FAOUET, montre les prédilections de la dévotion bretonne. Ce n'est plus Joseph d'Arimathie qui intervient dans la lamentation sur le cadavre de Jésus, mais Nicodème, le patron des forgerons, avec ses tenailles et ses clous. qu'un oiseau symbolique, un aigle héraldique ; on avait connu, en effet, un illustre roi scythe dont le royaume était traversé par un fleuve appelé Aétos, c'est-à-dire aigle. Et, quand on eut découvert que cet oiseau rongeait le roi, il ne restait plus qu'à découvrir le crime qui justifiait pareil châtiment, ce qui n'est jamais bien difficile. Pour Tantale, le richissime roi de l'Asie, son faste se retourna contre lui : il devint l'image du dénuement au sein de l'abondance, et l'on trouva dans sa vie de quoi justifier ce retour de fortune. De Sisyphe quele peintre avait montré, dans sa LA VIRE MSDNES UMA GES tentative pour escalader l'Olympe, entassant des rochers, l'effort apparut comme le signe même de la lutte sans fin et de la lassitude désespérée. Quant à Héraclès, sa légende était trop riche pour être fixée à tout jamais par une image peinte ; sa destinée n'a pas été arrêtée par son séjour aux enfers, et déjà, dans le texte homérique, un interpolateur a pris soin de nous avertir qu'une ombre seulement le représente chez Hadès, mais qu'en réalité, le héros vit sur l'Olympe parmi les immortels. Un personnage de Plaute, dans les captifs, dit qu'il a vu la représentation des supplices de l'enfer : « Vidi ego multa sæpe picta que Acherontis fierent cruciamenta. » Comme tous ses semblables de la comédie latine, ce personnage ne fait que traduire des propos tenus par un personnage grec. Ce dernier avait visité Delphes. Comme toutes ces histoires se ressentent du lieu où elles sont nées, devant des images ! On croit entendre le custode donnant des explications aux pélerins de Delphes ; on assiste à la formation des croyances en écoutant l'interprétation des

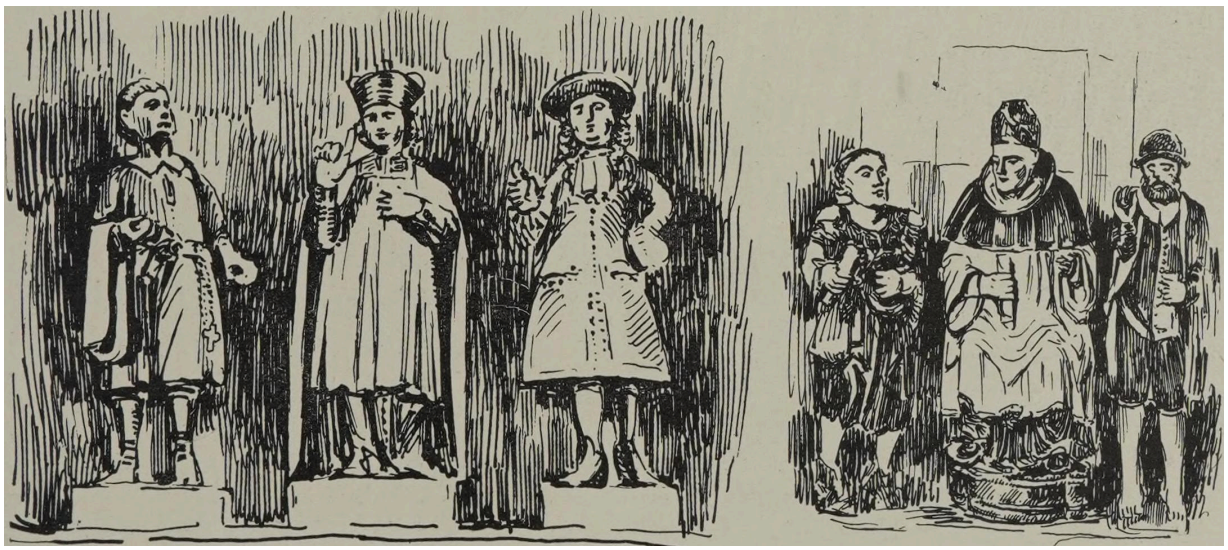
peintures. C’est le même travail de pensée qui, au moyen âge, dans les figures des saints, transformera en instrument de torture un accessoire fortuit ou symbolique, ou un inoffensif outil, quand le martyre apparut comme un complément indispensable à la sainteté. Mais le supplice des saints est une péripétie dans leur vie, la dernière, tandis que, dans les enfers, le supplice est un état permanent, éternel. La fixité des images aidait d’ailleurs à concevoir cette pensée d’éternité, et la croyance trouva les corrections utiles pour expliquer la durée sans fin des supplices infernaux ; le vautour dévore un foie qui renaît sans cesse ; les Danaïdes veulent remplir un tonneau sans fond ; Tantale ne se lasse pas de tendre la main vers des fruits qu'il n'atteint jamais ; Sisyphe hisse un rocher qui retombe toujours. Combien ne trouverait-on pas dans l’histoire d’autres croyances qui ne sont qu'interprétations ingénieuses ou naïves d'images que l'on voit représenter une action qui ne s'achève pas, un effort qui n'aboutit jamais? Avant de quitter l'Odyssée, retenons deux autres épisodes de cette Nekuia, parce qu'ils se rattachent à des légendes connues et qu'ils évoquent des œuvres d'art illustres : l’histoire d'Ariane et celle d’Antiope. Dans le défilé des illustres princesses qui vivent aux Enfers, nous avons vu passer Ariane, cette fille de Minos qui aida Thésée à sortir du Labyrinthe et qui revint avec lui de Créte. L'Odyssée nous dit ici que Thésée conduisait la princesse vers Athènes lorsqu'Artémis la fit mourir dans



FORMES D LA LA CROVYANCE l’île de Naxos, sur la plainte ou sur le (témoignage » de Dionysos. Cette légende paraît bien différente de celle qui nous a été léguée par l'antiquité. Ariane, ma sœur, de quel amour blessée, Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée. Racine reprend encore la tradition qui fait mourir Ariane abandonnée ; c'est sans doute par inadvertance, car la poésie romaine lui avait appris qu'Ariane n'était pas morte à Naxos : Dionysos l'y rejoignit non pas pour l’accabler de son témoignage, mais pour la réveiller et l’emmener dans son char, tandis que les plaintes de la délaissée se perdaient dans les cris de joie des bacchants. Comment le rôle de Dionysos — et celui de Thésée — s'est-il à ce point transformé? Comment d’accusateur le Dieu est-il devenu consolateur? Comment le tragique dénouement mentionné dans Homère s'est-il changé en une fête bachique? D'où vient ce brusque « rebondissement » du drame? Pour comprendre, il suffit de regarder quelques peinElles nous montrent Ariane étendue à peu près nue, dans l’attitures antiques représentant l’histoire d'Ariane. tude d’uné naïade endormie sur l’urne de sa source. Autour d'elle, des personnages la contemplent, et l’un d’eux est P g P parfaitement reconnaissable, Dionysos, les cheveux couverts de pampres, accompagné de son cortège habituel. . Lil | ee JUIL. | 4 ju L) "| If! | ce) fi) 1) 197 Fig. 345. — SAINT CRÉPIN ET SAINT CRÉPINIEN, à TROYES (église Saint-Pantaléon). On devine aisément par quelles analogies verbales des SAINTS CRÉPIN et CRÉPINIEN ont pu se dégager de l'industrie et du commerce des crépides ou sandales. Leur supplice fut aussi imité du métier des cordonniers. Dans la légende de saint Barthélemy, l'analogie a travaillé en sens inverse ; c'est pour avoir été écorché que saint Barthélemy a patronné les corporations du cuir. Cette composition, traditionnelle jusqu'aux peintures de Pompéi, est certainement beaucoup plus près de la légende homérique que de l’histoire telle que l’a contée Catulle et telle que l’a développée l’art dela Renaissance. ST SE PILES ‘ Er 1 Fig. 346 et 347. — LE PATRON DES BONS JUGES (statues d'Uvillac et de Pleyben). SAINT Yves, en Bretagne, ne se contente pas de patronner les justiciables. Ce fut une belle idée de sanctifier ainsi le bon juge. Ces images sont bien plus rassurantes que les tristes vers de La Fontaine: «Suivant que vous serez puissant ou misérable, les jugements de cour vous feront blanc ou noir». Le saint Yves breton, juge

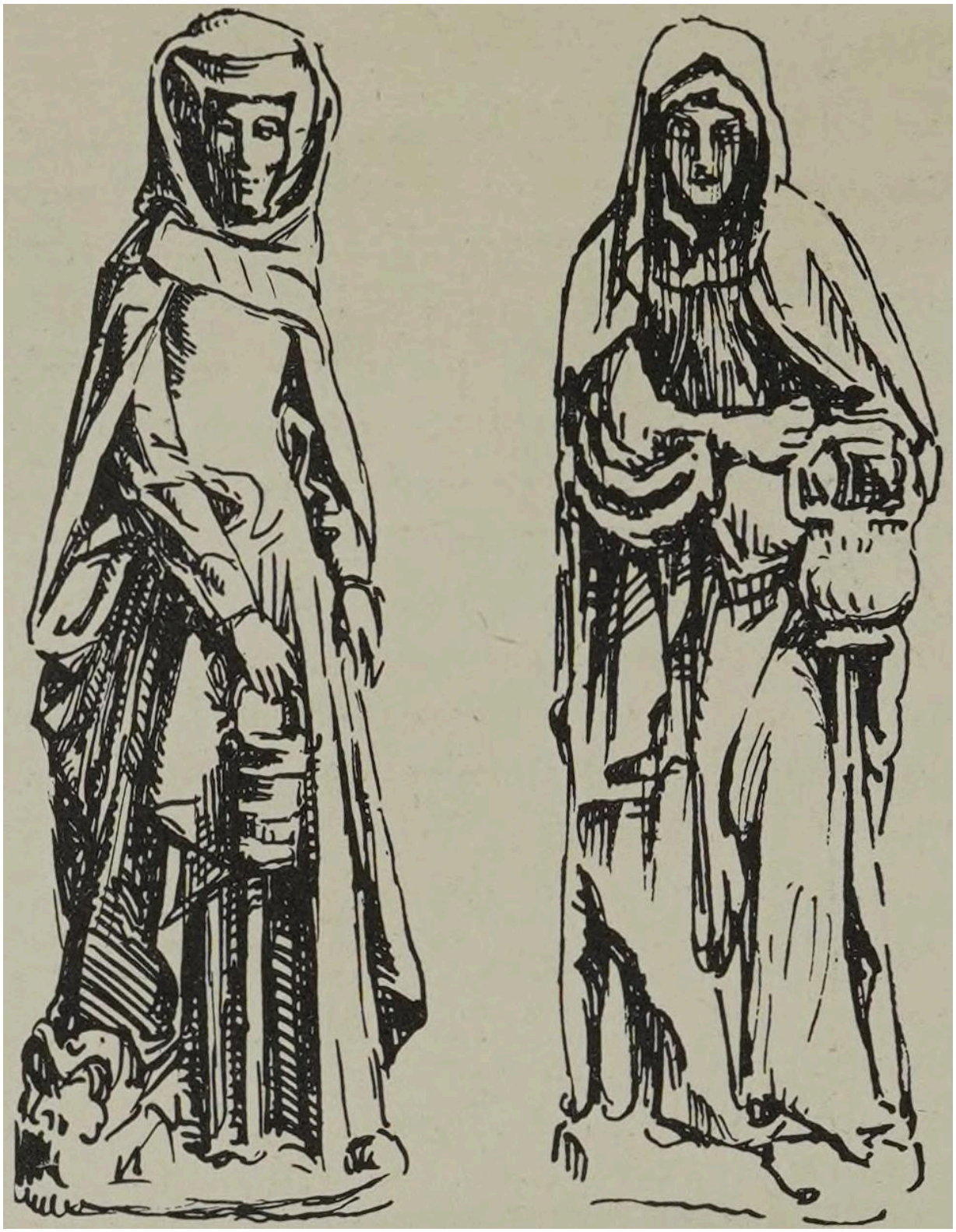
ecclésiastique, reste digne et impartial entre le seigneur et le manant; et même l'attitude franche du manant semble attirer sa sympathie.





198 SN Se à LU JNNILE Fig. 348 et 349, — SAINTE MARTHE. Comme sainte Marguerite, SAINTE MARTHE a dompté un monstre; c'est en l'aspergeant d'eau bénite qu'elle l'a maîtrisé. Mais, quand elle devint la patronne des servantes, son vase d'eau bénite apparut comme un ustensile de ménage. Le monstre était d'ailleurs moins essentiel que dans l'histoire de sainte Marguerite. Il est raisonnable de reconnaître dans ce Dieu debout, immobile, un accusateur, etdansla figure étendue d'Ariane le corps d'une morte. Mais cette histoire d'une accusation de la princesse par le Dieu est restée obscure ; les scholiastes d'Homère ne savaient déjà plus guère les griefs de Dionysos. Cependant, la beauté de cette nudité féminine, la présence de ce jeune Dieu qui semble la contempler avec complaisance ont fatalement donné au mythe un autre dénouement. Dionysos devient un amoureux ; Ariane n'est qu'endormie et le cortège des bacchants développe ses conséquences logiques. Ce n'est plus à un supplice, c'est à de nouvelles amours, à de nouvelles noces que cette image nous convie. Et Thésée, à qui les dieux avaient repris la princesse pour la faire mourir, n'est plus qu'un amoureux volage ; la voile du navire que l'on voit filer sur les flots bleus n'emporte plus l'amour désespéré, mais l'ingratitude et l'infidélité. Dénouement bien inattendu pour qui suit la logique sentimentale, mais parfaitement explicable si l'on se laisse conduire par la logique particulière des images ; une belle endormie, un jeune dieu, un cortège de bacchants ont suggéré les pensées L'ANPE DES APIMAGES impliquées dans un spectacle de jeunesse et de beauté ; la peinture a bouleversé la poésie ; l'image a créé un nouveau mythe. Comment s'étonner que les arts plastiques aient tant contribué aux floraisons de fables, si l'on voit encore aujourd'hui, en un temps de mythologie ralentie, les chefsd'œuvre de la peinture et de la sculpture continuer à alimenter l'imagination mythologique? Le visiteur du Louvre, en entrant au Salon Carré, salue d'abord l'Antiope, de Corrège. Il contemple longuement cette chair lumineuse, l'attitude un peu contournée de la belle endormie, l'ombre chaude où il croit entendre le souffle du satyre, et il reçoit une première impression de cette peinture amoureuse. Il fait quelques pas, et le voici devant un Titien, encore une Antiope. Cette fois, la nudité est allongée plus simplement dans un vaste paysage de montagnes et de grands arbres ; des chasseurs et leurs fanfares ne parviennent pas à réveiller cette beauté qu'attaque sournoisement un satyre. Un peu plus tard, dans une autre salle, un petit Watteau nous montre encore

l’idylle hardie de Corrège et de Titien, et désormais notre opinion est faite sur le mythe d'Antiope. Antiope est une des nombreuses mortelles qui obtinrentles faveurs du roi des dieux, mais ces faveurs lui furent accordées à son insu, et sans doute contre sa volonté, pendant son sommeil. Cependant, si sa curiosité une fois éveillée, le visiteur cherche à la satisfaire en consultant les littératures grecque et romaine, il apprend que ce mythe est l’un des plus obscurs qui nous soient parvenus de l'antiquité. Il ne nous a pas été, comme tant d’autres, raconté tout au long par les poètes. Une tragédie d'Euripide portait le nom d’Antiope, mais elle est perdue, et les philologues modernes auraient bien du mal à mettre d'accord les quelques allusions queles poètes anciens font aux démêlés de cette princesse thébaine avec l'Olympe. Voici l'essentiel de son histoire. Antiope, séduite par Zeus, s'était enfuie auprès d'Epopeus, qui l’épousa. Ramenée par son frère Lykos, elle donna naissance à deux jumeaux qu'elle abandonna. Confiée à la surveillance de Dircé, elle réussit à s'échapper et se réfugia surlemont Cythéron, où Dircé allait la faire attacher aux cornes d’un taureau par ses fils qui ne la connaissaient pas ; mais le mystère de leur naissance s’éclaira, et c'est Dircé qui subit le supplice destiné à Antiope. Telle était l'aventure à laquelle fait allusion l'Odyssée et que développait la tragédie perdue d’Euripide ; tel est le dénouement représenté par la statuaire antique dans le groupe fameux du Musée de



ÉORMMESMNDE L'ACCROYANCE Naples, connu sous le nom du Taureau Farnèse ; on y voit les deux fils d'Antiope, qui, pour venger leur mère, attachent Dircé aux cornes d'un taureau. Évidemment, l'histoire de cette Thébaine évoquait chez les anciens des souvenirs tragiques plutôt que des images galantes. Il est d'ailleurs plus que probable que Corrège et aussi Titien et Watteau ont ignoré toutes ces circonstances. Mais Corrège a peut-être connu l'histoire d'Antiope par les Métamorphoses d'Ovide. Dans le sixième livre de son poème, Ovide, sous prétexte de décrire la broderie d'Arachné, énumère les innombrables amours de Jupiter ; et la souplesse de sa versification, comme l'art ingénieux de la brodeuse, suit avec esprit, dans ses inlassables métamorphoses, le plus volage des amoureux et le plus obstiné. Et nous voyons défiler le taureau d'Europe, l'aigle d'Astérie, le satyre d'Antiope, l'Amphitryon d'Alcmène, la pluie d'or de Danaé, le feu de la nymphe Egine, le serpent de Deolis, le pâtre de Mnémosyne. Après quoi, Arachné et Ovide passent aux amours de Neptune, qui ne fut jamais qu'un pâle imitateur de son frère céleste, un reflet de l'Olympe dans la mer. Il n'était pas inutile de rappeler l'énumération d'Ovide pour remarquer que Corrège l'a sans doute ignorée. Parmi les amours de Jupiter qu'il a mises en peinture, il nous a en effet montré Léda, lo, Ganymède, qui ne se trouvent pas dans les listes des Métamorphoses et, réciproquement, sur les huit épisodes rappelés par Ovide, il en est au moins six, et probablement sept, qui ne figurent pas dans l'œuvre du peintre. Corrège, semble-t-il, ne connaissait pas plus le traité d'Ovide que la tragédie d'Euripide. À qui donc a-t-il emprunté le thème de ses peintures sur les amours de Jupiter, sa Léda, sa Danaé ? Au Songe de Poliphile. Depuis le commencement du xvif siècle, ce livre était le bréviaire archéologique des peintres de Venise et de l'Italie septentrionale. On y assiste au triomphe, en quatre images, des principales amours de Jupiter : Europe, Danaé, Léda et Semélé. Sur un char se tiennent les héroïnes de chaque aventure: sur ses parois sont figurés les épisodes de ces romans merveilleux. Un Italien de peu de culture, comme Corrège, n'avait pas besoin d'autre document que ces gravures ; elles étaient pour lui plus faciles à lire que les vers d'Ovide. Il semble vraisemblable de reconnaître dans le livre de Poliphile l'origine des deux tableaux de Corrège, la Danaé et la Léda. Mais l'Antiope? L'Antiope aussi vient du songe de Poliphile ; elle en reproduit une gravure, et cette gravure ne touche nullement à l'aventure de la princesse thébaine ; 199 c'est tout simplement

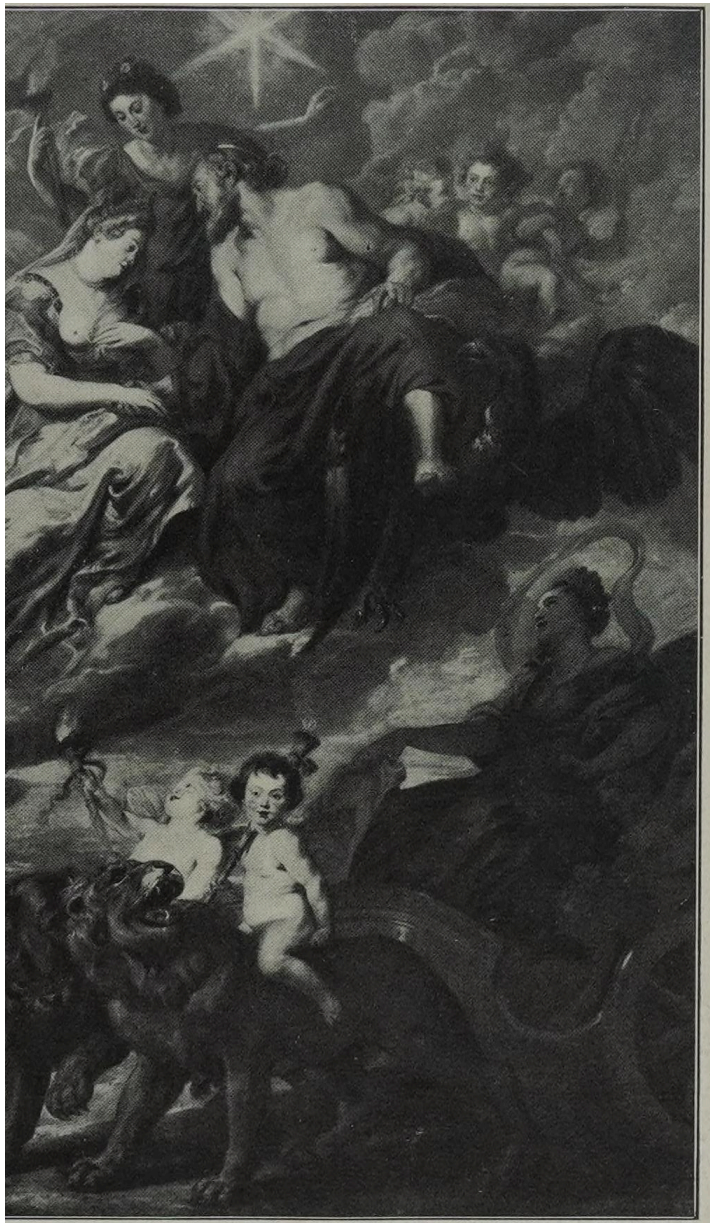
une image de Vénus endormie. Parmi les images qui passent sous nos yeux durant ce songe interminable, on croit reconnaître parfois quelque souvenir de bas-relief antique. L'une de ces illustrations montre une femme endormie et, placé derrière elle, un satyre incline les branches d'un arbre et y accroche une draperie pour donner un abri à la belle dormeuse. Audessous se lit une inscription grecque : Pantôn tokadi, c'est-à-dire, à la mère de toutes choses. Cette mère de toutes choses n'est autre que Venus genitrix. Le tableau de Corrège que nous appelons l'Antiope est visiblement inspiré par la gravure du Songe de Poliphile. Corrège a fait disparaître quelques faunillons qui accompagnaient le bon satyre ; en revanche, il a fait intervenir l'amour et son arsenal : le carquois rempli de flèches, l'arc que tient sa mère, et enfin le flambeau jamais éteint. C'est donc bien Vénus qu'il nous faut reconnaître. Quant au satyre, quelle raison avons-nous de soupçonner en lui un Jupiter travesti? Quand on commença de commettre cette erreur, au XVII siècle, des critiques faisaient judicieusement observer que, si Corrège avait voulu représenter Antiope et Jupiter, il n'aurait pas tellement métamorphosé le roi des dieux qu'il ne nous parût encore reconnaissable à : Fig. 350. — BACCHUS ET ARIANE. Cette peinture célèbre de POMPÉI au MUSÉE DE NAPLES représente L'ARRIVÉE DE BACCHUS devant Ariane endormie. Ces compositions de la peinture antique révèlent une certaine raideur plastique qui les rattache aux types de la sculpture et les rend peu aptes à l'expression dramatique. Cette rencontre d'une figure debout et d'une figure couchée est constante dans la peinture et les bas-reliefs : et cela peut être Bacchus et Ariane, Diane et Endymion, un Satyre et Vénus, etc. Quelques thèmes plastiques suffisent à un grand nombre de situations mythologiques. Le commentaire peut incliner le sens des images vers des mythes variés.



200 EX VIPEPDIESE PATAGIES quelque signe ou accessoire, son aigle par exemple. C’est, et de charmantes vignettes, composées et gravées par en effet, une règle du jeu mythologique — comme de l’art deux de ses meilleurs élèves, Fr. Chauveau et Séb. Le chrétien — que les personnages y soient, autant que pos- Clerc. Ces petites compositions dessinées et gravées avec sible, désignés par des signes certains. Et l’on comprend élégance forment un répertoire mythologique à l’usage que ces signes deviennent encore plus indispensables des peintres et, comme les métamorphoses galantes abonquand les dieux se mettent à user de métamorphoses. dent dans le livre d'Ovide, les jolies gravures annoncent Ils auraient même pu ajouter que le déguisement de bien souvent l’art du xvIrif siècle, Dans l’énumération des Jupiter est une précaution inutile, puisque le dieu s'attaque métamorphoses amoureuses de Jupiter, on en vint donc à une personne endormie. Comment donc le tableau qui aux deux vers d'Ovide qui lui sont consacrés : ne représentait au XVII® siècle qu'une Vénus dormant et un satyre a-t-il, au siècle suivant, changé peu à peu de … ut Satyri celatus imagine pulchram titre et de sujet pour devenir Jupiter et Antiope ? Jupiter implerit gemino Nycteida fœtu. En 1676, le poète Benserade, qui avait eu le courage de mettre en rondeaux les Métamorphoses d'Ovide, publia Cette fille de Nyctéis qui conçut des enfants d'un un beau livre, orné d’un frontispice de Charles Le Brun Jupiter déguisé en‘lsatyre, c'est Antiope, la princesse F \ homqnilll — j) À \ mi À il ill KA \ it si ii | il na HT Ÿ co ES Leave. et x à AA: \ ja A Fig. 351. — POUSSIN ET L’ANTIQUE. Poussin sentait fortement la beauté plastique des thèmes de l'art antique. Mais il était en même temps psychologue et narrateur, et il cherchait toujours l'expression de la pensée par les attitudes et les physionomies. Les belles et sereines statues de marbre s'animent dans ce beau dessin de l'ÉcoLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS ; BACCHUS contemple l'héroïne, et son geste traduit l'admiration et le respect ; ARIANE cependant s'éveille, et ce geste du bras levé, qui dans l'art antique est d’une figure qui dort, semble ici écarter les voiles du sommeil; les songes s'enfuient et les yeux qui s'ouvrent s'étonnent de cette divine apparition. L'analyse de Poussin découvre la vie morale dans la plastique grecque.

The text on this page is estimated to be only 40.18% accurate

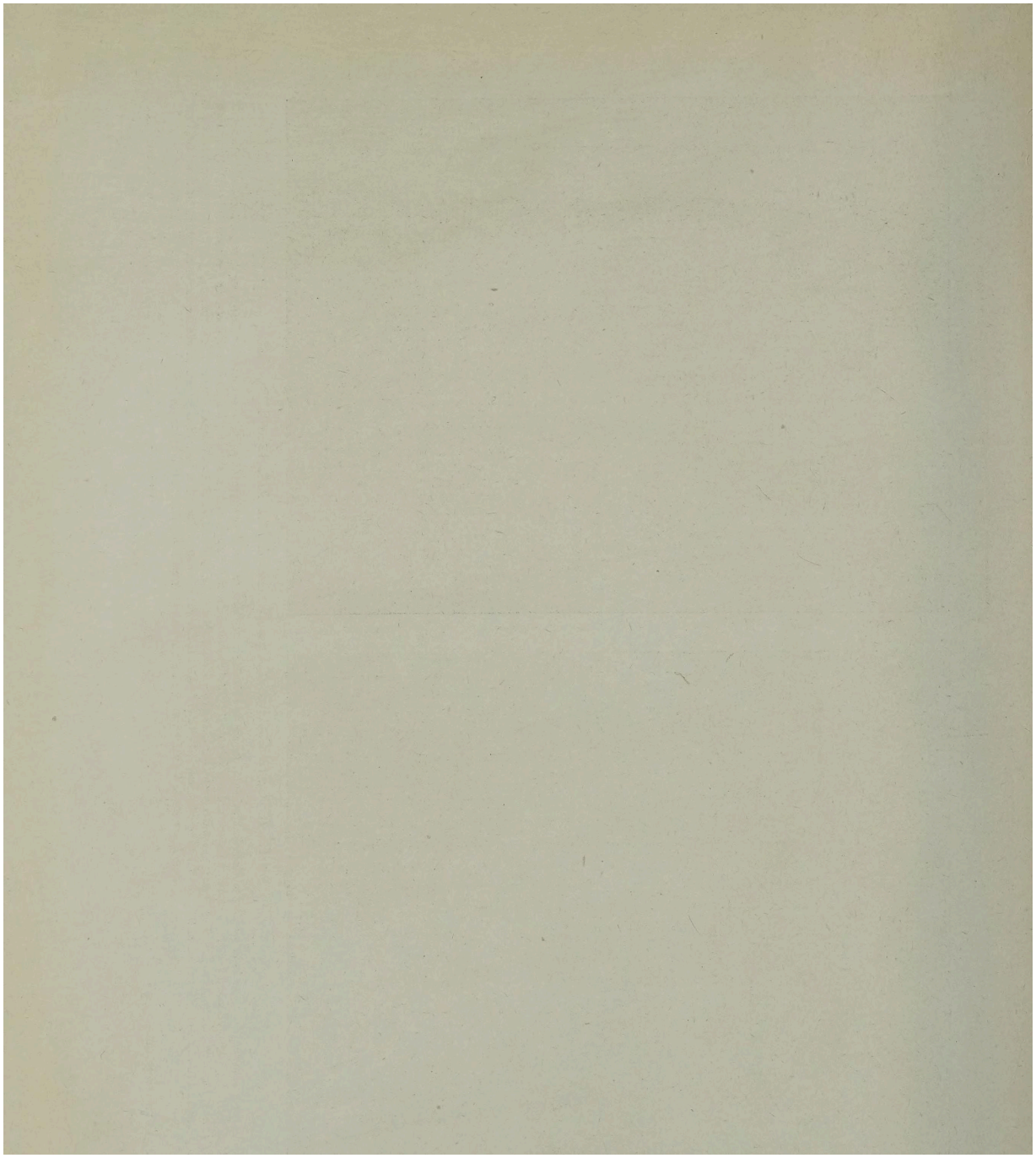
"007 19Y4 ‘ÿ| ‘Ta “SHOVAI SAQ AIA VI (2H2ueH ‘[9) ‘22mqurd D} quo2p1 onb suawtausao S2] JIDUUO2 1n2792] 2] NO 21NS2UI D] SUDP enb jnpa 2U 72 JaUUOU?AUOD JUEUW21IDSSOIQU 7$2 anb110827]D 2ËDEUD] 29 SIDJA] ‘SU D fi Suagnyz onb 29 jn0] 211] D 2Y)12UD UO J1S ‘2109U2 S2S09 S21JND P U2IQ 72 S24nju12 SonbifruSDu S29 SUDP DJ22 7n07 D]] ‘?IUDS DS 2P 29U2]]29X,] “'ALSN(2P WOUINS UOS * SANS 72 S2191f S9S 2p 21QWIOU 2] * Sanoy 2jjonb D * NDS]QOUIDQUO,J D ou JS uydnD(] 2] nb suous1ddn snou 10nb said} ‘Sa90u Sa1jsn]}1 S2 2p Dp] JUoU! 2} nf uoñ”7 nb aynolp J1 xnpfoi xnod? sap a1juoou21 D] sanbiSo]oy}fiu SAn2]n02 Sap Snos 410Q of snou }1 ‘uounf 2p 79 1271dnf 2p sinouD sa] 21juou snou a1awopy no xnaupf aposide j jupnboa2 U7 *JJ[X SM0T 2p 22UDSSIDU D] 2Y9N07 Inb 22 2p 1210UF1 U9U SSID] SNOU OU 11 20h04 aydviS0rQ Dj 2p sasio21d Sn]d S2] Saoupsuo2u9 say 124n81f D pissn?1 ‘sanbiSojoy}fu SUOISny}D 72 Sa110827D S2p uoñow 2} 104 ‘Su2Qny \ (GuanOT ‘JJIX SMOT op munssioN ‘sueqnY) JALLVAAVN AANLNI Id a np





The text on this page is estimated to be only 23.75% accurate

à \ c = LATE. j en] WE rer " L “ R 1 RS RENÉ TES = . C vi k ; RC ï : = x Li 4 # 5 1 \ - rt [A * re À ' d Ft £ je à "+7 j KI 4 F= $ ee. é : é 1 ‘ # : pi Ÿ L. + D F k : EN ue el ; 1 & A uk 1 CeN, Fe LE NN ER TR PR E E F cv on ‘ » Fe jL) RATES 4 2: \ ï = (“TA : no AE 2 l 4 À



PHONE SAND EC LA "ECR OA NICE CAR ë EE syne Es Fr DT C—— 1 ul MR AN 1] kË 2 (27. Fig. 352. — THÉSÉE/ET,ARIADNE. L'HISTOIRE D'ARIADNE dans l'art antique a pour point de départ une figure endormie. Dans ce marbre, trouvé dans la villa d'Hadrien à Tivout, il faut reconnaître Thésée qui fuit, tandis qu'une divinité descend du ciel. Dans la niche de gauche, un Bacchus gracieux. C'est de figures de ce genre que Poussin s'est inspiré dans ses compositions. thébaine. Et voici de quelles réflexions bourgeoises Benserade commente l'aventure : Le plus puissant des Dieux n'avançait rien Par son mérite, et par son entretien Près d'Antiope, et la Nimphe, à vrai dire, Pleine d'orgueil, des mains de ce beau sire Eût refusé le globe terrien. Malgré l'éclat d'un rang comme le sien Il fut traité de simple citoyen : Que faire donc afin de la réduire? Il s'avisa de venir en Satire, Pour estre heureux ce fut là le moyen Le plus puissant. Ainsi Benserade ne savait pas qu'Antiope était princesse et 11 l'appelle nymphe ; d'autre part, tout son commentaire, de ton goguenard, est pour nous dire que, d'après lui, Antiope ne dormait pas et que Jupiter s'est montré en satyre, pensant que ce travesti servirait ses intérêts. Mais l'illustrateur, Fr. Chauveau, eut l'idée, pour illustrer nos LA VIE DES IMAGES. deux poètes, de s'inspirer du tableau de Corrège que les peintres de l'Académie royale pouvaient alors admirer dans la galerie du Roi. Il lui fallait un satyre galant ; il emprunta celui de Corrège, et d'ailleurs en modifa l'attitude qui devint beaucoup plus agressive, et le fit accompagner de nuées et d'un aigle qui nous obligent à reconnaître le dieu sous son déguisement. Ce fut aussi le tableau de Corrège qui lui donna l'idée de représenter Antiope endormie, attitude parfaitement inattendue, nullement signalée par Ovide, et tout à fait inconciliable avec les commentaires ironiques du rondeau de Benserade. Son Antiope est presque une copie de la Vénus de Corrège, mais le carquois et le flambeau ont disparu, et l'Amour qui, tout à l'heure, sommeillait auprès de sa mère, volette maintenant dans les airs, d'où il projette sur Jupiter des flèches auxquelles le galant chèvre-pied ne paraît que trop sensible. Et c'est alors que le tableau où l'on avait toujours reconnu une Vénus et un satyre devint le Sommeil d'Antiope. Les métamorphoses d'Ovide-Benserade, avec leurs fines gravures, furent certainement beaucoup consultées en un temps où l'art du peintre consistait d'abord à savoir 26

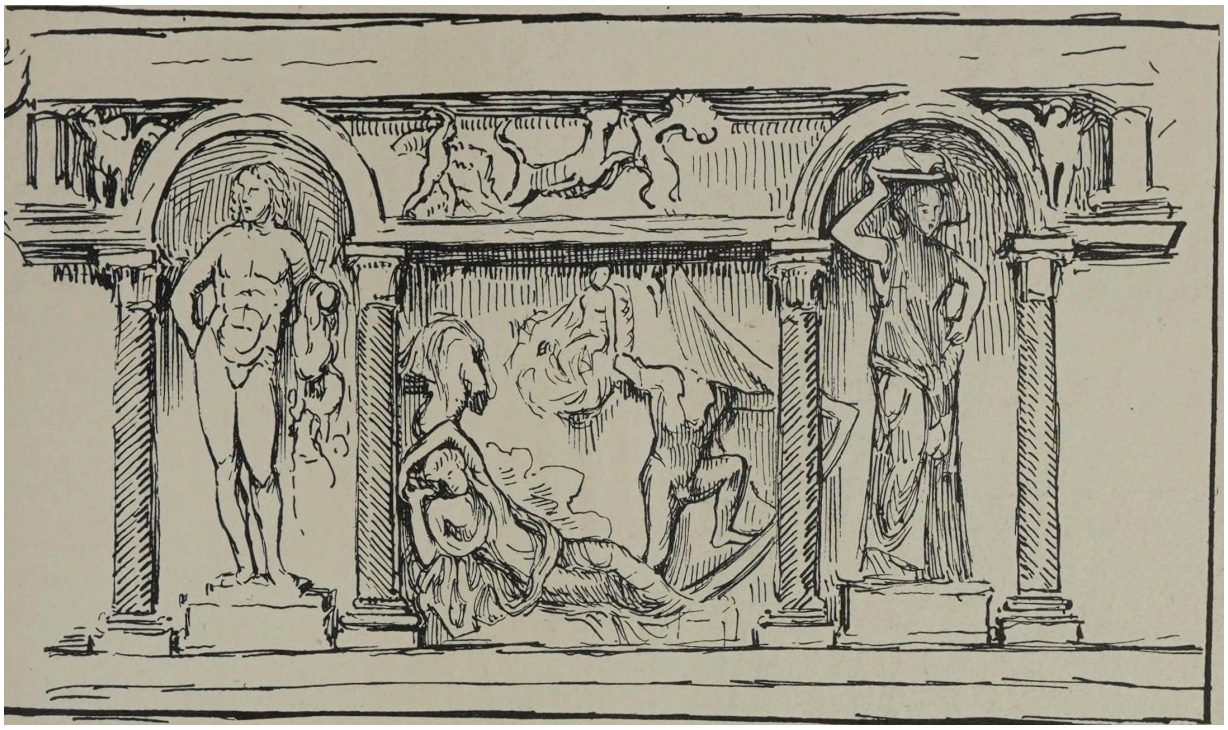
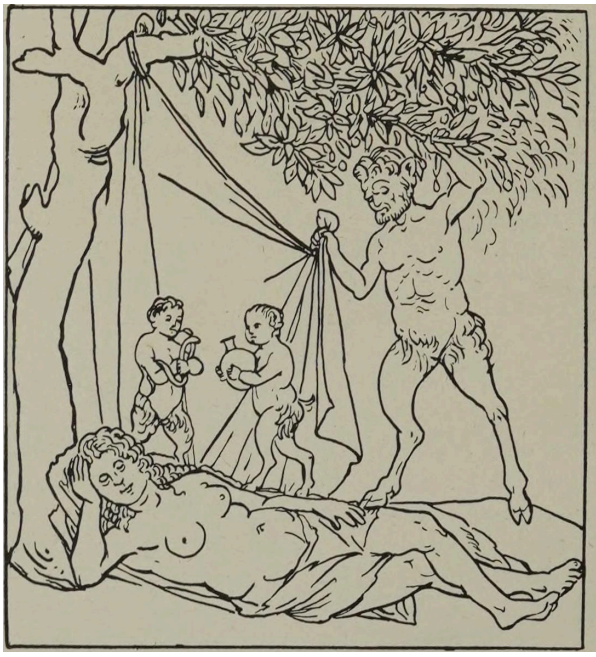
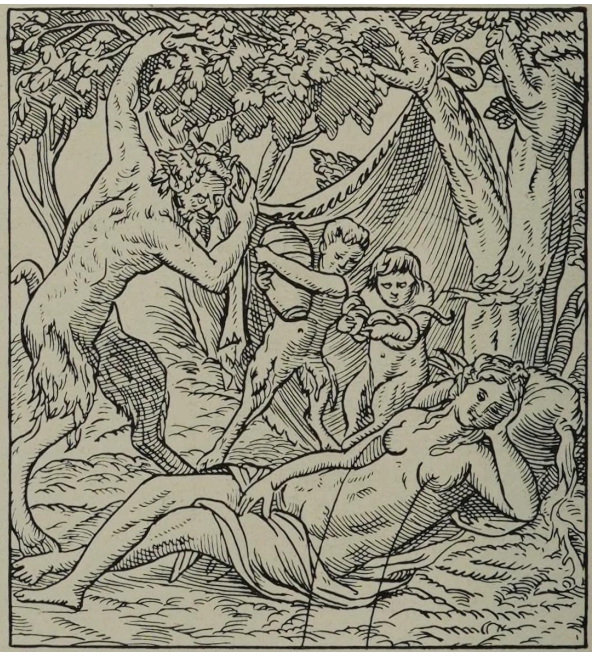


Fig. 353. — DE VÉNUS A ANTIOPE. Dans les Métamorphoses en rondeaux de Benserade, cette vignette de F. CHAUVEAU représente L'AVENTURE D'ANTIOPE, Le graveur s'est servi du tableau de Corrège qui représentait une tout autre histoire, à la suite de quoi lemythe d'Antiope s'est trouvé amplifié tandis que le tableau de Corrège était débaptisé. bien illustrer les épisodes de la mythologie. Chauveau avait imité la Vénus de Corrège pour représenter l'aventure d'Antiope ; et, inversement, on prit l'habitude de donner le LAS PERDIES IMAGES nom d'Antiope à la Vénus de Corrège. Et l'on ne prit pas garde que ce jeune satyre n'est certainement pas Jupiter, qu'il est un satyre respectueux qui protège le corps de Vénus contre le soleil ou le froid, et non pas un impudique chèvre-pied qui abuse de l'heureuse rencontre. L'abbé Gougenot, un brave homme du xvili® siècle qui savait regarder un tableau, avait parfaitement remarqué que le satyre de Corrège semblait manquer d'appétit. En effet, Corrège a peint un personnage déférent. Mais la renommée de cette race d'hommes-boucs est si mauvaise, on les a si souvent vus, dans l'art antique ou moderne, en des attitudes répréhensibles, que l'on est toujours prêt à les accuser, même quand ils se montrent, comme ici, bien élevés. Et quand fut définitivement établi qu'il fallait reconnaître dans le tableau de Corrège l'aventure d'Antiope, le thème continua de « travailler ». D'abord, il remonte la chronologie et absorbe les œuvres antérieures à sa formation. Toute femme endormie que surprend un satyre indiscret devient une Antiope. Ainsi pour le célèbre tableau de Titien au Louvre qui, dans la pensée de son auteur, ne fut jamais qu'une nymphe parmi d'autres nymphes de Diane ; quant au satyre impudique, Titien l'a emprunté SEE S SN S SE Le LITE &Y Fig. 354 et 355. — VÉNUS ENDORMIE. C'est à un illustrateur inconnu que l'on doit les vignettes du SONGE DE POLIPHILE publié à Venise au commencement du XVI siècle. Une traduction française parut au milieu du siècle à Paris, avec d'autres illustrations où le style de la Renaïssance est plus affirmé. Dans les deux éditions se retrouve la même composition, évidemment inspirée par quelque bas-relief antique, où l'artiste a représenté une Vénus endormie que protège un satyre. C'est cette composition qui, à la suite de transpositions de la peinture moderne et d'interprétations erronées, a créé un aspect nouveau du mythe d'Antiope.







PORN SR DEN LAS CROYANCE aux récits d'Ovide, et son maître Giovanni Bellini, dans un tableau destiné au duc de Ferrare, lui en avait donné un modèle. À quel moment la nymphe de Titien est-elle devenue une Antiope? Vers le même temps que le tableau de Corrège, car les deux œuvres, au commencement du XVII siècle, voisinaient dans les collections royales. Une eau-forte célèbre de Rembrandt suivit également l'exemple du Corrège. Il est vrai que cette eau-forte est une imitation flagrante du tableau italien qu'il a connu par une gravure. Mais, à son habitude, le Hollandais va directement, brutalement même, au fait. Le satyre de Corrège est bien élevé ; le satyre hollandais est de moins bonne compagnie. Et ceci prouve que, pour Rembrandt, le rôle du chèvre-pied ne pouvait s'interpréter avec un sens favorable ; les mauvaises habitudes de ses semblables sont pour beaucoup dans le contresens qui a changé la pensée de ce tableau. La confusion sur la personnalité de la dormeuse a été précédée par une erreur sur les intentions du satyre. Puis la nouvelle légende d'Antiope, ainsi revue et modifiée, est venue s'appliquer à des œuvres postérieures. On connaît dans la collection Lacaze le joli tableau de Watteau traitant le même sujet de la nymphe endormie et du satyre éveillé. Watteau, qui pastichait ici Titien, ne pensait pas encore à Antiope. Une gravure d'après Watteau, sur le même sujet, 203 représente Diane et une de ses nymphes ; il y a un croissant dans la chevelure de l'une et un arc est posé à terre ; la gravure, suivant la coutume, est accompagnée d'un titre ironique sur le danger du sommeil en plein air. Reconnaissons ici des souvenirs de Rubens, de Titien, de Corrège même peut-être : mais rien n'annonce encore Antiope. Cependant, le mythe d'Antiope émané de la nouvelle interprétation du Corrège a aussi annexé la petite. peinture de Watteau et beaucoup d'autres œuvres obscures qu'il serait fastidieux de rechercher. Le mythe de l'Antiope endormie que guette un satyre est toujours en pleine activité, car l'image sur laquelle il se fonde est un des tableaux les plus célèbres du monde. Il n'en est pas qui voie défiler un plus grand nombre de visiteurs. Si, au lieu de représenter un épisode de la fable antique, cette œuvre était quelque relique d'une religion vivante, l'erreur d'interprétation aurait eu des répercussions jusque dans le domaine de la croyance ; elle a enrichi seulement de circonstances nouvelles une légende vieille de vingt-cinq ou trente siècles qui ne conserve un peu de vie que par la curiosité archéologique. On n'y voit que mieux comment une image peut créer un

mythe, puisque des Parisiens d’aujourd’hui, regardant un tableau de la Renaissance, continuent une histoire commencée en Grèce il y a deux ou trois mille ans. CR Fig. 356. — L'ANGE ET LE DÉMON. Le SaiNT-MICHEL-TOULOUSAIN du XV® siècle est un jeune chevalier, joli et frisé comme un page. L'antique dragon, aux replis tortueux », s'est transformé en un démon velu et grimaçant qui semble demême race que les satyres païens. C'est dans la représentation de l'ange et du démon que l'on a pleine liberté pour créer un lype de beauté et un type de laideur.

CHAPITRE IX LES IMAGES ET LES MOTS LE LANGAGE DES IMAGES EST BEAUCOUP PLUS ANCIEN QUE CELUI DE L'ÉCRITURE OU DE L'IMPRIMERIE ; L'ART PLASTIQUE PRÉCÈDE L'ART LITTÉRAIRE. — L'IMAGE SUSCITE UNE EXPRESSION VERBALE, TANDIS QUE LE MOT NE PEUT PAS CRÉER UNE IMAGE. — DES RELATIONS DE LA PENSÉE ET DE L'EXPRESSION PLASTIQUE OU PICTURALE ; LES FIGURES ALLÉGORIQUES. — L'HISTOIRE, DANS SON ENSEMBLE, N'INDIQUE PAS QU'IL Y AIT TOUJOURS CORRESPONDANCE ENTRE LA PLASTIQUE ET LA LITTÉRATURE. — C'EST UNE TENTATION QUI N'EST PAS TOUJOURS JUSTIFIÉE PAR LA RÉALITÉ D'ALLER CHERCHER LES ORIGINES DES FORMES DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE. — EN REVANCHE, ON OUBLIE TROP PARMI LES SOURCES LITTÉRAIRES LA MATIÈRE OFFERTE PAR LES ARTS AUX EXERCICES LITTÉRAIRES. — UNE BONNE PART DE L'ORIGINALITÉ LITTÉRAIRE DU XIX* SIÈCLE FRANÇAIS EST DANS L’’EXPLOITATION DE L'ART DE CE TEMPS. — UN EXEMPLE PRÉCIS : FLAUBERT. COMMENT SES ROMANS TRANSPOSENT LES PEINTURES OÙ GRAVURES DE SON TEMPS. — MADAME BOVARY ET COURBET, SALAMMBO ET DECAMPS, CHASSERIAU, VERNET, GUIGNET, ETC. ; L'ÉDUCATION SENTIMENTALE ET GAVARNI ; LA TENTATION DE SAINT ANTOINE ET GÉROME, GUSTAVE MOREAU ; BOUVARD ET PÉCUCHET ET DAUMIER ; HÉRODIAS ET GUSTAVE MOREAU. — LES PARNASSIENS SONT LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES DE L'ÉCOLE DE PEINTURE DITE NÉO-POMPÉIENNE.

Fig. 357. — LES CIMBRES DE DECAMPS ET LES MERCENAIRES DE FLAUBERT. Les historiens cherchent volontiers les « sources » de l'imagination littéraire. La « source artistique Y'est presque toujours omise. C'est pourtant un phénomène bien fréquent que l'écoulement du pittoresque et du plastique dans le domaine littéraire. C’est de deux manières que les images font sentir leur action, soit qu'elles alimentent l'imagination diffuse d'un temps, soit qu'elles inspirent directement les descriptions d'un romancier ou d'un poète. L'œuvre de G. Flaubert surgit de manière presque imprévue, si on ne cherche que ses antécédents littéraires. Elle laisse mieux voir ses racines à qui va les chercher dans l'art contemporain. Salammbé6 amalgame deux histoires distinctes : une guerre sauvage en des paysages brûlés et une histoire de harem. Deux tableaux illustres ont jeté dans l'esprit de Flaubert les images mères sur lesquelles les circonstances de son épopée sont venues se cristalliser : la BATAILLE D'Aix, de DecaMPs et la JuprrH ET HOLOPHERNE, d'HORACE VERNET. CAAPELERERLX *. LES IMAGES ET LES MOTS L y a quelques siècles seulement que l'imprimerie a répandu l'écriture, beaucoup moins encore que la généralité des hommes apprend à lire et à écrire, et il ne faut guère remonter dans chaque famille pour atteindre aux générations illettrées. C'est donc une bien courte hérédité littéraire que chacun de nous porte en lui-même. Il y a trop peu de temps que l’homme emploie les mots aux jeux de la vérité ou de la beauté pour que des habitudes aient pu s'imprimer fortement sur notre organisme. Mais, par contre, imagine-t-on que l'humanité ait pu vivre sans façonner de ses mains des outils et des armes? Quand nous remontons le cours du temps, nous avons vite dépassé les siècles de la pensée écrite; et par millénaires alors les naturalistes mesurent les périodes durant lesquelles les hommes ont vécu, triomphant des circonstances mauvaises, à force de courage et d’ingéniosité, laissant sur le sol, dans les cavernes, au fond des eaux, des monuments de leur passage, des mégalithes, des os gravés, des silex taillés en lames ou en pointes de flèche. Chacun de ces monuments et objets, dolmen, harpon barbelé, couteaux en caillou, suppose une pensée, un travail organisé, de l’ingéniosité, une observation attentive, une expérience de la mécanique, une connaissance de la matière, une adresse manuelle, c’est-à-dire une intelligence digitale

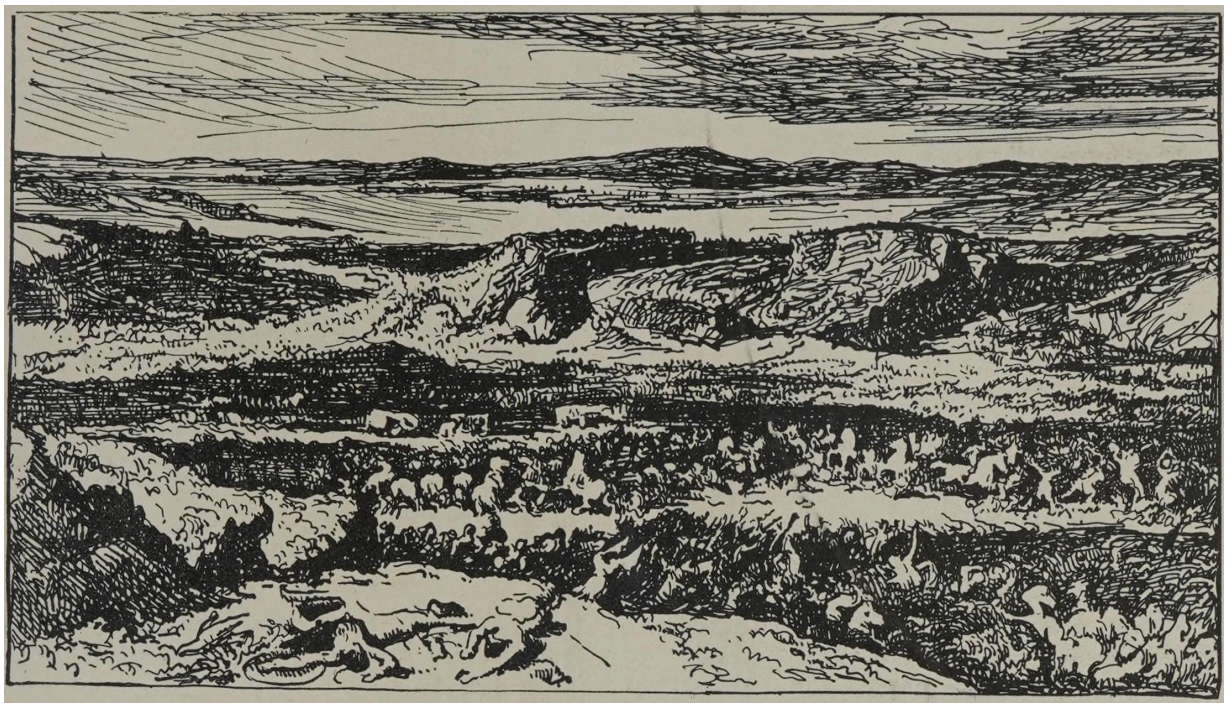


Fig. 358 — JÉRÉMIE ET LA STÈLE DES VAUTOURS. Sur un fragment de BAS-RELIEF CHALDÉEN, au Louvre, des vautours dévorent après la bataille les cadavres des vaincus (vingt-cinq siècles avant notre ère). Longtemps plus tard, les prophéties de Jérémie traduisaient littérairement ces images de L ‘art: «et les corps morts de ce peuple serviront de pâture aux oiseaux des cieux. » Et le Qaïn de Leconte de Lisle à son tour en style biblique: « Ni les aigles, ni les vautours ne mangeront ma chair... » que l’on trouverait au même degré chez bien peu d'hommes modernes. Pour ces longs siècles, et pour l’âge de bronze et même pour les premiers temps historiques, nous n'imaginons point que la pensée écrite soit à l’origine de la spéculation et des arts ; il nous paraît que l'intelligence humaine dut être tout d’abord le résultat d’une expérience technique ; la pensée s’est évidemment formée au contact des choses dans l'observation des lois de la nature et des possibilités de la matière. C’est en maniant le silex, en œuvrant le bois, la terre ou le bronze, que cet animal à deux mains forgeait avec les éléments de la nature les armes de sa domination sur l'univers. Cette intelligence technique qui est à l’origine des arts et des sciences n’a pas cessé de les alimenter, même aujourd'hui, alors que les expériences accumulées nous persuadent que, détenant les secrets de la nature, nous pouvons prévoir les causes et les effets, ou même les déduire de nos systèmes ; tout ce qui enrichit ou renouvelle notre notion de la nature n’est jamais que le résultat d’une expérience prolongée des choses. Assurément, l'esprit imagine constamment des hypothèses et construit des systèmes, mais constamment aussi son hypothèse est mise à l'épreuve des faits et, en fin de compte, il est souvent amené par la réalité à conclure contre lui-même, ou tout au moins à conclure d’une façon qu'il ne prévoyait pas. Aussi notre connaissance de la nature, physique, chimie, médecine, est-elle bien plus souvent enrichie, renouvelée par les praticiens que par les systèmes. Notre intelligence n’est et ne peut être que le résidu de notre expérience. La déduction peut être une méthode pour exposer nos connaissances ; elle n’est guère une méthode de découverte. Malgré les prétentions de l'esthétique, les arts sont restés, encore plus que les sciences, tout près de leur origine, qui est le métier manuel, le travail en collaboration avec une matière, La société repose sur ces industries EAN ANEPE EEE IMAGES variées qui, depuis la poterie jusqu’à la statuaire, depuis l'architecture jusqu’à la joaillerie, s'ingénient à servir son utilité et son

agrément. C’est dans le traitement des matières et le maniement de l'outil que se cherche et se prépare la pensée de l'artiste. Il n’y a pas de conception in abstracto ; c'est seulement avec son instrument en main que le sculpteur ou le peintre commence à reconnaître ses imaginations. De même que la méditation du philosophe est une parole intérieure, la rêverie de l'artiste est une création simulée. Aussi les rapports de la littérature et de l’art ne se doivent-ils pas concevoir ainsi qu’on fait le plus souvent quand on considère la littérature comme le réservoir des idées qui vont ensuite féconder le monde des formes. Ces emprunts des arts plastiques aux inventions des écrivains ne se peuvent constater que dans des époques d'art éclectique et savant et de littérature très évoluée. Et nous verrons d'ailleurs que si les deux modes d'expression, par les mots et par les formes, paraissent se confondre, c’est l'art, encore plus souvent que la littérature, que l’on découvre au point de départ. Il n’est point de hiérarchie de dignité entre les arts, mais il existe entre eux un ordre générique. Il est tout un ensemble d'images qui sont monnaie courante dans le commerce littéraire et qui n’existeraient pas si elles n’avaient été d’abord réalisées par les arts plastiques ; il est une conception pittoresque de la nature qui n’est qu'un résidu de la recherche des peintres. Nous savons tous, par expérience personnelle, comment l'esprit humain dégage d'une forme la pensée qu’elle exprime ; cette pensée est la réaction naturelle d’une intelligence devant une image. On voit moins nettement par quel travail une idée se réalise artistiquement et, chaque fois que des esthéticiens ont voulu éclairer le chemin qui mène de la conception à l'exécution, de la pensée à la forme, leurs systèmes ont toujours paru jeux d'esprit un peu vains ou même dangereux, L'art, quand il montre trop ouvertement ses intentions, nous semble toujours d’un mécanisme artificiel. On ne saurait trop remarquer comment les artistes, quand ils reçoivent un programme, ramènent à leurs habitudes le thème qu'ils doivent traiter, bien plutôt qu'ils ne s’assouplissent à un sujet imposé. Quand Marie de Médicis demande à Rubens de conter sa vie en peinture, le Flamand voit aussitôt comment les aventures de la reine se peuvent accommoder de la manière de Rubens : des nudités lumineuses, des draperies éclatantes, du mouvement et de l’allégresse, et Marie de Médicis vient, comme les martyrs et les dieux, paraître sur une scène, dans un drame qui

EEE n'ont pas été aménagés pour elle. Et de même, quand Michel-Ange se charge de couvrir de fresques les parois de la Sixtine, son imagination peuple immédiatement ces surfaces de grands corps d'athlètes aux attitudes violentes, après quoi ces gestes furieux ou las se distribuent les rôles dans le drame de la Genèse et la terreur du Grand Jugement. Les sculpteurs et les peintres de tous les temps ne portent pas en eux une faculté d'invention au service de pensées extérieures ; leur esprit vit dans un monde d'images qui s'enrichit et se complète en suivant sa propre loi et, quand il leur faut accepter un programme étranger, le problème à résoudre n'est pas de créer des images sur mesure, mais d'accommoder le thème nouveau à leurs vieilles habitudes. Tant il est vrai que la p2nsée n'est pas naturellement génératrice des formes plastiques. Il n'est pas rare cependant que les modes littéraires de penser se concilient avec la plastique, lorsque des idées définies sont associées à des images qui ne sont pas nées pour cet usage. De ces unions artificielles naissent les allégories, l'art symbolique qui fleurissent volontiers quand des (pensers nouveaux » pénètrent dans un milieu déjà riche en images. Lorsque le monde grec et le monde romain entrèrent en contact, les croyances romaines acceptèrent aisément les formes de l'art grec : Zeus et Athêna vinrent d'Olympie et du Parthénon s'installer dans le Capitole. Mais la famille des Dieux latins était trop nombreuse pour tenir tout entière dans l'iconographie créée par la statuaire grecque ; alors des formes d'Athëna, d'Apollon, de Cérès munies d'accessoires appropriés devinrent des divinités nouvelles, à noms de villes ou de vertus, des corps de marbre changés d'âme et de personnalité ; le … vieux Poséidon limoneux entouré d'objets significatifs prit le nom du Nil ou du Tibre. Dans l'art allégorique s'observe une sorte de métempsychose; des corps stables accueillent des âmes de passage. Mais c'est surtout entre l'art païen et l'art chrétien qu'apparaissent ces unions artificielles d'une pensée et d'une image qui ne sont pas de même origine. La religion qui s'exprime dans l'art des Catacombes ne pouvait rien adopter de l'iconographie païenne ; elle n'a guère conservé que la figure du Bon Pasteur — l'Aristée antique, le berger qui porte la brebis malade — parce qu'il pouvait s'adapter à une parabole évangélique. Mais, pour tout l'ensemble de croyances sur la vie future, qui semble bien avoir été l'essentiel du jeune christianisme, l'art antique ne fournissait nulle image vraiment expressive ; il fallut ENMPNGES ET LES MOTS 207 Fig. 359. — MÉTAPHORES

BIBLIQUES. Ce fragment 71 AT JTE chaldéen du Louvre nous t Fe ue Aus la ii montre aussi une image plas- (il eu lique qui prépare une métabhore littéraire; un Dieu lient ses ennemis captifs dans un filet. Plus tard, Ezéchiel dira: « J'étendrai mon rets sur lui, et il sera pris dans mes filets.» Ezéchiel a d'ailleurs beaucoup pratiqué les transpositions de l'art plastique en art littéraire. Il est l'ancêtre { d'une famille d'écrivains très GC c nombreux où il faut compter + les Alexandrins antiques et Les Parnassiens modernes. \ M te Ne d" 8) donc créer des alliances nouvelles d'idées et de formes. Et l'on se mit à illustrer des métaphores et des paraboles ; toutes ces humbles images qui nous montrent des ancres, des navires, des phares, sont des signes pour nous rappeler la conception chrétienne sur la mort, qui est comme l'arrivée au port après la traversée de la vie. Et les bas-reliefs des sarcophages qui représentent les miracles de Jésus, la multiplication des pains, la résurrection de Lazare, ne sont aussi que des appels au Dieu qui apporte la résurrection et le salut. Dans ce langage figuré, pas une image qui ait été inventée pour l'idée qu'elle exprime ; toutes avaient servi à d'autres fins; ce symbolisme est une transposition de métaphores et dz comparaisons littéraires. Il a été possible parce que les artistes chrétiens disposaient d'un vocabulaire imagé dont les termes, comme ceux de la langue, traduisent des idées différentes par des combinaisons variées: Mais le langage allégorique est tout artificiel ; il suppose une sorte d'initiation. Et quand la convention va s'effaçant et que l'on a perdu l'habitude d'associer le sens à la forme, les images reprennent immédiatement leur valeur propre et la puissance d'expression qu'elles portaient en elles-mêmes. Alors les allégories deviennent des tableaux d'histoire, des narrations en image. Et les petites figures qui n'étaient guère, à l'origine, que des idéogrammes nous semblent des portraits. Tandis qu'on ne passe de l'idée à la forme que par une sorte de convention, l'image au contraire provoque spontanément une interprétation. Les formes nous demandent de leur trouver un sens. Elles font fleurir les pensées. Bien des notions qui nous paraissent faciles, légères, agiles, maintenant qu'elles ont été définies, analysées, exprimées littérairement, ont dû lentement se dégager par le travail de l'artiste, avant de voler sur les ailes des mots. L'instinct

208. d'un homme a lutté ou collaboré avec la matière ; un esprit a organisé pour son usage le désordre de la nature et obligé les choses indifférentes à se pénétrer de sentiments humains. Les notions abstraites qu'exprime si aisément le langage verbal, les qualités que désigne notre vocabulaire ne sont que des fragments de réalité spiritualisés par l'assimilation intellectuelle. C'est bien souvent par le travail technique, le métier de l'artiste, que s'accomplit cet élargissement de la pensée, que notre intelligence s'enrichit au contact des choses. Nous savons déjà que les aspects de la nature, eux-mêmes, n'apparaissent dans notre vie intellectuelle que dans la mesure où notre art, en les réalisant, nous les a découverts ; ce monde matériel des couleurs et des formes que désignent les mots de notre langage est, en grande partie, une création de nos mains. Pour se Fig. 360. — LE GRIL DE SAINT LAURENT. Il n'est guère de martyr qui n'ait fourni au langage des comparaisons, des métaphores, des locutions. Saint Laurent «sur le gril» est dans une situation intenable ; nous exagérons beaucoup notre impalience en disant que nous « grillons » de faire une chose. « Au malassis », disaient certaines enseignes de rôtisseur. L'éditeur de Baudelaire s'appelait Poulet Malassis ; le poète traduisait par Coco Malperché. À l'origine de toutes ces cascades de tropes, SAINT LAURENT SUR SON GRIL, comme dans cette fresque de SANTA-CROCE DE FLORENCE. représenter ce passage de l'acte créateur à l'idée, de l'effort obscur au jeu de la pensée, il faudrait imaginer les tâtonnements de l'homme primitif ou simplement le travail de l'ouvrier ou de l'artiste qui assouplit une matière à ces formes qui se réalisent en se cherchant. Observons à son travail l'artisan ou l'artiste, potier, sculpteur ou peintre ; il en est peu qui soient capables d'exprimer avec des mots les intentions obscures que réalise l'instrument dont ils jouent. Si des idées claires dirigeaient la création, si les mots pouvaient en définir nettement le mécanisme, la qualité didactique serait la plus haute vertu chez un artiste ; les meilleurs professeurs seraient les plus grands maîtres, les producteurs les plus originaux et les plus féconds. Mais, en réalité, comme les artistes sont embarrassés quand on leur demande leurs secrets ! Si on les questionne sur la théorie de la marche, ils répondent en marchant. Enseigner, pour eux, c'est avant tout accepter la présence ou la collaboration d'apprentis. Dans le monde de la pensée, c'est par des moyens variés que circulent les images, mais le LA. AI£E DES IMAGES véhicule le plus fréquent est bien loin d'être le langage verbal. Il existe cependant un

langage technique propre à chaque métier ; il est fait de termes précis, d'expressions typiques qui semblent une émanation directe du travail manuel. Là se pénètrent la langue des mots et celle des images. Ces expressions techniques, en se propageant, perdent de leur sens particulier et vont se fondre dans le vocabulaire courant. Ceux qui se préoccupent d'enrichir le vocabulaire savent quelles ressources présente le langage des métiers. Ronsard et du Bellay ont ainsi préconisé de leur emprunter des métaphores et des termes typiques. C'est une source inépuisable d'invention verbale que le travail manuel. Un œil qui observe, des mains qui façonnent, nous sommes à l'origine même de l'intelligence humaine, et c'est là que nous allons surprendre son effort pour s'exprimer, et assister au travail d'invention verbale. Nous sommes toujours tentés d'assimiler le travail artistique à la création littéraire. Il nous semble que la pensée qui choisit dans la matière verbale son mode d'expression doit procéder de même dans le monde des formes, et nous concluons spontanément que c'est une même pensée qu'il faut découvrir dans la littérature et dans la plastique. Ainsi les arts figurés, peinture, sculpture, nous apparaissent-ils souvent comme l'illustration d'une pensée qui est d'abord apparue dans sa forme verbale. Il suffit cependant de placer en face du mouvement littéraire de plusieurs générations l'évolution de la statuaire contemporaine pour constater qu'il n'y a nullement correspondance d'inspiration ou de sentiment entre ces deux modes d'expression employés par l'âme d'un même temps. Quelle que soit l'ardeur de la pensée religieuse, lastatuaire commence toujours par la rigidité inerte, inexpressive, pour aller progressivement vers les formes agitées et pathétiques. Et l'on imagine volontiers, au temps de la statuaire rigide, une religion dogmatique, sérieuse, un peu froide, et à l'époque de la sculpture violente une inspiration sentimentale plus ardente. Il faudrait, en vertu de ce principe, conclure que les passions étaient plus vives au temps du Laocoon qu'au temps du Zeus de Phidias et que le christianisme était plus ému au temps de Claus Sluter qu'au temps du Beau Dieu d'Amiens. Il est bien évident qu'il n'en est rien, et de trop graves divergences séparent la littérature religieuse et l'histoire de l'art pour que nous puissions toujours trouver dans la plastique une sorte d'illustration de la littérature contemporaine.

PES Quand :l y a correspondance entre la plastique et la littérature, pourquoi imaginer que les œuvres d'art ne font qu'exprimer les inventions littéraires? La grande raison pour laquelle la littérature nous paraît naturellement la source qui alimente les arts figurés tient à ce que le langage des mots est le langage des idées claires. Penser une idée, c'est en somme trouver son expression verbale ; faire comprendre un tableau ou un monument d'architecture, c'est traduire en mots le sens de cette œuvre. Nous imaginons donc que notre commentaire des œuvres plastiques, c'est-à-dire notre interprétation écrite ou parlée, estune analyse des intentions de l'artisteet que les idées que nous suggèrent les formes ont été génératrices de ces formes. Et quand la littérature nous apporte sur l'art d'un temps une sorte de témoignage latéral, il nous paraît que les arts n'ont fait que donner une expression plastique à des idées déjà exprimées verbalement. Cette conception a le grave tort de mettre à l'origine une pensée littéraire qui est bien moins souvent la cause que la conséquence. Ainsi, dans la tragédie classique, nous reconnaissons la conception de Poussin et de Coypel, chez Watteau la comédie de Marivaux, et les correspondances continuent entre Greuze et La Chaussée, Hugo et Delacroix, Zola et Manet, etc. Cette conception fausse les relations de parenté qui unissent les arts entre eux ; l'art des mots et l'art des formes sont unis par des liens de fraternité, et non de filiation. Peut-être ne se ressemblent-ils que parce qu'ils sont de même origine. Mais lorsqu'ils sont dérivés l'un de l'autre, c'est bien plutôt l'œuvre plastique qui a précédé l'œuvre littéraire. Les historiens, lorsqu'ils veulent faire parler les figures de Poussin ou de Watteau, écoutent volontiers les personnages de Racine et ceux de Marivaux ; qu'ils n'oublient pas que Poussin et Watteau ont précédé Racine et Marivaux. Et, de même, le romantisme de Delacroix a précédé celui de Victor Hugo et le naturalisme de Courbet-Manet a précédé celui de Zola. Mais littérature et plastique sont bien loin de toujours se développer d'un mouvement parallèle. La littérature suppose un état de civilisation très avancé. Les arts plastiques sont plus précoces, ils apparaissent plus tôt dans l'histoire; des sociétés préhistoriques il subsiste des monuments d'architecture, de sculpture et de peinture ; ils témoignent sur des époques où la littérature n'existait assurément pas. Et de même, dans une société, l'art commence avec les métiers les plus humbles, celui du forgeron, du potier, du charpentier, et on le retrouve jusqu'au sommet de la civilisation. Il a donc une base autrement large que celle LA

VIE DES IMAGES, EMRAGE STE TT LES "MOTS 209 des arts littéraires. Bien d'autres présomptions autorisent à penser que l'art est indépendant de la littérature. Les périodes d'épanouissement des arts plastiques ne sont pas nécessairement des périodes de littérature brillante. Du XII* au XvII* siècle, les poètes et les orateurs nous ont laissé des œuvres qui sont bien loin de l'éloquence des arts plastiques. L'architecture et la sculpture du x11° siècle expriment des sentiments dont la littérature ecclésiastique ne nous laisserait pas soupçonner l'intensité, et la littérature franciscaine même n''atteint certes pas au pathétique de Giotto. Il semble bien que durant tout ce moyen âge, du moins en France, l'artiste qui modèle la matière ait été incontestablement plus maître de son inspiration et de son instrument que l'écrivain ne l'était de sa pensée et de ses mots. Inversement, l'Empire romain, qui fut cerFig. 361. —LES « MICHES » DE SAINT ÉTIENNE. Une vieille et familière image du parler populaire appelle les « miches» ou les (pains» de saint Étienne les pierres que le saint tient à la main pour rappeler son supplice. Puis on a dit les (pains » tout court, en oubliant saint Étienne. Aussi la locution «recevoir des pains » semble-t-elle avoir pris une compréhension plus large qu'elle n'en avait à l'origine, quand elle évoquait la LAPIDATION DU SAINT, telle qu'on la voit à un portail de NoTRe-DAME DE Paris. — hd) ER LAN À, æ fr 298 Daft < (A tainement un temps où la culture littéraire et la moralité moyenne se développèrent normalement, vit une extraordinaire décadence des arts plastiques. Notre langue usuelle conserve bien des métaphores et comparaisons qui ne peuvent avoir d'autre origine qu'une image sculptée ou peinte. Depuis longtemps, le souvenir de cette image est effacé ; il n'en reste d'autre trace que la locution, le proverbe qui s'en est dégagé ; si le manteau partagé par saint Martin, si la monture de saint Georges, si l'amitié de saint Roch et de son chien, si celle de saint Antoine et de son compagnon, si les coquilles de saint Jacques sont entrés dans la collection d'images du parler populaire, c'est parce qu'on les a vus matériellement dans les tableaux ou statues des églises, dans les niches des carrefours, ou même sur les petites médailles que rapportaient les pèlerins et qu'ils conservaient comme des talismans. Ce n'est pas le récit de la légende, toujours lent et long, tissu de circonstances innombrables et oiseuses qui s'est imprimé dans la mémoire collective, mais l'image simple et cencrète de cet 27

210 homme auprès duquel il y a toujours un chien ou un cochon, de ce manteau que l'on partage, de ce guerrier qui chevauche « monté comme un saint Georges ». Une image s'est fixée, imprimée dans les locutions du parler populaire ; la langue, qui est comme une mémoire verbale n'a retenu que l'image visuelle. Elle a retenu le geste de saint Thomas qui, pour croire, veut d'abord «toucher du doigt » : elle a retenu le «baiser de Judas » qui symbolise la plus vile des trahisons. C'est aussi à des images sculptées ou peintes qu'elle a emprunté certaines comparaisons touchantes ou familières : « la barbe blanche de Dieu le Père » ; elle dit d'un petit enfant qu'il est nu «comme un petit saint Jean»; elle dit (« pleurer comme une Madeleine ». Il n'est pas une figure de saint dont l'attitude ou les accessoires n'aient ainsi servi à illustrer d'images pittoresques le parler populaire. Quelques-unes vont s'effaçant, à mesure que meurent ou s'en vont les images de pierre ou de bois; il faut déjà aller chercher beaucoup d'entre elles dans le langage périmé. Mais on reconnaît bien dans ces vieilles locutions la joviale et affectueuse familiarité avec laquelle les hommes d'autrefois traitaient les saints que l'art mêlait à leur vie. Les « miches » de saint Étienne, disait-on, pour désigner les pierres que porte le martyr et qui ont servi à le lapider : « l'oiseau de Saint Luc » était le bœuf qui est le symbole inséparable de cet évangéliste ; un (saint Christophe de Pâques fleuries » n'est autre que l'âne sur lequel Jésus fit son entrée à Jérusalem le jour des Rameaux, et l'on disait d'un ivrogne qu'il avait (comme la Madeleine toujours la boîte à la main », car la Madeleine est inséparable de son vase de parfums. Le « traquenard de saint Michel » désigne le diable, cet être bizarre, cornu, griffu, brisé et remuant comme une énorme sauterelle dans lequel saint Michel a les pieds embarrassés et sur lequel il tient le glaive levé. « Au malassis », disaient certaines enseignes de rôtisseurs en se plaçant sous le patronage de saint Laurent qui fut grillé. Ainsi la langue recueillait les images de l'art. La sculpture n'a-t-elle pas aussi inspiré aux pâtissiers la forme d'un gâteau? Saint Honoré, le patron des boulangers tenait à la main un plateau couvert de petits pains ; comment ne pas reconnaître ici le gâteau de cette forme qui a pris le nom du saint? Mais, voici que nous sortons de la littérature et de la langue. Ces images datent d'un temps où l'iconographie religieuse étant familière à tous, pouvait fournirun vocabulaire au langage usuel. Dans le courant un peu trouble du parler populaire, on voit passer bien des reflets, et souvent se AT

Ne LESDIErS IMAGES reconnaît la petite statuette de bois peint qui, pendant des siècles, a peuplé les façades et dominé les carrefours. Allons jusqu'aux temps modernes : le xIx° siècle aura été le siècle des musées ; il a vu naître une sorte de religion archéologique ; il a découvert l'art médiéval ; il a reconnu les formes de la beauté les plus diverses. Les conceptions mêmes de l'histoire et de l'art en ont été renouvelées. Il serait trop long ici de montrer tout ce que les génies d'un Michelet, d'un Victor Hugo doivent aux musées et aux vieux monuments. La poésie de la Légende des Siècles est, pour une bonne part, la confidence des vieilles pierres, des ruines et des tombeaux ; Hugo est d'imagination visuelle ; la plupart de ses pensees sont à départ pittoresque et pourraient se peindre ou se dessiner ; il s'arrêtait parfois d'écrire pour jeter sur la feuille un paysage, tant il sentait que la peinture était pour sa pensée un moyen d'expression plus naturel que le langage des mots. La plus grande originalité de la littérature moderne aura été dans son assimilation des qualités pittoresques et plastiques. Il est étonnant combien les impressions visuelles vont dominant chez les écrivains, à mesure que l'on va de Rousseau à Chateaubriand, de Chateaubriand à Flaubert, de Flaubert à Loti. Or la palette littéraire ne s'enrichit qu'à l'exempleetà l'imitation dela peinture. Comment se fait ce passage de la plastique à l'art littéraire? Pour le montrer, le mieux est sans doute d'examiner l'œuvre d'un pur styliste comme Flaubert, justement parce qu'il est un de ceux qui ont le plus réfléchi sur les ressources de l'art littéraire. Mais la démonstration serait plus facile encore pour les poètes de son temps : Gautier, Leconte de Lisle ou Baudelaire. On a oublié de noter l'extraordinaire influence de la peinture contemporaine sur le développement de son génie. Bien que sa vocation littéraire eût été fort précoce, Flaubert attendit la pleine maturité, l'âge de trente-sept ans, pour publier sa première œuvre, Madame Bovary. Mais il n'était pas resté, durant cette longue adolescence, sans beaucoup travailler ; aujourd'hui, de pieux disciples ont publié plusieurs de ses œuvres de jeunesse ; quelquesunes d'entre elles avaient été reprises et modifiées par Flaubert lui-même, et l'on peut d'autant mieux juger de la transformation de son talent que ce talent s'exerce, à des dates différentes, sur les mêmes thèmes. Ces premiers romans — la première Éducation sentimentale, la première Tentation de Saint Antoine — se caractérisent par l'abondance, l'ardeur, une exubérance de rhétoricien déchaîné»

ES et cet élan généreux est justement ce qui manquera le plus à l'écrivain dans sa maturité. Mais, dans ses premières années, il se laissait emporter par son imagination bouillonnante, l'influence de ses lectures favorites, le culte de ses admirations. La première Education est d'un lecteur tout chaud encore de Balzac et de George Sand. La première Tentation enferme, dans une présentation qui rappelle un peu celle du second Faust, des développements éblouissants, des morceaux de bravoure parfois si impétueux qu'ils ont peine à tenir dans le cadre où l'auteur les a enfermés. C'est alors que Flaubert comprit qu'il lui fallait d'abord maîtriser ce lyrisme furieux et cette rhétorique rugissante ; il s'imposa la tâche de copier exactement un modèle ingrat. Alors, il écrivit lentement Madame Bovary, où les fusées de lyrisme ne peuvent que rarement s'échapper à la faveur d'une description de paysage ou d'un développement bien cadencé. Et l'on observe comment déjà le génie de Flaubert, d'oratoire et lyrique devient peu à peu plastique et visuel, à mesure qu'il se meuble d'images. Madame Bovary est un drame dont tous les éléments, acteurs et décors, sont pour ainsi dire sous les yeux du romancier ; en pareil cas, il faut peindre d'après nature. Le modèle de ce réalisme intégral venait d'être donné par le fameux Enterrement à Ornans, de Courbet, qui connut le succès du scandale au Salon de 1850. C'était une esthétique vraiment nouvelle qui s'introduisait avec effraction dans le monde des Arts. Elle tenait avant tout dans le principe de la « copie d'après nature ». En peinture, cette pratique, nouvelle chez nous, devait apporter la vigueur et la santé. Flaubert voulut montrer qu'elle n'était pas incompatible avec l'art de la prose, et il s'essaya à la difficulté de concilier la vulgarité du modèle avec l'impeccable beauté de la forme ; ce tour de force l'obligeait parfois à mettre en bon style une conversation d'imbéciles. C'est le problème de tout art naturaliste qui doit, selon la remarque étonnée de Pascal, nous faire admirer dans leur copie des objets que nous n'admirons pas dans leur réalité. Et il n'est pas utile de montrer ici comment cette esthétique du « d'après nature », née dans les ateliers de peinture, bouleverse les préoccupations habituelles de l'art littéraire. Et, comme il avait souffert de la présence obsédante de son modèle, dès qu'il fut délivré de la Bovary, Flaubert se jeta dans un monde assez lointain pour que son imagination y pût évoluer plus librement. Mais il ne faut pas croire que sa patiente documentation archéologique ait été suffisante pour lui permettre de reconstituer une civiBNBACE SET LES

MOTS 211 Fig. 362 à 367. —ICONOGRAPHIEÆT PROVERBES. Giorro, THigrRY Bours, HoiseiN, Durer, VerroccHio, TITiEN ; « Baiser de Judas », (treize à table », « éloigner le calice », « s'en laver les mains », « faire toucher du doigt», (porter sa croix», pas un épisode de l'évangile, c'est-à-dire pas une image de l'iconographie qui ne soit passée dans la langue courante. Le passage ne s'est pas fait directement du récit évangélique à la langue populaire ; l'image peinte ou sculptée a été l'intermédiaire, car elle résume, fixe et impose la circonstance utile dans la continuité de la narration. Et d'ailleurs, parmi les récits de l'évangile, combien ne sont à l'origine que des images expliquées? « Mais c'est là une autre histoire. » lisation aussi lointaine, aussi étrange et mystérieuse que celle de l'antique Carthage. Les textes et les bibelots peuvent bien apporter quelques notes éclatantes, pittoresques, tout ce qui donne la couleur exotique, accroche l'attention et nous rappelle combien nous sommes loin de la vie moderne ; mais cette masse de petits détails ne peut composer un univers viable, elle ne peut présenter cette vue d'ensemble, ni constituer ce milieu vraisemblable dans lequel doit évoluer la narration pour que le récit nous donne un peu l'illusion de la vie. La Car

212 Fig. 368 et 369, — DAUMIER ET MADAME BOVARY. M. Homais, sur les dangers des rencontres que l'on fait à Paris, explique : « Ainsi, vous êtes dans un jardin public, je suppose ; un quidam se présente, bien mis, décoré même, et qu'on prendrait pour un diplomate ; il vous aborde, etc., et les trois quarts du temps ce n'est que pour flibuster votre bourse...» Ces propos sont à peu près textuellement empruntés à la légende de ce dessin de Daumier. De même, pour l'usage du fiacre par Léon : « Où monsieur va-t-il demande le cocher. — Où vous voudrez, dit Léon, poussant Emma dans la voiture. » Comme M. Homais, le jeune Léon avait appris dans Daumier ces particularilés remarquables des mœurs parisiennes. thage, l'Afrique de Salammbô aurait pu n'être qu'un jeu de construction, un assemblage de documents un peu bizarres; le romancier devait créer une atmosphère lui fallait être familiarisé avec les paysages de la ville et du désert, avec les aspects ordinaires de la vie, précisément tout ce respirable, une couleur générale; il qui échappe à la documentation archéologique. Et, sans doute, pour cette peinture et ses principaux décors, Flaubert avait des souvenirs personnels, une mémoire remplie de paysages. Mais nous savons par expérience combien ces impressions de nature peuvent être déterminées, modifñées, précisées par l'éducation que nous recevons des images. Flaubert avoue lui-même dans sa correspondance qu'il ne connaît personne qui ait rendu l'Orient avec plus de vérité que le peintre Decamps. Même si nous n'avions pas cet aveu, il serait impossible, en lisant Salammb6, de ne pas se rappeler les petites peintures aux couleurs brûlées du maître orientaliste. Et si nous-mêmes nous ne conservions un souvenir, fût-il peu distinct, de ces peintures, les descriptions de l'écrivain resteraient pour nous dela musique, mais ne sauraient évoquer des paysages dans notre esprit, car les mots ne peuvent que réveiller des images endormies, ils ne peuvent en créer. La poétique de Salammbô recommence Decamps dans ses résurrections bibliques ; elle cherche l'antiquité dans l'Orientalisme.L’Afrique du romancier, les villes sombres et compactes sous un ciel rougeâtre; ces rochers abrupts aux ombres noires, ces formes étranges qui sont des animaux ou des hommes et qui restent fondues et comme engluées dans les fauves bitumes, cette bataille d'Aix, formidable dans sa petitesse, où grouille sur une roche aride-une masse PAPE ERSD ESP RNNEL CES confuse et violente, cette humanité sordide et magnifique, du sang qui sèche au soleil, cette peinture de salpêtre et de

poix, voilà les impressions que l'on rapporte de l'œuvre de Decamps ; ce sont aussi les images qui nous aident à reconnaître les descriptions du romancier. Un autre peintre, oublié aujourd'hui, À. Guignet, lui avait montré les farouches barbares qu'il a évoqués plus tard. L'archéologie de son temps lui a donné des précisions pour les armes, les costumes et les accessoires. Mais ici encore la peinture contemporaine aidait son imagination en donnant la couleur et la vie aux documents inertes. Delacroix, Vernet, Chassériau, avant Salammbé, ont tenté l'évocation des anciennes civilisations asiatiques. Vernet avait, dans une composition célèbre, montré Judith debout auprès d'Holopherne endormi, au moment où elle va lui trancher la tête d'un coup de cimeterre. Flaubert portait dans sa mémoire cette peinture quand il a placé Salammbô dans une situation analogue, auprès de Mathô « sous la tente ». La description du Lybien semble tracée d'après le tableau : « Math6, tel qu'un homme ivre, dormait étendu sur le flanc, avec un bras qui dépassait le bord de la couche. Son bandeau de perles était un peu remonté et découvrait son front. Un sourire écartait ses dents. Elles brillaient entre sa barbe noire et, dans ses paupières à demi closes, il y avait une gaieté silencieuse presque outrageante. » C'est aussi aux peintures algériennes de Vernet et de Chasseriau que Flaubert a emprunté le Numide NarrHavas, le cavalier au sourire ambigu, ses apparitions rapides, son allure insaisissable, l'envol du burnous blanc et le galop léger de son joli cheval. La plupart des peintures qui ont vers 1840 intéressé les Parisiens sont aujourd'hui tombées dans l'oubli. Nous ne pouvons oublier que Decamps et Vernet furent les maîtres les plus admirés et nous étonner que leurs tableaux aient rempli la mémoire d'un jeune étudiant à ambitions littéraires, qui, en contemplant des images, allait passer du lyrisme sentimental et oratoire à la narration descriptive. Quinze ou vingt ans plus tard, quand, dans sa solitude de Croisset, il fit effort pour reconstiuer Carthage, les tableaux admirés autrefois venaient se mêler aux souvenirs de voyage et aux documents pour leur donner la couleur et la vie. Si, en partant de l'œuvre achevée, nous pouvions remonter dans son cours le travail mental du génie créateur, suivre dans ses confuses réactions cette mystérieuse chimie, nul doute que nous arriverions à quelques images types comme à des éléments primordiaux. Les formes, les couleurs, les thèmes qui ont mûri dans la pensée de l'écri

Fig. 370 et 371. —SAMSON ET MATHO. Flaubert, en cherchant couleurs et mots pour peindre son Matho, a trouvé dans sa mémoire les images du SAMSON de DECAMPS : dessins, gravures ou peintures, évocations où le merveilleux biblique se mêle au réalisme oriental. Parfois, ce sont des réminiscences précises que l'on peut reconnaître, comme dans cette vignette où l'on voit Samson regardant la fumée des incendies allumés par les renards enflammés ; ruse de guerre que Spendius reprend. vain, ce sont bien souvent chez les artistes qu'ils sont nés ; le récit de cette épopée n'est venu qu'en second lieu pour lier ces tableaux, parce que la littérature ne peut se contenter d'être de la peinture. Ces motifs pittoresques ne sont pas difficiles à découvrir. Ils sont, chez Delacroix, son Sardanapale et ses lions ; Decamps surtout est l'initiateur de cette épopée punique, avec sa vie de Samson, — le modèle de Matho, — ses massacres et ses supplices, ses éléphants et sa bataille d'Aix : les Mercenaires sont sortis de l'atelier de Guignet munis de leur équipement farouche. Horace Vernet enfin, avant les descriptions de Flaubert, avait peint les épisodes saillants de Salammb6, ceux auxquels est suspendue la chaîne du récit ; car :l avait montré le saccage d'un camp, dans la Prise de la Smala ; il avait peint les assauts de Constantine avant que le romancier ne décrivit le siège de Carthage ; avant la rencontre de Salammbô et de Matho, il avait montré « sous la tente » Judith debout devant Holopherne endormi. La reconstitution tentée par Flaubert eût été tout à fait impossible, ou même inconcevable, si l'imagination de l'écrivain et celle de ses lecteurs n'avaient été fécondées, préparées par un demi-siècle de peinture orientaliste. Les mots, en effet, ne peuvent pas créer des images ; ils ne peuvent qu'éveiller celles que nous portons dans notre mémoire. Cette tentative de reconstitution d'un monde lointain n'est pas sans détourner quelque peu la littérature de son domaine propre, celui où nul autre art ne peut rivaliser avec elle, la peinture des sentiments et l'analyse des idées. Elle se heurte constamment à une difficulté que Flaubert semble bien avoir sentie, mais qu'il n'a pu toujours éviter. Alors que sa grande préoccupation fut, avant tout, de fuir l'anachronisme et de ne mêler jamais des choses ou des sentiments modernes à son histoire punique, il n'a pu cependant s'empêcher de décrire les heures et les sites comme les voit un homme d'aujourd'hui ; et cela même est déjà littérairement une fausse note. Un récit littéraire est et ne peut être que la description des sentiments vécus aux temps que l'on

évoque. Et la nécessité où l'écrivain se place d'écrire des pages pittoresques l'oblige à prêter à ses acteurs les préoccupations et les modes de vision d'un peintre d'aujourd'hui. Voici un tableau en deux lignes pour nous montrer Salammbé : « Des soldats l'avaient aperçue la nuit, sur le haut de son palais, à genoux devant les étoiles, entre les tourbillons des cassolettes allumées. » L'image est magnifique, mais les soldats qui l'ont retenue « voyaient » à la manière des peintres néo-pompéiens du second empire. Le lecteur du xIX® siècle a appris de la littérature naturaliste à associer la vision des choses concrètes au récit de l'action et aux propos des personnages. Cette introduction du pittoresque dans l'art verbal est certainement un des attraits du roman historique, mais elle aboutit fatalement à mêler au monde passé les habitudes visuelles du monde présent ; l'auteur est amené à nous décrire des choses que ses acteurs ne voient pas parce qu'elles sont des accessoires courants de leur existence, mais qu'il y a un intérêt historique à nous décrire, justement parce que ces objets ont disparu de l'usage et servent à accentuer la couleur locale du tableau. Il est aussi induit à nous montrer des aspects de la nature qui n'étaient certainement pas entrés dans la conscience des hommes d'alors. On voit s'éclairer et s'étendre des aurores et des crépuscules ; mais, pour les voir ainsi, y avait-il donc des peintres dans le camp des mercenaires ? Ce sont des impressions de voyage éprouvées par Flaubert ; mais les Barbares niles Carthaginois n'avaient, comme lui, vu les tableaux de Decamps. Flaubert a d'ailleurs senti la difficulté d'accorder le pittoresque orientaliste et la psychologie de ses Barbares, et il n'a pas abusé des descriptions de nature. Elles sont toujours rapides et le plus souvent utilitaires. Mais pourtant, combien de fois l'écrivain ne jette-t-1il pas une couleur ou ne dresse-t-il pas une silhouette devant nos yeux, alors qu'il ny a nulle pensée pour les voir, ni même un œil pour les recueillir. Alors il oublie qu'il est un narrateur, c'est-à-dire un



& M 1! ED Mnnas vs 2 il)) HI A ele. Ep MZ A sanamss (ie L GET L D] # 1 14] Si Sa: EN re S De 1 NS ‘1 2 JAI tre 4 = RS LALAV CE *D'ESSINTAG'ES Fig. 372 et 373. — DECAMPS ET FLAUBERT.

Ailleurs, ce ne sont pas des rapprochements aussi directs et précis que l'on peut faire entre le peintre et l'écrivain. L'influence ne s'en devine pas moins. Ainsi, cette jeunesse merveilleuse de Samson et les phrases magnifiques sur l'enfance d'Annibal où l'on voit l'enfant luttant avec des aigles. Ainsi, ce Christ au prétoire qui évoque le supplice finalde Matho ; ainsi, le « supplice des crochets», et bien d'autres images de Decamps, intenses, ardentes et cruelles. témoin qui raconte l'action à laquelle il a été mêlé, pour devenir un peintre, c'est-à-dire un observateur indépendant des choses qu’il nous montre. Il ne peut se tenir de nous dire, au milieu de la bataille, que le soleil fait jaillir des étincelles des épées et, dans le chapitre du « défilé de la hache », lorsque s'achève l'horrible drame, on se rappelle l’image finale: « Alors, un des lions se mit à marcher, découpant avec sa forme monstrueuse une ombre noire sur le ford du ciel pourpre ; quand il fut tout près de l’homme, il le renversa d’un seul coup de patte. Puis, étalé dessus, à plat ventre, du bout de ses crocs, lentement il étirait les entrailles. » I] ne restait alors, Flaubert nous l’a dit, aucun Barbare pour admirer cette magnifique peinture, mais Flaubert l’imagina, et, dans son imagination, nous reconnaissons Decamps, Delacroix et les bronzes de Barye. Flaubert apporte dans le roman historique l'esthétique, l'optique du peintre. Il montre des tableaux qui valent en eux-mêmes, indépendants des personnages qui y tiennent un rôle, et même lorsqu'il n’y a nul spectateur pour les regarder. Sa peinture lui paraît présenter un intérêt suffisant pour qu'il ne juge pas nécessaire de lui donner un support psychologique. Après ce prodigieux effort pour voir et montrer un monde disparu, Flaubert rentra dans la réalité contemporaine. Mais’ il avait pris l'habitude des peintures d'imagination. Alors, il fit l'inventaire de sa mémoire et, dans sa retraite de Croisset, il se mit à revivre son adolescence parisienne. Ainsi fut composée cette étonnante Education sentimentale qui reprend le titre d’un récit écrit vingt ans plus tôt et resté manuscrit. Et la très grande différence qui sépare les deux œuvres, malgré la même idée première, le titre conservé, montre combien le mode de conception de l'artiste s’est transformé. Maintenant, Flaubert n’est qu’un spectateur impassible ; il raconte avec la sérénité du peintre qui ne songe qu'à l'exactitude. Son livre pourrait s'appeler «Choses

vues ». Cette fois encore, sa mémoire lui fournit un riche trésor d'images, les souvenirs de sa vie d'étudiant, ses anciens camarades, admirable tableau du Paris orléaniste entré 1840 et 1850 ; ce récit ingénieux, enchevêtré, dont tous les mots ont une valeur, résume et fait revivre en quelques pages, et en une foule de croquis rapides, une histoire de dix années, la monarchie, la République, l'Empire, l'échec des espérances, la banqueroute des enthousiasmes, la chute du romantisme dans le positivisme. Mais Flaubert ne s'est pas contenté d'évoquer ses souvenirs ; ce qu'il n'avait pas vu lui-même, il l'a cherché dans l'art : il travaillait avec une collection de gravures et de plans ; il raconte et décrit en feuilletant des albums. Les dessins de Gavarni, de Beaumont sont présents à sa pensée ; chaque fois qu'apparaît Rosanette, «la Maréchale », son attitude, son costume sont décrits en quelques mots, et ce croquis est toujours une litho de Gavarni. Les tableaux plus poussés, les descriptions plus analysées montrent une précision qui sent la copie d'après l'image : la soirée à l'Alhambra, l'orchestre, les groupes des danseurs, les courses au Champ de Mars, le retour des voitures par les Champs-Élysées, les scènes au restaurant, le bal costumé chez Rosanette, le duel, une loge au théâtre, la chambre d'étudiant. Tous ces aspects qui nous semblent résumer la vie parisienne sous LouisPhilippe, autant de pages qui ne sont que des dessins transposés en descriptions. On pourrait mettre un croquis

LES de Gavarni, de Constantin Guys ou de Dreux, à chaque page de cet admirable roman. Et même Flaubert imite la manière de ces gravures lithographiques où deux personnages miment l'échange des phrases inscrites sous l'image. Son mode de narration consiste maintenant bien souvent à camper ses bonshommes pour nous rapporter ensuite leurs mots typiques. D'où l'impression d'images successives, de récit brisé qui parfois fatigue et semble obscure à une première lecture, mais qui paraît plus expressive et plus rapide à mesure que l'on explore le roman dans ses mille recoins et que l'on peut suivre les innombrables fils qui en font le tissu. L'Education sentimentale est un défilé d'images qui parlent. Quelques rares fragments de réflexions politiques où l'auteur s'exprima en son nom sont insérés dans cet album de croquis. Flaubert a tellement vécu dans la familiarité des bonshommes de Gavarni qu'il s'est laissé entraîner à leur emprunter avec leurs attitudes quelques-uns de leurs mots ou de leurs sentiments. Feuilletons ces albums charmants, et voici que nous croyons entendre parfois les exclamations des personnages du roman : le « Ohé, les femmes honnêtes » de Rosanette s'y retrouve. Et l'on y retrouve aussi le mari goguenard et sournois qui exploite l''amoureux transi de sa femme, lui fait endosser ses dettes ou ses heures de garde. Tout du long de cette histoire où s'agite un monde, coule lentement un roman d'amour, sans autres péripéties que les mille traverses qui l'interrompent. Seuls les deux personnages de ce roman, madame Arnoux et surtout Frédéric, sont conçus et présentés «par le dedans » ; c'est avec les yeux de Frédéric que nous regardons, c'est de son observatoire que nous voyons les hommes et les choses. Si nous (sentons » le personnage de Frédéric, nous «voyons» les innombrables figures parmi lesquelles il promène son indolence passionnée. Le beau roman, si étrange et si fort, est une confession sentimentale mêlée au tableau d'une société, et ce tableau se présente non pas comme une analyse, mais comme une succession de croquis dont on nous laisse le soin de tirer la morale. L'influence de la peinture sur l'art de l'écrivain se montre d'une manière plus flagrante encore dans l'épisode de la forêt de Fontainebleau. Les pages qui la décrivent sont célèbres ; ce sont les seules dans tout le roman où l'écrivain, délaissant ses croquis elliptiques, reprend une manière finie et fouillée, les seules où la prose, libérée des descriptions ironiques et vulgaires, s'abandonne au lyrisme RUPCCGE SSRE TOOL ES MOTS 215 de la couleur et de la musique : il y a dans cette description

deux moments ; et d’abord les impressions sont bien celles de deux touristes qui passent : les sites célèbres, la chaleur, l’odeur résineuse, la fatigue, le repos au cabaret…. Mais voici que l'écrivain oublieses deux promeneurs, et une image, intense, innombrable, immense et menue comme une peinture de Rousseau vient se fixer dans sa prose : « La diversité des arbres faisait un spectacle changeant. Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremélaient leurs couronnes ; des leurs glauques ramures ; dans les cépées de charmes, des houx frênes courbaient mollement pareils à du bronze se hérissaient ; puis venait une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes éléglaques ; et les pins symétriques comme des tuyaux d'orgue en se balançant continuellement semblaient chanter. Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulLE LE NL W Æ SZ LU N HA \N ! w1) \\22) P CL À LA Fig. 374, — CHASSÉRIAU ET FLAUBERT. Dans ses MarTyrs, Chateaubriand fait parler et agir ses barbares; dans SALAMM80, la description domine le récit et les discours. Entre les deux poèmes les peintres ont apporté des images. Ces BARBARES de CHASSERIAU, au musée de CLERMOND-FERRAND, ne sont pas de sa meillzure composition. Mais Flaubert, ainsi que son ami Du Canp qui 2n fit la critique, les connaissait bien.



216 CPAM REME DES saient, s’étiraient du sol, s’étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère. Quelque chose de plus lourd, une langueur fiévreuse planait au-dessus des mares, découpant la nappe de leurs eaux entre des buissons d’épines ; les lichens de leur berge, où les loups viennent boire, sont couleur de soufre, brûlés comme par le pas des sorcières, et le coassement ininterrompu des grenouilles répond au cri des corneilles qui tournoient. » Une telle page est bien différente de celles où Chateaubriand décrit les forêts d'Amérique. Dans Chateaubriand, les paysages ne sont pas riches d'impressions visuelles ; la couleur reste discrète, et sa palette, comme celle de Prudhon, rend mieux les mystères de l'ombre lunaire que les précisions de l'infini détail dans la lumière du grand jour. Il n’est pas de description qui nous capte plus fortement ; mais, par la musique, plus que par la couleur ; au lieu de nous montrer des images nombreuses et nettes, elle nous berce par une cadence où sonnent quelques syllabes exotiques. Et ces paysages sont littérairement admirables parce qu’ils sont moins de la peinture que de la rêverie. Flaubert a tenté une tout autre manière. Il n’a pas rêvé seulement, les yeux mi-clos, dans les sousbois : il a regardé attentivement, et ce qu'il a voulu Fig. 375 et 376. — SALAMMBO ET LA SAPHO DE PRADIER. La Salammb6 de Flaubert a donné aux peintres et sculpteurs bien des motifs ; elle n’a fait que leur rendre ce qu’elle leur avait emprunté. L'écrivain n'a pu la décrire qu'en prenant modèle sur l'art de son temps. La voici songeuse : « Presque toujours, dit le roman, elle était accroupie au fond de son appartement, tenant dans ses mains sa jambe repliée, la bouche entr'ouverte, le menton baissé, l'œil fixe.» Ainsi Salammbé prenait l'attitude de la fameuse Sapno de PRADIER, doublement chère à Flaubert puisqu'elle était le chef-d'œuvre de son ami Pradier d'après son amie Louise Colet. Quant à la toilette de Salammb6, l'opposition de sa lumineuse nudité, de sa rayonnante jeunesse et de la vilaine Tanaach au visage de singe, c'est un thème traité par tous les orientalistes, depuis Delacroix jusqu'à Gérome ; ce croquis est d'après CHASSÉRIAU. IMAGES Fig. 377 — HOLOPHERNE ET MATHO, Cette image de l'HoLoPHERNE ENDORMI, fandis que Judith s'apprête à l'égorger (peinture célèbre d'HORACE VERNET, échouée aujourd'hui au musée de Pau) a été décrile avec précision par Flaubert lorsque, «sous la

tente», il a voulu nous montrer Matho et Salammbé dans une situation semblable :« Matho, tel qu'un homme ivre, dormait étendu sur le flanc, avec un bras qui dépassait le bord de la couche. Son bandeau de perles était un peu remonté et découvrait son front. Un sourire écartait ses dents. Elles brillaient entre sa barbe noire, et dans ses paupières à demi closes il y avait une gaieté silencieuse el presque outrageante. » L'exactitude minutieuse et d'ailleurs involontaire de la description prouve que Flaubert avait conservé très net le souvenir du tableau d'Horace Vernet. Cette image installée dans sa pensée est devenue l'épisode culminant du roman et a suscité tous les incidents qui le préparent. Le tableau, illustre alors, de Vernet et la bataille d'Aix de Decamps sont les deux images génératrices du roman. Il faudrait d'ailleurs en ajouter beaucoup d'autres, en particulier toute l'iconographie de la conquête de l'Algérie: prise de la Smala, les portes de fer, siège de Constantine, etc. mettre dans sa description, ce sont des impressions visuelles. Il est donc, comme un peintre, allé dans la forêt pour copier d'après nature. Mais s'il a pu voir tant de choses dans un sous-bois, c'est parce que, depuis vingt ou trente ans, toute une école de peintres paysagistes s'appliquait à les découvrir. Il est impossible d'insérer des images plus exactes dans une prose aussi musicale ;: mais ces pages n'ont pas été écrites d'après nature ; elles copient des peintures de Rousseau et de Diaz. A une pareille date, chez des amoureux en fugue dans la forêt, de telles impressions sont tout à fait prématurées, parfaitement invraisemblables. Alors, des maîtres méditatifs comme Rousseau cherchaient dans le monde infini du sous-bois ces images expressives qu'ils parvenaient à saisir à force d'attention et qu'ils fixaient ensuite sur leurs petites toiles à force d'application. C'est peu à peu seulement que cette poésie naturaliste, ce panthéisme pittoresque pénétrait l'âme du grand public. Nos deux amoureux, en juin 1848, n'ont vu ni ressenti tant de choses. Cette description de la forêt à cette date est anachronique comme les couchers de soleil de Salammbé. Mais Flaubert, qui a vécu parmi les artistes, qui a connu des paysagistes, qui a lu les commentaires de leurs admirateurs, a reçu de leurs propos et de leurs œuvres la grande révélation ; à leur

(Gréco, Enterrement du comte d'Orgaz, Tolède). À ses autres qualités, Greco ajoute cette étrangeté qu'il associe les pires déformations du dessin en profondeur à une absence totale du sentiment de l'espace. Les violences que ce Tintoret byzantin fait à notre vision occidentale sont de vifs excitants littéraires. Barrès les a brillamment exploités. Sa description de cette œuvre illustre confond saint Jean-Baptiste — le maigre précurseur — avec le comte d'Orgaz, une petite âme blanche qu'un ange apporte au tribunal. Rien ne prouve mieux l'action des images sur nos idées et sentiments que la fécondité littéraire de nos contresens plastiques. (CI. Anderson.) LA VIE DES IMAGES. PL. 15, PAGE 216.



PES suite, il a connu l'immense beauté et la poésie prodigieuse de la forêt. Et, comme il voulait nous présenter la France de 1848, il n’a pu se tenir de nous montrer ce petit coin sauvage où l’on était en train de découvrir un monde. À ce moment, seuls, quelques paysagistes, solitaires de génie, cherchaient obscurément des sensations nouvelles. Frédéric et Rosanette en rencontrèrent. L'un d'eux, «un peintre en blouse bleue travaillait au pied d'un chêne avec sa boîte de couleurs sur les genoux. Il leva la tête et les regarda passer ». Mais ils étaient certes bien loin de pouvoir comprendre cet étrange solitaire, et Flaubert luimême, quand, vingt ans plus tard, il nous décrit la forêt de Fontainebleau, la regarde avec des yeux longuement éduqués par la peinture et ses commentateurs. Ce magnifique épisode de l'Éducation est un exemple de ces emprunts que l’art littéraire fait constamment aux arts plastiques. Ces pages font moins penser à une promenade dans la forêt qu'à une exposition de Rousseau, de Dupré et Diaz. Quand il eut enfin donné au public son Éducation sentimentale, Flaubert sortit encore une fois de ses tiroirs le manuscrit de la Tentation de saint Antoine, déjà revu, et lui fit subir de nouvelles et importantes corrections. Et la grande différence qui distingue les deux versions tient à ce que la première est surtout oratoire, tandis que la seconde est descriptive. On parle encore beaucoup dans la seconde Tentation, mais, maintenant, les mots évoquent surtout des images. L'invention littéraire est de plus en plus de la documentation archéologique. Parmi les visions de saint Antoine passent des tableaux étonnants de couleur et de précision qui appartiennent à l'école néopompéienne du second Empire. César dans son palais de marbre, la multitude dans le Cirque, le groupe sombre des martyrs sur l'arène ensoleillée, les fauves indolents sous le fouet des belluaires.…. Saint Antoine dans sa Thébaïde, c’est Flaubert dans la solitude de Croisset se rappelant les peintures de Gérôme, de Couture, de Hamon, de Gustave Boulanger, d'Émile Lévy et de beaucoup dont nous avons perdu le souvenir. C’est au Salon annuel que Flaubert trouvait les images vivantes et fixées dont il avait rapporté les éléments divers de ses voyages et de ses lectures. Quand il évoque les dieux de l'Olympe qui furent des créatures de l’art grec, ses descriptions sont nettes comme des notices de catalogue et semblent nous présenter un Musée de sculptures antiques. Mais l'œuvre de Gustave Moreau surtout s'est imprimée nettement dans la mémoire de l'écrivain. Cette peinture LA VIE DES IMAGES, MPG SET LES NFOTS Fig. 378. —

LE BANQUET DES MERCENAIRES. Ce tableau d'un peintre assez ignoré aujourd'hui, À. GUIGNET, nous rappelle que si la Salammbô de Flaubert et son grouillement farouche de mercenaires est chose insolite dans l'art littéraire, les images qui la composent n'étaient pas des thèmes ignorés de la peinture. Chassériau a peint aussi les chairs blanches des barbares et leurs harnachements terribles. L'effort d'imagination de l'écrivain a été précédé par les images de la peinture. ciselée dans l'ivoire et coruscante de pierreries, ces mythes fixés en des statues, cette joaillerie philosophique passent dans les rêveries du saint visionnaire. Le peintre de la jeunesse et la mort, du Sphinx et de la Chimère enseignait à Flaubert comment une méditation poétique ou métaphysique peut rayonner de formes précieuses, précises, un peu étranges. [l n'est pas jusqu'au mode d'invention et d'exécution des deux artistes qui ne les rapproche ; ils aiment l'un et l'autre à reprendre le même canevas pour y broder à leur fantaisie, défaire et refaire de capricieuses fioritures où l'artiste oublie sa pensée dans les subtilités du pinceau ou du verbe. L'atelier de Gustave Moreau rappelle bien des habitudes de l'écrivain ; il est plein de tableaux commencés, inachevés, qui sont comme des manuscrits sur le chantier. La Tentation de saint Antoine fut pour Flaubert, ainsi que les meilleures compositions du peintre, l'œuvre de toute sa vie, le microFig. 379, — BARYE ET LES'ANIMALIERS/LITTÉRAIRES. Depuis que BARYE a enseigné à son temps les formes et attitudes des grands fauves, écrivains et poètes, Flaubert ou Leconte de Lisle, se sont mis à les décrire, parce qu'ils ont appris à les voir ; et ce n'est plus la description pittoresque et morale de Buffon, mais la vision anatomique et dynamique du sculpteur. « Puis, étalé dessus à plat ventre, du bout de ses crocs, lentement, il étirait les entrailles. » Cette vision revient souvent dans Salammbô. 28

218 AA Fig. 380 et 381. — LES LORETTES DE GAVARNI ET L'ÉDUCATION SENTIMENTALE. L'œuvre de GAVARNI pourrait servir à illustrer toute une partie de l'Éducation sentimentale de Flaubert. On pourrait même prouver par bien des exemples que des traits du roman ont été inspirés par les dessins de l'artiste et leur légende ; en particulier, tout ce qui concerne l'existence de Rosanette, « la Maréchale ». La description fameuse du bal a été faite d'après l'album des « débardeuses » - les disputes de Rosanette et de la Vatnaz, le café-concert, la loge, le théâtre, etc. cosme où il venait cristalliser ses rêveries et s'abandonner à l'évocation des images et à la musique des mots. Ce n'est pas seulement Flaubert qui, durant cette période, a soumis l'art littéraire à l'art plastique ; mais la plupart des écrivains du second Empire, tous ces Parnassiens, comme Théophile Gautier ou Leconte de Lisle, dont la plupart des œuvres évoquent un morceau d'art antique ou d'art moderne. Mais Flaubert est un de ceux qui manifestent le plus fortement combien l'imagination des écrivains fut alors dominée par la vision des peintres. On sait par le témoignage de Flaubert lui-même que l'idée première de la Tentation lui avait été donnée par un tableau de Breughel qu'il avait vu à Gênes en 1845. Il l'avait alors décrit par le menu dans une note de voyage qui se termine ainsi : (Ce tableau a effacé pour moi toute la galerie où il est. Je ne me souviens déjà plus du reste ». De cette impression première, il ne subsiste guère dans le livre ; entre cette diablerie flamande à la fois familière et fantastique et les descriptions impassibles du roman, il y a bien de la distance : celle qui sépare Breughel de Gustave Moreau. L'effort littéraire de Flaubert sur ce thème l'a conduit d'une peinture à une autre peinture. Et sans doute n'ignorait-il pas lui-même tout ce qu'il devait à cette influence, car un jour il écrivait à Ernest Chesneau : « Je vous remercie d'avoir rendu justice à Gustave Moreau que beaucoup de nos amis n'ont pas, selon moi, suffsamment admiré. » Gustave Moreau resta toujours pour Flaubert une des sources de son imagination. Au Salon de 1876, il exposait son tableau de Salomé. Peu après, Flaubert écrivait à Mme Roger des Genettes : « Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela? L'histoire de saint Jean Baptiste. L'A°., VJE2UYES IMAGES La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite ; ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là ». Il en sortit le conte d'Hérodias. Ce n'est pas seulement Gavarni qui aida Flaubert à bien voir les hommes de son temps. Daumier est un merveilleux créateur de types : ses

bonshommes sont vivants, expressifs comme l'humanité de Molière, et leurs gestes et grimaces s’impriment si fortement dans notre mémoire qu'ils y sont installés et continuent de vivre, agir et parler, plus intenses, plus violents, plus afñirmés dans leur type que les pâles silhouettes de la réalité. Quand on a vu défiler ce monde, politiciens et bourgeois, alors on croit vivre dans le Paris orléaniste ; l'artiste nous a imposé sa vision. Et il y a bien du rapport de Flaubert à Daumier. Ils ont à peu près les mêmes admirations, les mêmes haines. Déjà dans la Bovary, apparaît la vision du dessinateur. M. Homais entre sa fille Athalie et son fils habillé en artilleur, quel admirable Daumier, à moins qu'il ne dérive du Joseph Prudhomme d'Henri Monnier ! Bovary .luimême, bien souvent, se présente comme l'aurait vu le terrible dessinateur. Les croquis de Daumier nous accompagnent dans le monde multiple et mouvant de l'Éducation sentimentale. La face pâle, inquiète de M. Dambreuse, la trogne rusée du père Roques, se rencontrent à chaque page des albums du pamphlétaire lithographe ; la Vatnaz figure dans le recueil des Divorceuses ; Arnoux quelquefois nous semble un Robert Macaireun peu moins affirmé, et la dernière phrase du récit — avant l'épilogue — évoque l’admirable silhouette du Ratapoil : « L'agent fit un cercle avec son regard et Frédéric béant reconnut Sénécal ». Enfin l'esthétique de Daumier finit par s'imposer à Flaubert : le dessinateur a entraîné l'écrivain dans sa recherche de la belle laideur : la caricature énorme et vengeresse. Toute sa vie, Flaubert — qui, pendant sa période de production, fut un solitaire et un casanier — a été grand liseur; c'est bien souvent dans la lecture qu'il a cherché la chaleur de l'enthousiasme et trouvé l'exaltation qui allégeait son labeur littéraire. Mais il en ressentait aussi de l'irritation, car, ainsi que Boileau, il avait la haine du « sot livre » : il finit même par trouver un plaisir amer à recueillir les bévues et niaiseries éternisées par l'imprimerie, et, un jour, se mit à les rassembler dans son Bouvard et Pécuchet. Ce livre est comme un herbier des plus belles fleurs de la sottise humaine. S'il l'eût écrit dans la première partie de sa carrière, nul doute que Flaubert ne l’eût conçu à la manière des romanciers-critiques du XvIII* siècle, Vol

LPESS taire ou Diderot, pour lesquels il avait tant d'ad-niration : une narration rapide, dépouillée de toute description où le récit eût été une dissertation à peine déguisée. Mais, quand Flaubert composa son livre, lanarration s'était transformée en une succession de tableaux accompagnés de légendes. Son imagination dresse devant nos yeux deux silhouettes grotesques qui apparaissent à toutes les pages et y apportent le comique. Nombre de lecteurs méconnaissent cette admirable bouffonnerie parce qu'ils ne veulent pas voir le jeu contrasté de nos deux magots et la perpétuelle antithèse du gras et du maigre, du jovial et du bilieux. L'entrée en scène des deux hommes nous donne les deux thèmes qui viendront ensuite se mêler à mille circonstances et aventures : (« Deux hommes parurent….. Le plus grand vêtu de toile marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. » À partir de ce moment, nous necessons deles voir. Les voici devant leurs alambics, faisant des conserves et des liqueurs: { Bouvard toujours en sueur n'avait pour vêtement que sa chemise et son pantalon tiré jusqu'au creux de l'estomac par ses courtes bretelles... Pécuchet marmottait des calculs, immobile dans sa longue blouse, une espèce de sarrau d'enfant avec des manches. » Les échecs qui contrarient leurs zèles variés, leurs entreprises inlassables, sont de même ordre que les aventures qui agitent les bourgeois de Daumier. Deux compères, un gras et un maigre — un peu comme don Quichotte et Sancho — sont chargés d'amplifier par leurs burlesques mimiques les sottises recueillies par Flaubert dans ses lectures. Ce ne sont pas seulement les silhouettes du dessinateur que l'on voit passer dans le récit, ce sont aussi les observations psychologiques et morales qu'elles entraînent. Avant Flaubert, Daumier avait férocement exploité le contraste entre la noblesse des vers tragiques et la vulgarité des acteurs qui les débitent ; avant le romancier, le dessinateur avait copieusement ridiculisé le bourgeois aux champs, au bain, le jardinage, le spiritisme, toutes les toquades, toutes les naïvetés de ce pauvre homme qu'un artiste examine en ricanant. Dans Les Plaisirs de la campagne, Daumier nous montre les émotions du bourgeois devant un épouvantail à moineaux, une famille atterrée devant un crapaud ahuri ; Bouvard et Pécuchet, dans leurs pérégrinations géologiques, ont connu deces terreurs. Et pour nous dire combien ils sont laids, à la manière de

Daumier, il n’a pu se tenir de nous les montrer au bain. MON GESSeENT PES IMOLS 219 Fig. 382 et 383. — DAUMIER ET L'ÉDUCATION SENTIMENTALE.. Flaubert a condensé dans son roman les principaux aspects et types du Paris de Louis-Philippe. IL s'est naturellement rencontré avec les artistes qui, comme Gavarni et Daumier, avaient travaillé d'après les mêmes modèles. Le ROBERT MACAIRE de Daumier semble avoir inspiré bien des fois le Jacques Arnoux de Flaubert, et l'on songe au RATAPOIL de Daumier en lisant la phrase qui clôt les catastrophes du roman : « L'agent fit un cercle avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal. » Vint un jour où, pour recommencer l'expérience de Sanctorius, ils furent amenés à d’étranges opérations, et l'on pouvait voir Pécuchet tout nu assis sur le plateau d'une balance, qui surveillait la décroissance de son poids, tandis que Bouvard s'était allongé dans une baignoire pour faire monter la température de l'eau. « Cependant, Bouvard sentait un peu de fraîcheur. (Agite tes membres ! dit Pécuchet. Il les agita sans rien changer au thermomètre. « C'est froid, décidément. — Je n'ai pas chaud non plus, reprit Pécuchet, saisi lui-même par un frisson. Mais agite tes membres. Agite tes membres pelviens, Agite-les. » Bouvard ouvrait les cuisses, se tordait les flancs, balançait son ventre, soufflait comme un cachalot, puis regardait le thermomètre qui baissait toujours : (Je n’y comprends rien. Je me remue pourtant !» … Un chien entra, moitié dogue, moitié braque, le poil jaune, galeux, la langue pendante. Que faire? Pas de sonnette ! Et leur domestique était sourde. Ils grelottaient, mais n’osaient bouger, dans la peur d'être mordus. Pécuchet crut habile de lancer des menaces en roulant des yeux. Alors le chien aboya ; et il sautait autour de la balance où Pécuchet, se cramponnant aux cordes et pliant les genoux, tâchait de s'élever le plus haut possible.

FE RIN y ba 4, EG Dee, NE VAL LD ED EE EAN ETES DES IMAGES Fig. 384 et 385. — FRÉDÉRIC ET ROSANETTE DEVANT ROUSSEAU ET DIAZ. Dans son Éducation sentimentale, Flaubert=a voulu présenter un tableau de la société parisienne entre 1849 et 1850 : les affaires, la politique, les bals, les salons, les étudiants, les lorettes, les premiers chemins de fer, etc.; et il a très justement compté parmi les plus belles découvertes de ce temps la poésie forestière des peintres de Fontainebleau. Il a donc promené ses héros dans la forêt pour placer dans son roman des paysages de Diaz et de RoussEAU. 11 a décrit les arbres et les roches et les mares en imitant la manière des paysagistes de Barbizon. Son seul anachronisme est d'avoir prêté à de jeunes amoureux un don d'observation et de réverie qui était vers 1848 le privilège de quelques peintres. «Tu t'y prends mal», dit Bouvard, et il se mit à faire des risettes au chien, en proférant des douceurs. Le chien, sans doute, les comprit. Il s’efforçait de le caresser, lui collait ses pattes sur les épaules, les éraflait avec ses ongles. « Allons, maintenant, voilà qu'il a emporté ma culotte !» Enfin, ces deux martyrs de la science retrouvent leur courage avec leur vêtement et, quand Pécuchet fut rhabillé, cette exclamation lui échappa : «Toi, mon bonhomme, tu serviras à nos expériences. » Et alors commença le supplice du chien. Qu'est-ce donc qu'une telle scène? Il est impossible de n'y pas reconnaître la manière de Daumier exerçant sa verve furieuse ; des attitudes grotesques toutes pleines d'une bêtise énorme, dont on ne sait pas toujours si la plus grande part revient à nos deux héros ou bien aux livres dont ils nourrissent leur folie. En Flaubert bouillonnaient les mêmes indignations qui font de Daumier un déformateur violent de la figure humaine ; l'écrivain pour exprimer ses rages et fureurs n'avait d'autre recours que de rugir ses mots ; il ne pouvait torturer la syntaxe ; au moins a-t-il tenté, avec sa prose classique, d'évoquer des attitudes grotesques. Mais les mots ne créent pas les images ; ils ne peuvent que les rappeler. Si l'on ne porte en soi le souvenir des bourgeois de Traviès, Monnier et surtout de Daumier, la farce de Flaubert reste une tentative laborieuse, sans mouvement et sans vie. Ce récit évoque un monde à demi fictif qui doit une part de sa réalité aux lithographes romantiques. Ce n’est pas la première fois que la littérature traite des créations de l’art comme des êtres de la nature. Au moyen âge, les théologiens dissertaient sur les monstres symboliques et considéraient comme d’une même famille les êtres de la

fable et ceux de la nature, l’aigle et le griffon, l'éléphant et la licorne. Les poètes de la Renaissance ne séparaient jamais, dans leur conception du monde antique, l'histoire et la mythologie. Flaubert a imaginé l’histoire de ses deux bonshommes dans ses lectures de tous les jours, mais il a vu leurs silhouettes dans les albums de Daumier. Ce n’est pas le seul Flaubert qui nous montre comment l'imagination littéraire vient parfois s’alimenter aux arts plastiques. Baudelaire, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, les Goncourt, toute une génération d'écrivains, n'a fait bien souvent que transposer des images en description et obliger les mots à faire de la peinture. Le rapprochement des artistes et des écrivains du xIx® siècle a eu pour résultat de confondre leurs esthétiques ; cet univers des poètes où évolue l'imagination littéraire d’un temps a été transformé. Chez ces néo-romantiques et Parnassiens, les choses apparaissent avec leurs formes et leurs couleurs ; ils croient à l'existence du monde extérieur et pittoresque que doit d'abord évoquer l'écrivain en nous laissant par



LES Fig. 386 et 387. — LE COMIQUE DE DAUMIER ET DE FLAUBERT. Les bourgeois de Daumier ont passé avant Bouvard et Pécuchet par les ridicules écoles des arboriculteurs livresques (dans les PASTORALES DE DAUMIER). Daumier a aussi enseigné à Flaubert que c'est un bon moyen de rendre les gens grotesques que d'exhiber leurs lamentables anatomies (Idylles parlementaires), fois le soin d'y mettre de la pensée ; comme dans la nature concrète, les fictions de la poésie nous donnent d'abord des impressions visuelles ; à nous de les interpréter, et bientôt une esthétique symboliste va naître de ce musée d'images muettes. Le lyrisme du premier romantisme, les Confessions sentimentales, le cœur du poète mis à nu, cet art de confidences personnelles disparaît et, devant les poèmes de Leconte de Lisle, on est comme devant des peintures ou des statues : dans notre contemplation des formes ou des couleurs, il n'entre aucune curiosité sur l'auteur. L'impersonnalité, l'impassibilité des Parnassiens dérivent tout naturellement de leur conception plastique de la poésie. Il ne serait certes pas difficile de suivre jusque chez les écrivains d'aujourd'hiu les signes de cette domination de la plastique sur la littérature. Rien ne saurait mieux démontrer l'extrême puissance des inages de l'art sur la pensée d'un temps. Toute la littérature naturaliste de Zola à Maupassant s'est consacrée à décrire et raconter les hommes et les choses, à mesure que les peintres les découvraient et en faisaient de la matière artistique. Le terme dernier de cette soumission aux images est peut-être chez les Goncourt, et surtout chez cet étonnant Huysmans dont toute l'esthétique a été de copier des œuvres d'art, tableaux ou orfèvreries, avec des syllabes, de transposer le monde visuel dans le monde verbal. Et quand l'écrivain est libéré de cette servitude pittoresque par sa rêverie ou sa pensée, le souvenir précis de l'image, gravure ou peinture, n'en reste pas moins présent. Que l'on étudie comme Anatole France nous transporte à Florence, dans le Lys rouge, et pourquoi ses paysages florentins sont plus nets, plus frappants que ceux de Paris, on verra combien la description littéraire est plus colorée, plus évocatrice quand elle est faite d'après une œuvre d'art que lorsqu'elle est RVPACGE SV ETS ES MOTS 221 une copie d'après nature. Les descriptions littéraires qui n'ont pas subi, accepté la manière concentrée du peintre, — la composition qui ramasseune image diffuse dans l'unité d'un coup d'œil — ces descriptions peuvent bien nous donner le sentiment de la vie, nous suggérer la présence des choses, elles ne

nous les font pas voir. N'est-ce pas aussi avec des descriptions rapides de tableaux et de gravures qu'Anatole France nous transporte dans le Paris du xvire siècle et celui de la Terreur? Les paysages de Loti ne sont pas seulement d'un visuel, ils sont mêlés à ces mille impressions qui assiègent le touriste en voyage : chaleur, odeur, bruit, fatigue, rêverie.…. Mais il serait pourtant impossible de concevoir cette littérature descriptive en un temps qui ignorerait la peinture de paysage. Un homme du xvii® siècle, dans cette prose fluide et chatoyante, n'aurait perçu aucune image. Un tel art suppose une longue éducation pittoresque ; l'écrivain et ses lecteurs s'entendent sur la couleur des mots, parce qu'un siècle de peinture exotique et d'orientalisme a ramassé dans notre mémoire des sites typiques et les couleurs essentielles ; aussi la description de l'écrivain n'est plus seulement une grisaille confuse quand elle sait les évoquer en pleine lumière. La prose de Maurice Barrès n'est pas naturellement pittoresque ou plastique ; elle ne l'est que par volonté; parfois, c'est la musique qui l'emporte, ou ailleurs la recherche de l'inexprimable l'entraîne dans les jeux compliqués de la sensation et de l'abstraction ; mais, chaque fois qu'il a voulu peindre, ce fut à l'imitation des arts plastiques. Ses plus belles pages descriptives, celles qui impriment les plus fortes images dans notre pensée, sont certainement dans Leurs figures ; mais cette prose gravée par l'acide sur le métal ne mord pleinement sur notre senFig. 388 et 389. — CONTRASTES GROTESQUES, Les essais dramatiques de Bouvard et Pécuchet peuvent être illustrés par les parodies classiques de Daumier. « Et, parlant au profit de Pécuchet, Bouvard admirait son port. son visage, (cette tête charmante », se désolait de ne l'avoir pas rencontré sur la flotte des Grecs, aurait voulu se perdre avec lui dans le labyrinthe. » Le second dessin de Daumier est intitulé : REGRETS. 1l est commenté par les troubles amoureux de Pécuchet : « Depuis le jour où Pécuchet avait observé la petite bonne tirant de l'eau...» Bien des phrases du roman paraissent être des transpositions des dessins de Daumier.

Fig. 390, — GUSTAVE MOREAU ET FLAUBERT. À l'exemple de la peinture de Gustave Moreau, l'art de Flaubert, celui dela Tentation de saint Antoine, est devenu comme une joaillerie mythologique, de la ciselure symbolique. Des rapprochements de détail pourraient prouver l'influence du peintre sur l'imagination de l'écrivain. Flaubert confesse, dans sa correspondance, son admiration pour ce peintre auquel, dit-il, on n'a pas accordé toute l'admiration à laquelle il a droit. C'est au . lendemain du jour où il a vu celte DANSE DE SALOMÉ au Salon que Flaubert annonce son intention de composer son Hérodias, sibilité que si nous portons en notre mémoire les dessins de Forain. Doux pays et ses croquis acerbes ont fourni les images que l'on voit passer dans leterrible livre. Sans doute la réalité fut le modèle direct de l'écrivain, mais où a-t-il appris à ramasser haine et dégoût dans un trait, à révéler l'ignominie d'une grimace, àfixer en quelques attitudes et silhouettes des impressions fugitives et éparses? L'écrivain a transposé en une prose glacée, implacable, la comédie du parlementaire véreux que le dessinateur avait ésquissée en traits durs ; et le prosateur a peut-être renchéri en cruauté sur l'artiste, mais il en a imité la manière, sèche, tranchante, sans pitié comme sans indignation. Dans les rapports des arts plastiques et des arts littéraires, la littérature donne moins qu'elle ne reçoit. Chaque fois que se rapprochent et se mêlent les deux arts, la littérature s'enrichit des images de l'art. D'une vision concrête se dégagent aisément une description verbale, une comparaison, une métaphore, un symbole, tandis que d'une conception littéraire abstraite ou sentimentale, il ne résulte pas naturellement une réalité plastique. Il y faut un travail matériel, la mise en train d'une imagination et d'un métier, l'invention de mille détails négligeables littérairement, mais plastiquement indispensables, de multiples conditions parmi lesquelles l'intervention de l'idée littéraire compte pour bien peu. N'oublions pas que l'idée qui dirige le travail artistique apparaît seulement à mesure qu'elle s'exprime dans sa matière ; elle est l'âme qui s'allume dans le corps arrivé à terme. L'artiste ne connaît son idée que lorsque l'œuvre est achevée ; la chercher, c'est pour lui essayer dans sa pensée des moyens de la réaliser ; la rêverie utile, celle qui mène au but, ne peut être CRAN ARE AD ETS IMAGES qu'un simulacre d'exécution. Sans doute ce n'est pas l'art qui inspire sa pensée ; mais c'est par le travail artistique que s'exerce d'abord cette pensée. La plastique est une forme primordiale de la spéculation. L'art littéraire est de tous le plus

compréhensif, mais il est aussi le plus incertain et le plus flottant. Les mots touchent à tout et ne saisissent rien. Au milieu des autres arts, ses frontières restent indécises. Ilestlà un peu comme la philosophie au centre des sciences ; on le croit un foyer rayonnant et il est un centre de convergence. Il touche à la pensée abstraite comme la philosophie, il raconte l'humanité comme l'histoire, il crée des fictions à l'imitation de la nature ; il peint et il chante, il est poésie, musique et peinture, car les mots qui sont la matière première de l'art littéraire, en même temps qu'ils définissent la pensée, peuvent évoquer des images, et, par le timbre des syllabes et le rythme des phrases, ils sont de la musique. Aussi l'art littéraire reçoit-il des autres arts beaucoup plus qu'il ne leur donne. C'est d'eux d'ailleurs que lui viennent le plus souvent ses conceptions, ses images et même son rythme ; il découvre peu, il résume, il joue avec des notions et des mots qui sont les résidus supérieurs des réalités concrètes traitées par les autres arts ou les idées qui flottent autour des connaissances exactes. Dans l'ordre générique, il apparaît le dernier ; il n'est pas à l'origine, mais au terme de la création esthétique ; il est la fleur suprême des civilisations rafñnées ; en lui jouent des combinaisons imprévues de pensées et de sensations nées de disciplines fort différentes. Dans une même page d'un roman moderne, notre esprit peut à la fois suivre une thèse médicale, contempler un paysage et se bercer à la cadence d'un beau développement. C'est ainsi que la littérature placée de manière à observer tous les jeux de l'esprit humain nous semble parfois inspirer des formes d'art dont elle n'est que la transcription verbale, Il serait en effet bien surprenant que l'invention pût jaillir d'un pur travail de la pensée repliée sur elle-même et cherchant son expression verbale ; l'esprit humain ne se peut renouveler que par sa découverte continue des choses. D'une image à une pensée, le travail est naturel parce qu'une démarche de l'esprit y suffit, mais, de l'idée à l'image réalisée, il y a une création, tout un travail qui suppose une technique savante, la pratique d'un métier difficile. L'intelligence humaine vit, depuis quatre cents ans, sous le régime de l'imprimerie. C'est peu dans le cours des âges, mais ges siècles sont les siècles de l'histoire. Il n'en faut pas plus pour nous faire croire à la primauté de la

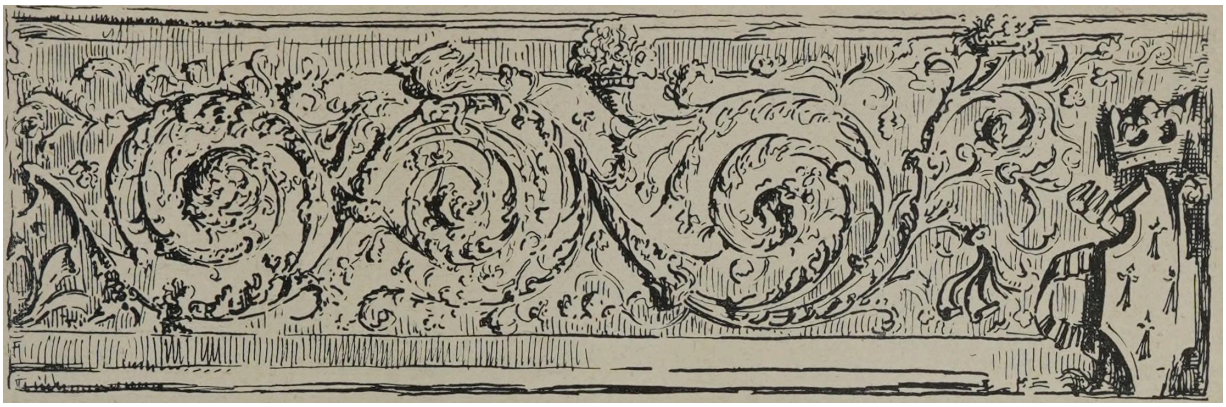
[SES pensée écrite et nous illusionner sur l'importance de la littérature dans la formation et l'évolution de l'esprit humain. Deux sortes de témoignages nous renseignent sur les hommes qui nous ont précédés : les mots qu'ils ont écrits et les choses qu'ils ont façonnées, les documents et les monuments. Les documents ont à peine besoin d'être interprétés : ils sont les matériaux mêmes de l'histoire et n'ont besoin que d'être un peu ajustés pour entrer dans l'édifice. Il nous semble, en les lisant, prendre un contact direct avec la pensée d'autrefois, comme dans la vie courante nous échangeons nos idées à l'aide des mots. Descartes disait que la lecture des bons livres est une conversation avec les meilleurs esprits; la consultation des documents est pour l'historien comme un interrogatoire de témoins de qualités inégales, mais dont aucun n'est tout à fait inutile. De toute manière, le langage verbal de beaucoup le plus pratique dans le commerce quotidien, est devenu aussi, grâce à l'écriture et à l'imprimerie, le grand moyen de communication des hommes à travers les âges. À tel point que nous faisons. commencer l'histoire à 'apparition des premiers témoignages écrits ; point d'histoire hors des textes. L'histoire est fille de l'écriture, comme l'intelligence est fille de la parole. Avant l'écriture, c'est la préhistoire. Il semble que notre connaissance de l'humanité soit tout entière contenue dans les mots. Il n'y a pas d'histoire muette. On comprend PERCÉE SEAL E SAMO TS 223 alors comment toutes les reliques humaines ne prennent de signification que lorsqu'elles se présentent accompagnées d'un témoignage écrit. Ces monuments sortis des mains humaines et qui traversent le temps grâce à la matière indestructible comptent moins dans les spéculations des historiens que des textes conservés par des circonstances. Et, dans l'enquête historique, les monuments ne comparaissent guère que pour accompagner les textes qui parlent d'eux. La vie de notre intelligence est tellement mêlée à l'emploi des mots qu'un fait historique est, pour nous, d'abord un procès-verbal. Il est pourtant évident que notre vie spirituelle, dans son principe, échappe à cette communauté et que, si la pensée préparée par le commerce des intelligences ne peut être qu'une pensée écrite ou parlée, il n'en va pas de même de cette intellectualité obscure et profonde d'où germent nos idées. Le cerveau de l'enfant travaille avant qu'il sache exprimer sa pensée, et quand nous savons parler notre esprit n'est pas en sommeil parce que nous nous taisons. L'homme a réfléchi, médité, raisonné avant d'écrire. Notre vue historique limitée aux témoignages de l'écriture ne retient de la réalité que

quelques aspects fragmentaires et superficiels, des taches de soleil dans un sous-bois ; un rayon allume pour nos yeux quelques herbes ou feuillages ; ainsi les mots amènent à la clarté quelques pensées obscures, mais la forêt n’est pas tout entière dans ces fugitives étincelles. Fig. 391. — LE DIABLE DE CALLOT. L'idée de la Tentation de saint Antoine, le scénario du drame, est né dans l'esprit de Flaubert devant un tableau de Breughel. Elle s'est bien transformée avant d'aboutir à l'œuvre actuelle. Entre temps, l'écrivain avait accroché à son mur la GRAVURE DE CALLOT ; mais le grotesque de Callot, griflu, cornu, n’a inspiré qu'une brève image : Le Diable vole sous saint Antoine, (étendu comme un nageur ; ses deux ailes grandes ouvertes, en le cachant tout entier, semblent un nuage», image gothique d'ailleurs, qui n'est guère dans le style alexandrin, byzantin, néo-parnassien de tout le livre.

CHAPITRE X L'UNIVERS DE L'ART ET CELUI DE LA SCIENCE COMMENT ON PEUT PARLER DE « LA VIE DES IMAGES » ; ELLES MONTRENT DANS LEUR DÉVELOPPEMENT UNE SORTE D'INDÉPENDANCE INDIVIDUELLE ET EXERCENT AUTOUR D'ELLES UNE ACTION. — LES ARTS PLASTIQUES RÉPONDENT A UNE UTILITÉ, LA PLUS ÉLEVÉE DE TOUTES ; ILS PORTENT LES CROYANCES ET LES ESPÉRANCES SUPRÊMES DE L'HUMANITÉ. — LA CRÉATION PLASTIQUE EST UNE DES SOURCES DE LA VIE SPIRITUELLE ; LES ARTS NOUS ÉLÈVENT DE LA TECHNIQUE AU SENTIMENT ET A L'IDÉE ; HABITUÉS A DÉDUIRE L'ART DES CIRCONSTANCES DE TEMPS, DE MILIEU ET DE MOMENT, NOUS DEVONS AUSSI RECONNAITRE JUSQU'A QUEL POINT IL CRÉE CE DONT ON LE CROIT LE RÉSULTAT. — CE N'EST PAS SEULEMENT LA BEAUTÉ PLASTIQUE QUI RÉSULTE D'UN MÉTIER MATÉRIEL ; TOUS LES ARTS ET TOUTES LES SCIENCES NE SONT QUE DES TECHNIQUES QUI S'ACHÈVENT EN SPÉCULATION. — OPPOSITION DU MONDE CONCRET DE L'ART AU SYSTÈME ABSTRAIT DE LA SCIENCE ; LEQUEL INTÉRESSE LE PLUS NOTRE VIE MORALE ET SENTIMENTALE. — COMMENT L'ANALYSE SCIENTIFIQUE NOUS RAMÈNE DANS LE DOMAINE MÉCANIQUE, TANDIS QUE LA CRÉATION ARTISTIQUE ÉLÈVE LA MATIÈRE VERS LA VIE ET LA CONSCIENCE. — LA CRÉATION DE LA BEAUTÉ, MIEUX QUE LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ, FAIT COMMUNIER LES HOMMES EN UNE MÊME SÉRÉNITÉ. — COMMENT RAPHAEL A CONFESSÉ CETTE RELIGION DE LA BEAUTÉ DANS LES FRESQUES ILLUSTRES DU VATICAN.

il — TEE eT Fig. 392. — ORNEMENTATION SCULPTÉE DE LA RENAISSANCE. Ces rinceaux empruntés à l'antiquité par lu Renaissance ont connu tous les modes d'expression : le marbre, le bois, la peinture ; ils tiennent leur valeur décorative de ce qu'ils unissent la discipline géométrique à la richesse foisonnante ; : d'une floraison naturelle. GAPARITRE -X RONIVERS DEAR ET. CEEUL: DE, EASCIENCE L est temps de conclure. Parler de la vie des images [ce n'est, il est vrai, qu'user d'une métaphore. Mais elle résume et éclaire un grand nombre de remarques et sa commodité en justifie l'emploi. Cette expression implique, en effet, l'idée d'un être qui naît, grandit, décline et meurt: des éléments s'organisent pour constituer une personnalité indépendante, personnalité qui, dès sa naissance, agit sur son milieu pour assimiler ce qui la sert et rejeter ce qui lui est hostile; puis sa force interne s'affaiblit, s'use, jusqu'au moment où ellene peut plus assurer la cohésion de l'organisme ; alors, l'être se désagrège et ses éléments vont entrer en d'autres associations. L'histoire d'un type de monument — temple grec, église romane, cathédrale gothique, château féodal — se déroule suivant un régime très semblable aux lois qui déterminent l'épanouissement des vivants et leur déclin. Un principe de construction, la rencontre, l'alliance d'une matière et d'un usage pose le problème fondamental qui va ensuite commander tout le développement de cette personnalité architectonique ; les essais se succèdent, apportant leurs solutions jusqu'au jour où le principe se trouve épuisé, soit que la matière n'ait plus de combinaisons à offrir, soit que les besoins à satisfaire aient disparu. Dans le monde de la sculpture et de la peinture, les conditions ne sont guère LA VIE DES IMAGES. différentes ; statues et tableaux ne constituent pas, il est vrai, des êtres tout à fait originaux ; tout ce monde des images ne possède qu'uneexistence dépendante, secondaire; il reçoit sa lumière des réalités qu'il reproduit; :l est un signe, un langage et, à ce titre, semble-t-il, ne devrait avoir d'autre sève que celle qui lui vient de la chose exprimée. Mais nous savons combien :l est difhcile de distinguer dans une œuvre d'art l'acte d'imiter et celui de créer. Assurément, les (arts d'imitation » perdraient toute valeur expressive, toute raison d'être, le jour où ils ne reproduiraient plus les aspects de la nature et de la vie ; mais la nature qu'ils nous font reconnaitre est celle qu ils ont composée selon leurs moyens et leurs habitudes, si bien que les portraits de l'art font tout autre chose que refléter la réalité. On sait en effet que, malgré la constance des conditions

naturelles, malgré la fixité des modèles, les formes de la plastique ne s'arrêtent pas dans leurs variations. C'est qu'elles trouvent en elles-mêmes leur puissance vitale, le principe de leur permanence. Avant d'imiter la nature, les arts s'imitent eux-mêmes, fidèles aux mêmes procédés, aux mêmes habitudes techniques et visuelles. Que de plaintes contre la tyrannie de ces habitudes! Cette insurrection contre les lois de la vie est parfaitement vaine. Un art est un ensemble de tradi29



226 tions ou de conventions que l’on se passe de maître à élève. Il n’est pas une image sculptée ou peinte, si naturalistes que soient ses prétentions, qui ne résulte d’un ensemble de « conventions ». Ce sont les « postulats » de l’art ; ils supposent un accord entre la matière et l'ouvrier, entre le peintre et son modèle, entre l'artiste et son public. Tant d'accords ne se peuvent faire ni défaire en un jour. L'histoire de l’art nous montre que les œuvres les plus révolutionnaires viennent se fondre dans cette continuité. Ainsi peut-on afñrmer que les images, même quand elles ne se donnent que pour des imitations véridiques, ne sont pourtant pas sous la dépendance absolue de leur modèle ; elles trouvent dans la permanence du genre le principe de leur développement. Elles imitent sans doute une réalité ; mais d’abord elles recommencent les images qui les ont précédées. Mais, chose plus imprévue, il nous a paru que ce système d'images, loin de n'être qu'un reflet des choses, les éclaire au contraire d’un jour qui nous les rend plus familières et plus intelligibles. Les essais de l'art sont un des moyens par lesquels notre esprit s'exerce à voir et à concevoir la nature. On peut dire que ces (conventions » dont la continuité compose l’histoire de l’art contiennent les conceptions successives que l’homme s’est faites de la nature où il vit et du monde surnaturel qu'il rêve. Cette action des images sur les formes de la pensée et celles de la croyance apporte la preuve la plus forte que l'œuvre d’art n’est pas seulement un résultat, mais une réalité nouvelle, originale, agissante, et d’autant plus puissante sur l'esprit qu’elle y a ses origines et qu’elle en parle le langage. Cette activité artistique n'est pas, comme on nous l'enseigne, une distraction supérieure, un exercice à vide. \ L'art humain tient trop étroitement à notre existence pour que nous puissions l'appeler un « jeu ». Il est né de nécessités vitales et il reste fidèle à ses origines. Juger de la beauté en art selon son caractère désintéressé et son inutilité, c'est méconnaître la hiérarchie des intérêts qui préoccupent l'humanité. Évidemment, les formes supérieures de la plastique ne répondent pas à des emplois vulgaires ; elles se rattachent à nos aspirations suprêmes, à ce qui tient le plus au cœur des hommes, puisqu'elles sont au service de sa foi et donnent quelque solidité à son Des le « beau » que dans ces moments où l'artiste, entraîné espérance. esthéticiens n'ont voulu reconnaître par son élan, ivre de son propre mouvement, cesse de viser un but. Ces exercices de virtuosité ne sont jamais qu’une gymnastique préparatoire avant le travail utile. Ni les PANIERS DIES IMAGES

tableaux, ni les statues, ni les arts innombrables qui tiennent à l'architecture n'ont coutume de fleurir sans motif, sans autre résultat que de nous fournir un motif d'admiration, et de donner matière à une science du beau. Cette conception si contraire à toutes les données de la nature et de la vie n'a pu s'installer dans la pensée moderne qu'à la faveur d'un phénomène historique, celui de la Renaissance ; mais ce grand événement reste une anomalie. L'esthétique classique, la théorie de la beauté inutile ne fait que dégager la philosophie d'une situation morale tout à fait anormale. En nous montrant que l'admiration des formes artistiques peut survivre aux croyances qui en sont l'âme, la Renaissance nous a persuadés que l'art est sans lien avec la vie, ou tout au moins qu'il peut s'en détacher. En effet, l'art païen a survécu aux révolutions morales qui l'avaient renversé. L'Europe encore chrétienne de la Renaissance a retrouvé sonanciennetendresse pour les dieux de marbre qu'elle avait autrefois sculptés et adorés ; dans le sentiment de la «beauté pure», reconnaissons cette fidélité artistique qui survit à la croyance. Ainsi a-t-on pris l'habitude de distinguer entre le domaine de la foi et celui de la beauté, entre le domaine de l'art et celui de l'utilité. Poussée à son terme extrême, cette conception a trouvé son expression philosophique dans l'esthétique de Kant. Dans sa Critique du jugement, il n'a fait que donner sa forme absolue et rigoureuse au sentiment classique. Une beauté qui peut être à la fois celle des païens antiques et des chrétiens modernes ne peut être qu'un idéal universel, éternel, au-dessus de toute contingence, hors du temps, hors de l'espace, hors de la réalité. Rien de toute cette métaphysique ne résiste au commerce des œuvres. Il se peut que nous ayons appris à aimer et admirer des œuvres qui expriment des pensées qui nous sont étrangères ; la pratique de l'histoire nous empêche d'oublier que la beauté s'appuie toujours sur une utilité, exprime toujours une foi. Il se peut que la fréquentation des ruines, des musées, la contemplation de tous ces débris que laissent les civilisations et les croyances aient développé en nous une sensibilité spéciale, fort désintéressée de toute utilité, une faculté d'émotion qui peut s'exercer sans objet, une sorte de (piété sans la foi» qui ressemble assez à un culte de la beauté inutile, à une reconnaissance de l'art détaché de la vie, de l'art « activité de jeu ». Mais, quelle que soit l'école vers laquelle nous allions, nous ne rencontrons jamais que des œuvres répondant à des nécessités vitales ou exprimant des

ÉRCERCENVIE RS-2D EL "ART croyances et nous paraissant d'autant plus belles que l'utilité et la sincérité s'y laissent voir avec plus d'évidence. L'analyse de notre jugement de goût confirme les suggestions des faits ; la psychologie de l'amateur s'accorde avec les enseignements de l'histoire. Quand nous cherchons ce que contient le sentiment d'admiration, c'est toujours pour y découvrir les raisons qui rendent la beauté intelligible, c'est-à-dire les raisons qui ont déterminé l'artiste, tout ce qui a restreint chez lui les possibilités de caprice, les velléités de virtuosité sans but. Un chefd'œuvre nous paraît plus beau quand ses intentions nous semblent plus claires et que nous voyons mieux comme il tient par tous ses fils à la trame des causes et des conséquences. On peut bien chercher dans l'art comme dans notre goût de quoi justifier une théorie de la beauté désintéressée, on ne trouve jamais à la source que la forte sève de l'utilité. L'artiste se laisse aller parfois à des exercices de bravoure ; il n'y a là qu'un entraînement pour assouplir un instrument et dompter une matière. Les innombrables monuments que les siècles proposent à notre admiration ne font que nous apporter des révélations toujours nouvelles de l'effort innombrable, inlassable de l'homme dans sa lutte pour durer, pour vaincre la mort. L'activité artistique est un des aspects — l'aspect humain — de l'éternel, universel combat qui soutient et mène le monde : la beauté exhale la saine et robuste odeur de la vie. C'est la doctrine classique du beau idéal qui avait suscité l'esthétique de l't activité de jeu »; le naturalisme triomphant dans l'art de la seconde moitié du xIx° siècle ramena l'attention sur le sol où il enfonce ses racines. La théorie de la race, du milieu et du moment, exposée en termes éclatants par Taine, exprime la pensée d'un temps où règne le réalisme de Courbet. La pratique de ces peintres et sculpteurs — Courbet, Barye, Carpeaux — montrait avec trop d'évidence les relations de l'art et de la réalité, la dépendance du portrait au modèle, pour qu'un esthéticien n'allât pas chercher et trouver dans les circonstances physiques et historiques, dans le milieu naturel et humain les éléments que nous reconnaissons ensuite dans les transcriptions ou transpositions de l'art. Mais, chose imprévue, Taine restait pourtant trop classique, trop fidèle au dogme d'un idéal, trop croyant à un "absolu» dans le domaine de la beauté, pour ne pas établir une hiérarchie dans les formes diverses de l'art ; en une vigoureuse analyse, il a distingué, classé les œuvres suivant l'intensité du caractère, leur degré de bienfaisance, fait 227 un effort puissant et ingénieux pour passer du «

naturalisme » à l'«idéalisme », du positivisme au dogmatisme, de l'histoire à la loi, de la constatation à l'obligation. Si ce dogmatisme philosophique l'avait emporté jusqu'au bout sur le relativisme historique, il lui aurait fallu conclure que, malgré la diversité des points de départ, les écoles tendent vers un même type de beauté. Après nous avoir montré les différentes espèces d'arbres fruitiers, il lui aurait fallu nous affirmer qu'ils travaillent à mûrir le même fruit ; il s'est arrêté à temps, il est vrai, et s'est contenté de chercher des raisons de les classer. A-t-1l pu en trouver d'autres que son goût personnel? L'histoire de l'art, comme l'histoire naturelle, n'encourage aucunement ce dogmatisme arbitraire. Mais le naturalisme est la doctrine de certaines écoles ; il n'est pas le principe dominateur de l'art humain tout entier. Aussi l'esthétique naturaliste — qui ne veut voir dans la plastique qu'un effort vers le portrait de réalité — ne peut-elle éclairer pour nous l'art humain dans l'ensemble de son histoire. Même les techniques qui paraissent plus que toutes les autres destinées à reproduire les aspects des hommes et des choses, comme la peinture et la sculpture, ont créé beaucoup plus d'images fictives que de portraits véridiques ; la flore ni la faune de l'art ne coïncident avec celles de la nature : la plastique paraît avoir été inventée non pas surtout pour nous donner un double de la réalité, mais pour créer une réalité nouvelle. Les sculpteurs ont taillé dans la pierre ou le bois des fétiches et des idoles bien avant de reproduire la physionomie des hommes et des anynaux, et les peintres n'ont la plupart du temps travaillé qu'à réaliser des mondes imaginaires. [l est vrai que, à mesure que les métiers s'assouplissent, le monde des images tend vers le portrait ; dans les arts plastiques, on sent un effort continu vers l'imitation ; l'histoire d'une école est généralement celle d'une technique qui cherche la ressemblance. Mais les images auxquelles atteignent toutes ces écoles offrent de telles divergences qu'il faut bien reconnaître la prépondérance des habitudes d'atelier sur les suggestions de la nature. Parmi les conditions qui entourent et préparent la floraison artistique, il en est qui présentent une importance particulière : celles qui tiennent directement à la vie des arts, les traditions d'ateliers, les habitudes visuelles et techniques, le choix des matériaux et des instruments. Le seul tort de Taine est de les avoir quelque peu méconnues. Aussi les artistes ont-ils bien du mal à accepter sa théorie : la race, le milieu, le moment leur semblent

228 apporter des antécédents bien lointains ; ils se savent poussés par des mobiles plus immédiats, dirigés par des modèles plus évidents. Même chez le « réaliste » le plus intransigeant, la vision comme le métier dérivent de l'éducation et de l'atelier. On imagine parfois que Courbet a découvert la nature en la copiant. Il suffit d'examiner un peu sa peinture pour arriver à conclure que c'est en regardant et en copiant au Louvre Titien et Murillo qu'il apprit à peindre les paysans d'Ornans — et même à les voir. C'est dans les ateliers des artistes que se crée la nature de l'art: notre conception même de la réalité tient pour beaucoup aux/moyens que nous avons de la reproduire. La puissance de l'exemple est telle qu'un tableau, une statue suffit pour modifier la vision d'un artiste et l'inciter à changer d'habitudes. Dans sa biographie, ily a des épisodes déterminants : Quel atelier a-t-11 d'abord fréquenté? Quels voyages artistiques a-t-11 faits? Il suffirait d'abandonner une statue dans une île perdue pour créer chez les indigènes une école artistique et peutêtre susciter une religion. Comme toute activité humaine, les métiers artistiques sont engagés dans la complexité des phénomènes naturels, depuis la géologie jusqu'à la psychologie ; l'art touche à la géologie par les matériaux de son architecture, il tient à la psychologie par toutes les intentions qui dirigent la main de l'artisan. Il est un aspect sous lequel les faits d'ordre le plus divers prennent une valeur artistique : alors, ils composent un enchaïnement, un ensemble de phénomènes convergeant vers l'œuvre d'art : c'est dans la pensée créatrice que se fait cet'e coordination: la psychologie de l'artiste réfléchit cette multiplicité ; son observation consiste à capter dans l'univers indifférent tout ce qui intéresse son métier ; dans les mouvements de sa main au travail, il faudrait discerner des impulsions venues de causes aussi nombreuses que variées ; les historiens se plaisent à en faire l'énumération ; un tableau de la situation du monde sert ainsi de préface à la présentation d'un tableau. Race, milieu, moment, notre univers tient dans ces trois mots. [l ne faut pas que l'artiste disparaisse dans cette immensité. Mais cette substitution des antécédents historiques, ethniques, géographiques à la psychologie n'est pour nous guère plus qu'un moyen commode d'exposition; elle ne doit pas nous faire oublier que ces causes que nous allons chercher un peu partout hors de la pensée de l'artiste, elles ne comptent que dans la mesure où sa personnalité les a assimilées. On peut bien énumérer avec complaisance les conditions de l'art, type ethnique,

LEA NPC ED ES PA NEAGES paysages, climat, forme sociale, état économique, les ancêtres, les Mécènes, les amis, il reste que la raison déterminante de la création, c'est une image que l'artiste mûrit dans son esprit et qu'il veut réaliser par son métier. Sa méditation, sa création est un constant effort pour la chercher, la trouver, la fixer. Ce qu'il perçoit d'abord dans les choses, ce sont les formes et les couleurs qui l'aident à découvrir ce qu'il doit demander à son-métier. Les œuvres d'art sont les plus riches d'enseignement ; la nature présente seulement des problèmes nouveaux, des difficultés à résoudre, tandis que les belles œuvres de l'art humain offrent des solutions. Ces exemples conduisent sa rêverie, la dirigent vers la création. Aussi peut-on dire que c'est surtout l'art qui instruit l'art, Chaque technique constitue un mode d'activité indépendant, crée un monde original. Cet univers de l'art reste dans son ensemble un emprunt à la réalité ; mais il a une physionomie si fortement caractérisée, et surtout il à pris une telle valeur humaine qu'il nous parle souvent avec plus d'autorité que la nature même et que parfois la nature ne nous paraît intelligible que dans la mesure où les portraits de l'art en ont dégagé une signification. Cet univers de notre art, ce monde sorti des mains de l'homme n'est pas une réplique amoindrie de la réalité, le reflet d'un foyer lumineux. Il a son existence propre et sa physionomie originale et il exerce son action sur la vie spirituelle de l'humanité. À force de s'enfermer dans le problème infini des origines, l'historien ne voit plus dans l'œuvre d'art qu'un résultat. Il semble que nous ayons épuisé son contenu, quand notre analyse a retrouvé quelques antécédents dans le domaine immense de «la race, du milieu, du moment ». Il reste à suivre cet être nouveau dans son existence ; 1] prend à son tour rang dans la continuité de l'école ; mais son action dépasse.le monde des ateliers ; il apporte à la communauté spirituelle des formes qui parlent, et même des formes qui parlent avec d'autant plus d'efficacité qu'on les écoute sans le savoir et qu'elles nous laissent quelque liberté d'interprétation. Nos œuvres nous survivent ; le matériel que se lèguent les générations oppose sa constance à la succession des individus. Habiter la même maison, user des mêmes meubles, contempler les mêmes images, immobilise et fixe bien des coutumes, bien des idées et des croyances ; une grande part de notre vie morale s'appuie sur cette continuité, s'associe à cette permanence. Sur toute matière qui porte l'empreinte de notre main, sur toute forme façonnée par un homme, de la pensée vient naturellement

PÉCSENSE RS ND E TE TACRET se modeler. Ce n’est donc pas au moment où l’œuvre d'art s'achève, fixée dans sa maturité, que doit aussi s'arrêter notre étude de ce qu'elle contient. À ce moment, elle devient à son tour un élément actif dans le monde spirituel ; il nous reste alors à montrer comment l’art agit sur la pensée et jusqu’à quel point les formes de la croyance sont déterminées par celles de la plastique. Alors que, étudiée dans sa genèse, l’œuvre d'art nous révèle avant tout des préoccupations techniques, dans ses conséquences, d'abord être de sentiment. Le constructeur est surtout attentif aux elle semble une source conditions de son matériau et aux lois mécaniques ; son monument nous apparaît ensuite comme l'image la plus expressive d'une société ou d'une génération. Par un long apprentissage, le sculpteur découvre la forme humaine dans le bloc de pierre, et bien souvent la pensée religieuse vient occuper ces formes. Le peintre, demandant à son art de faire de la vie, cherche à ramener les aspects du modèle aux traits de son crayon et scrute la lumière pour y retrouver les formes de sa palette. Et ces images, par le seul fait qu'elles sont viables, s'animent à nos yeux d'une vie morale. Quand le peintre a terminé son tableau, il lui cherche parfois un titre, les mots qui évoqueront un thème littéraire, un motif de méditation sentimentale. Le dessinateur à légende campe d’abord ses bonshommes sur le papier ; après quoi, suivant leur attitude ou leur type, il tâche de deviner ce qu'ils peuvent bien se dire, et il le note sous son dessin. Les arts font ainsi surgir du monde des formes les floraisons de la pensée. Mais c'est dans le domaine religieux surtout que les « imagiers » déterminent et fixent du sentiment ; la croyance s'installe dans la plastique ; elle a besoin de se représenter le surnaturel, et ce sont les peintres et sculpteurs qui lui en fournissent les moyens. Aussi ne faut-il pas s'étonner outre mesure de l'accord entre l’histoire de l’art et l’histoire de la religion. Ce n'est pas impunément que l’on contemple des images. Nul théologien n’a jamais songé à le nier. Les uns en ont conclu qu'il fallait les détruire: d’autres, qu'il fallait les surveiller. De toute façon, ils ont reconnu combien la croyance tient, chez un peuple, à la manière dont il dessine et dont il sculpte, Si la sculpture grecque a fixé la personnalité des dieux du paganisme: si l’art du moyen âge n'est pas sans avoir aussi tenu un rôle très actif dans les rapports de la croyance et de l’iconographie, il est indéniable également que la peinture moderne, depuis les premiers naturalistes Renaissance florentins de la jusqu'aux impressionnistes de la fin du

xix°siècle, n’est pas sans 221 avoir précédé, enrichi notre notion de la nature, tout au moins de cette nature visuelle, de ce monde des apparences qui, sans doute, n’est pas le monde de la science, mais qui ne nous intéresse pas moins, car il tient à notre vie pratique et à notre vie sentimentale. On comprend alors combien c'est méconnaître le rôle de l’art dans l’histoire de l'humanité que d’y voir seulement le résultat inutile d’une activité spéciale, un brillant épiphénomène dans l’enchaînement des causes et des conséquences. La création plastique nous place à l’une des sources de notre vie spirituelle ; elle nous fait assister à une genèse qui commence par un travail manuel et qui s'achève par du sentiment et de la pensée. Ce chef-d'œuvre où l’on s'applique à neus montrer la fleur suprême, le terme d’un long eflort, ce phénomènerésultat est en réalité un départ nouveau, le commencement d’une série illimitée. Le travail plastique n’est pas pour l’homme une manière d'enregistrer ses conquêtes, un langage pour exprimer des pensées nées dans un autre domaine. Il est un mode de découverte original, un métier manuel qui est source de spiritualité. Il n’y a rien dans cette solidarité avec la matière que l'activité artistique doive renier. Les travaux scolaires, l'habitude des dissertations sur le papier nous ont habitués à distinguer entre la spéculation et la pratique, et nous imaginons volontiers que la pensée pure doive jouer à vide avant de demander à une technique un moyen d'expression. Nous devons naturellement en conclure que la pensée apparaît toute prête avant de descendre dans la matière pour la former et l’animer; tout ce livre cherche à montrer que c’est. en travaillant cette matière que la pensée se précise et se découvre. C'est dans l'exercice même de son art qu'il faut suivre la pensée de l'artiste en action ; une technique qui se perfectionne est un mécanisme qui s'exerce à créer des notions et des sentiments. Cette condition matérielle ne doit jeter aucun discrédit sur les arts plastiques. Ils ne sont pas seuls à subir ainsi la servitude du métier. Tous nos modes de curiosité, tous nos divertissements spirituels, les sciences abstraites ou concrètes et tous les arts, y compris l'art littéraire, sont étroitement méêlés à un procédé technique auquel ils font rendre tout ce qu'il peut donner. La «pensée pure » ne se rencontre nulle part ; elle est toujours étroitement associée à l'exercice d’un métier habile. Les historiens ce la musique ne l’ignorent pas ; ils savent bien que chacune des phases de cet art est commandée par l'inventien d’un instrument nouveau. Les historiens de la littérature portent moins d'attention aux conditions matérielles de

230 cet art, c'est-à-dire aux exigences et aux possibilités de la langue dont se servent les écrivains. On feint donc de croire que la pensée des poètes ne doit rien aux mots qui la portent, et que les mots s’assemblent, sans résistance aux ordres de l'imagination et du sentiment. Il sufht pourtant de tenter la traduction d’une poésie d'une langue à une autre, pour voir à quel point le mode d'expression fait corps avec la chose exprimée. L'écrivain n'est pas plus libre de traiter sa langue à son gré que ne l’est l'artiste égyptien de dessiner une figure de face ou le graveur japonais de tracer un visage de profil. Il reçoit, avec sa langue naturel'e, son vocabulaire et sa syntaxe, ses associations d'idées habituelles, ses couleurs et même un peu sa manière de raisonner. Comment cette langue s’est-elle créée? Évidemment par un accord entre des éléments fort complexes, où l'esprit humain ne compte pas pour rien. Mais, au moment où un écrivain prend en main cet outil, il ne dépend plus de lui de le transformer. Le mieux qu'il puisse faire est de le manier avec habileté. Pour montrer la priorité de la conception sur l'expression, on cite, il est vrai, le mot fameux de Racine : « Ma tragédie est faite, je n’ai plus qu’à l'écrire ». Cette boutade — si elle n'est pas controuvée — contient uneesthétique contestable. Il est bien évident que la vérité même du sentiment n’est pas indépendante de l'expression qui la porte et que des héros, même conçus par Racine, si ce n’est pas Racine qui les fait parler, peuvent devenir des personnages de Pradon. Ce n'est pas davantage dans la recherche scientifique que nous pouvons surprendre la « pensée pure ». L’expérimentation est toujours plus ou moins un exercice d'adresse, et l'observation ne vaut que dans la mesure où l’on sait se servir des instruments qui servent à observer. Ces instruments ont une telle importance qu'il n’est pas exagéré de dire qu'ils éclairent tout un département de la nature qui, sans eux, serait hors du domaine de la pensée, inexistant. [l y a un univers du microscope, un autre du télescope, comme il en est un du thermomètre ou du sismographe. Chaque instrument de recherche scientifique est comme une lampe dans la nuit. Nos notions se ramassent dans son globe de clarté. Dans toutes ces sciences, dites concrètes, la connaissance s’élargit sans que jamais l'esprit cesse d’être en contact avec les choses par l'intermédiaire du travail manuel : les sciences de la nature, comme les arts, continuent fidèlement l’industrie primitive, le premier travail du troglodyte qui, s'étant aperçu que la pierre peut couper se mit à tailler le silex LATIN I PESSRDES EMAGES pour s’en faire un

couteau. Il est vrai que les sciences abstraites paraissent purement spéculatives ; comme la littérature au milieu des autres arts, elles semblent un exercice intellectuel affranchi de toute servitude empirique: il est vrai, mais, comme l'art littéraire, elles sont associées à un système de signes arithmétiques, géométriques, algébriques, dont iln'est pas possible de les détacher. La pensée mathématique peut-elle s'exercer sans user des signes? En tout cas, elle ne peut s'exprimer que dans sa langue à elle. Quand les théories d'Einstein ont récemment ému la curiosité publique, après quelques vains eflorts pour les traduire en langage philosophique, les mathématiciens ont dû confesser que ces notions nouvelles ne pouvaient souffrir d'autre mode d'expression que le langage algébrique. On peut alors se demander ce que serait la spéculation mathématique chez un savant qui n'aurait à sa disposition que le système hiéroglyphique des Égyptiens. On peut aussi s'inquiéter de ce que deviendrait la méditation philosophique chez un métaphysicien qui aurait perdu la mémoire verbale. On ne peut douter qu'il n'y ait une forme de spéculation attachée à chaque système de signe. Faut-il ajouter que le signe n'est pas et ne peut pas être qu'un appareil enregistreur? Nous le savons assez pour les mots ; chez l'orateur comme chez le poète, leur mouvement égal et leur élan régularise comme un volant les à-coups de la pensée. Quant au mécanisme algébrique, il fonctionne avec une prodigieuse aisance, quand il est manié avec dextérité ; les x et les y devinent la manœuvre et achèvent d'eux-mêmes le mouvement que leur chef n'avait pas encore commandé. Ainsi chaque instrument, chaque langage, chaque système de signes, comme chacun de nos sens, compose un monde de notions cohérentes, liées par leur communauté d'origine. Ces mondes se rejoignent parfois, si bien que le système de l'astronome coïncide avec celui du physicien, celui duphysicienavec celui duchimiste; mais la conception générale que nous pouvons avoir du monde n'en reste pas moins fort disparate et fragmentaire, à l'image de nos modes d'expression et de perception, de notre outillage et de nos signes. Ce ne sont donc pas seulement les arts plastiques qui nous apparaissent attachés à une technique, sous la dépendance de métiers. Cette collaboration de l'activité intellectuelle et d'une «habileté opératoire » nous ramène aux sources mêmes de l'intelligence, lorsque la pensée commence à réfléchir l'expérience de la main. Assurément, les arts plastiques restent plus près de cette origine, car c'est en œuvrant de la matière qu'ils conti

PAUENENV:E RS nuent à chercher des formes; mais l’art et la science n’ont pas tellement divergé qu'ils ne conservent l’un et l'autre trace de la double origine : une spéculation surgie d'une technique. Pourtant, les deux modes d'activité intellectuelle développent chacun une conception différente de la nature. D'un côté, c’est le règne de la certitude ; dans la complexité changeante des choses, la science recherche des notions exactes et fixes, le réseau de lois rigoureuses qui se laisse deviner sous la mobilité des apparences. Ce monde des apparences, quiest celui de notre vie pratique et aussi celui de l’art, la science le considère comme un point de départ pour son enquête ; ce monde de nos yeux, et de tous nos sens, n’est pas celui qu’elle cherche ; on peut dire qu’elle se fait dans la mesure où elle reconstitue un univers qui ressemble moins à celui que nos yeux voient et que touchent nos mains. Son triomphe, c'est quand elle peut, aux données de nos sens, substituer des correspondances mécaniques. Alors la réalité paraît pénétrée à fond par la pensée, illuminée d’évidence ; le fait mécanique — du mouvement dans l’espace — est celui qui nous semble le plus intelligible ; nous ne pensons pas pouvoir aller plus loin dans l'analyse : comme au temps de Démocrite, la physique moderne, pour se représenter la matière, aboutit au même résultat, des infiniment petits en mouvement. Sous l’univers qualitatif de nos sens, l'intelligence suppose toujours le même mécanisme. Dès qu'elle sort du domaine de la mécanique, la science cesse d’être explielle se contente d'observer et d'enregistrer. Alors elle reste dans le cative pour n'être que descriptive; monde sensible, celui du sens commun, qui est aussi celui des arts. C’est cet univers, tout en apparences, règne de la contingence, qui nous a faits ; c’est à son commerce que se sont constituées nos habitudes intellectuelles, notre vie morale ; nous devons beaucoup plus à l'expérience courante qu'aux systèmes du monde élaborés par la science. Ïl n'y a pas de notion théorique, pas de certitude abstraite qui puisse compenser l'intérêt vital de nos constantes relations avec le monde des apparences. Il serait impossible de le considérer comme une illusion sans intérêt. Pourquoi donc le degré de certitude auquel nous pouvons atteindre serait-il la mesure de la réalité? L'art s'appuie sur ce que la science considère comme une simple apparence : d'accord. La nature est pour lui une éblouissante, inépuisable féerie qu’il contemple sur la scène, tandis que, dans les coulisses, la science surprend les secrets de la machinerie, Pourquoi ce spectacle serait-il dépourvu de DEMLRSA TRE 231

s'gnification ? Le mécanisme qu'entrevoit la science n'est, après tout, qu'un moyen ; la féerie peut bien répondre à une pensée, manifester une volonté, exprimer un sentiment, tendre vers une fin. Une forme qui joue, un corps qui vit, une fleur qui montre ses couleurs, des rayons qui ghssent sur la plaine, peuvent bien correspondre à un jeu complexe de cellules, ou plutôt à des vibrations d'atorres ; il n'y a nulle nécessité à penser que ces apparences, ces qualités de mouvement, de lumière, de couleurs ont moins de réalité que le mécanisme dont ils sont pour nous la traduction sensible. Les observer, les admirer, les reproduire, c'est amener la nature à ce point de clarté qui nous fait découvrir en elle une signification, c'est en faire un aliment de notre vie spirituelle. Simple jeu d'une humanité adolescente, dit-on ; caprices sans conséquences d'enfants qui préfèrent le plaisir d'admirer à la solide satisfaction de savoir! Et il est incontestable que la science exerce sur l'esprit moderne une domination toute-puissante et ne reconnaît à l'art qu'un rôle de délassement. On peut cependant faire remarquer comment cet univers exploré par la science n'est pas celui vers lequel vont les préoccupations fondamentales de l'humanité. En somme, la science va du plus au moins ; elle descend le cours des phénomènes, de la conscience à la vie, de la vie à la mécanique ; alors que c'est la marche contraire qui pourrait seulement satisfaire notre curiosité. Elle dissèque les tissus sans y découvrir la naissance de la pensée ; elle analyse la cellule sans y suspendre l'étincelle de vie, et même elle suit le mouvement sans rien savoir de la force qui le mène. Et e'est ainsi que son efficacité, si grande pour détruire, semble si limitée pour créer. On la devine capable de faire sauter la planète, mais à jamais inapte à animer une cellule. Quand elle sert l'homme dans la défense de son corps, ce n'est qu'en détruisant des vies ennemies ; elle n'intervient guère que pour dissocier. Et nous sentons au fond de nous-mêmes combien il est excellent que les sources de la vie soient tenues à l'abri de la curiosité, hors des atteintes de la science. Quel cataclysme cosmique si jamais le grand secret était livré et si la force qui allume la vie et mène le monde venait à tomber sous notre dépendance ! Nous ne serions point rassurés si nous voyions le sort de la vie confié à un pilote aussi incertain que notre raison ; il est bon qu'il nous soit interdit de jeter dans la création des espèces nouvelles ; il est bon que les battements de notre cœur échappent au commandement de notre volonté. Bref, la science suit le cours inverse de la force qui nous semble mener le monde.

+ ee | FLAVIE DES AMACES La matière s'organise pour créer toujours des formes nouvelles et supérieures dans la hiérarchie des êtres ; la vie est création, la science procède par dissociation, et, dans les éléments de l'organisme désagrégé, c'est bien en vain qu'elle chercherait une âme que son analyse a tout d'abord tuée. À cette curiosité analytique, l'art oppose son activité créatrice ; il n'observe la nature que dans ses apparences et ne connaît les choses que pour les recommencer. Auprès de l'univers des savants, celui des artistes ne montre que les apparences vulgaires et d'expérience courante. Mais l'œuvre d'art est conforme aux volontés profondes des choses dont elle est composée ; l'artiste continue la nature d'abord parce qu'il se soumet à ses lois ; l'œuvre n'est viable — c'est-à-dire belle — que si l'architecte, le sculpteur, le peintre, le céramiste ou le tapissier a calqué sa technique sur les possibilités et les tendances de la matière qu'il traite. S'il ne crée pas au sens absolu du mot, il travaille dans le même sens que la création. Il reproduit les choses, et sans doute ce n'est jamais qu'une transposition figurée, mais cette transposition est assimilable par notre intelligence. Il imite les aspects de la vie, et sans doute n'y a-t-il jamais dans ces images que des apparences, mais c'est en réfléchissant ces apparences que se forme notre pensée. Il fait parlerles formes, et sans doute ce qu'elles nous disent n'est jamais que l'écho de notre voix intérieure, mais, sans les lumières de l'art, verrions-nous toujours bien clair en nous-mêmes? Et constamment l'art reste ainsi symbole plus que réalité, mais c'est de ce symbolisme même que s'alimente notre vie intellectuelle. Il amène à la pleine clarté cette finalité qui organise le chaos des apparences ; en donnant aux choses une signification, il crée de la matière spirituelle. Il reste fidèle à ses origines, car il continue d'enrichir cette sensibilité, d'exercer cette intelligence qui commencèrent à se former le jour où l'homme se mit à travailler de ses mains. Que la création soit un effort heureux, une tentative pour résoudre une difhculté, il n'est pas un artiste, pas un bon ouvrier qui n'en ait fortement conscience. Il sent aussi que cet effort est dans le sens de sa culture, et réalise peu à peu ses possibilités ; 1l y donne toute son application parce qu'une force supérieure le meut, et 1l y trouve une tranquille satis/action parce qu'il se sent d'accord avec une volonté universelle. Il sait combien sa personnalité est intéressée à la réussite de son travail : malgré la forme élevée de ce mode d'activité, il y a en elle la force élémentaire de l'instinct. Ce génie créateur maintient

l'homme au sommet des vivants et conserve les conquêtes de l'esprit sur la matière. S'il s'éteignait jamais, la pensée spéculative elle-même mourrait d'inanition et l'intelligence se rétrécirait aux limites de l'égoïisme vital. Aussi le travail artistique semble-t-il tout d'abord désintéressé, une activité pour le seul plaisir ; chez cet artiste qui se donne entièrement à son œuvre, on ne voit pas en eflet l'utilité immédiate qui peut justifier un don de soi-même aussi complet ; on ne compte pour rien cette voix intérieure qui exige l'application, l'effort total, absolu : il lui faut « donner à fond », sous peine d'être mécontent de lui-même; on se demande à quelle voix il obéit: à l'appel continu, inlassable, qui mène l'ascension universelle des profondeurs obscures vers des lumières inconnues. Aussi est-ce dans leur art que les hommes et les peuples mettent le meilleur d'eux-mêmes ; c'est par leur activité créatrice qu'ils contribuent au trésor spirituel de l'humanité. C'est à leur art qu'ils confient leurs croyances, les anticipations de leurs espérances, ce qu'ils ont de plus cher, tout ce qui permet de franchir l'intervalle qui sépare le rêve de la réalité. C'est dans ses plus beaux monuments qu'il faut chercher les intentions profondes, les ambitions suprêmes d'un homme, d'un peuple, d'une civilisation. Les autres révélations de l'activité humaire nous apportent surtout le souvenir de querelles, l'inextinguible rivalité des individus et des collectivités. Sans les témoignages de l'art, l'histoire, si on l'écoute trop bien, ne peut guère être qu'une école de guerre civile ou de haine nationale. La conclusion pratique qui en résulte est un terrible règlement de compte entre les hommes, les classes, les nations et les religions. Elle nous montre en effet des égoïsmes qui se heurtent, et les plus nobles autorités ne se peuvent établir sans rencontrer des oppositions et les écraser. La définition de la justice varie au cours des temps, et aussi celle de la vérité, et aussi les objets de la croyance. Et sans doute les formes de l'art ne sont pas non plus immuables. Mais, tandis qu'une vérité dépassée, une loi périmée, une croyance morte ne nous semblent qu'erreurs, déchets de l'histoire, les formes de la beauté, même après avoir sombré dans l'oubli et le dédain, peuvent rentrer en pleine activité. La science se renouvelle, le droit etla morale se modifient, les croyances se succèdent, mais les efforts de l'homme vers la beauté ne sont jamais périmés, les témoignages qu'il en laisse conservent une valeur absolue. Un peu de sympathie nous suffit pour pénétrer l'intention profonde de l'artiste créateur. C'est % 4 »4 AS LES tar ci Est à

The text on this page is estimated to be only 38.07% accurate

‘TET 19Vd ‘9 ‘I SHOVNI S4Q AIA VT ‘2H2u2et 9) ‘esfpub } 12dd0p2a2p uo nb snjd med ou 21n7D12]}1] D] 70 ‘onbyoyqufs a$pun aun ua soouinol S7047 S2] 2SU9pU0D nD:]qD} 27) ‘SO4r) D 72 1JnDoU9T) D Sojunidula JUOS S210DpD2 Sa] Sn ‘uauyoafjod un p 2u10919 2] ‘snq8 S2p “S2J72nbsp2 s2p ‘u107 nn fau12q5 DS 4n0 7194 dou ‘JUD}nos06 ‘quDy}inid 2/2010DF) “2]0p1 UOS 2p 2YdWOr7 2] JuDpAD$o1 uo Jinout mb 2UIUM]]1] {2PDILADG D] Ans Naf 2p dno» 2} 241Df 2p 2UU079 nb ua1q ‘most ‘pd 26psa nn S10281n0Q 2] ‘21pnod D} 2p 2UM/ D] SUDp y1n] nb 2y2n01Df paD$21 D « 51n0QnDf np 2URUOY » 7 ‘12J10d 72 HD a1D/f saj mod X1019D72(2P SOi?y Sa] S11do1 ‘apnop suDs IU2U21D}UOJOQU] ‘D]1 ‘214217 D] Anod an4 ap 2]]/D7D9 D] 2101021 211Df nynoQ D “SO]QRIDSIJAT S2S SUDP ‘paD} Sn]d‘oënp} 107214 purn®) ‘2Snfu09 21} Juaw211DSs2ou 271N] UN P 21D]9 snjd Dj uoyru/op D] 29721 79 1nb a$pun aun 28D89p D U X1019DJ2(] “SaunOL s1017 S2P UIDW9PU2] N}7 ‘JU2] 72 2]Dd 21nju12d ‘uOrDuDU oun 1Dd 2nb asips juaanod 2s ou SJUAIUIQP SPUDAS S9] ‘SJAN {fo SAUCUI9199 S2] {nDÇ ‘saypensia sasayquhs sos 1pd 2110JS1] 42S0W09 D 11019$ 1nod 21njurod D] DIANOTT ‘9PDIUUID DT * AIN] XP) ALNTId AUIOLSIH.T LA AALNOOVA ANIOLSIH.T



BEUNIVERS DE L'ART 233 dans l’art surtout que l’homme construit pour l'éternité. Et l'on sort d'un grand musée, comme d’une noble lecture, comme d'un beau concert, avec un peu de courbature, mais l'âme soulevée par une sorte d'exaltation sereine et de l'éblouissement dans les yeux. De nous être pour un moment mêlés à cet univers enfanté par les artistes de génie, il reste une ardeur de sentiment, une fraîcheur de sensibilité, une souplesse intellectuelle, de l'enthousiasme, de la générosité, et comme un épanouissement de nos facultés dans un monde harmonieux. Et le monde réel — qui tout à l'heure nous reprendra — nous semble quelque peu étranger, lointain, indifférent, et il nous faut déjà une habitude pour que nous ressentions à nouveau l'hostilité de ses contacts. L'atmosphère qui se respire dans les musées exalte et sanctife ; la mission des artistes fut toujours de nous rendre la divinité présente, en donnant des formes visibles aux objets successifs de la croyance. Nous sentons obscurément que, si ces idoles sont maintenant désaffectées, il fut un temps où elles étaient illuminées d’une clarté surnaturelle ; d’avoir ainsi reçu des prières, ces images nous parviennent animées d'amour, et la foi, en les désertant, leur a laissé leur enveloppe de beauté. Notre instinct ne s’y trompe pas. Îl a tôt fait de démêler sous ces formes périmées de la croyance la permanence d’un même amour, le même élan du cœur humain. Tandis que nous suivons la courbe d'un visage, la silhouette d’une attitude, nous entrons en communion avec les générations les plus lointaines et, même quand les images ne nous donnent pas le plaisir de les admirer, elles gardent leur puissance de sentiment, car elles traduisent en un langage qui n'est plus le nôtre un sentiment qui vit encore en nous. On se rappelle, au Vatican, la chambre où Raphaël a fixé, en des images magnifiques, les formes de l'idéal humain, telles qu’en des jours radieux la Renaissance les avait conçues : le Saint Sacrement, l'École d'Athènes, Justinien et Grégoire IX, le Parnasse ; la foi, la science, la justice et la beauté. Tous, théologiens, philosophes, poètes et artistes, respirent la même atmosphère de sérénité élyséenne ; et à celui qui pénètre dans ce sanctuaire les fresques divines proposent les plus hautes aspirations, tout ce qui fait la dignité de l’homme : croire, savoir, contempler. Les discordances terrestres viennent, à ces hauteurs, s'effacer en un concert suprême. Pourtant, si l’on y prend garde, Raphaël a conservé dans sa symphonie quelques accords plus difficiles. D'abord; il a renoncé à hausser LA VIE DES IMAGES jusqu'aux sphères d'harmonie ses

législateurs ; Justinien et ses pandectes, Grégoire IX et ses décrétales restent des figures historiques et dans leur milieu réel ; le caractère humain de ces nobles institutions nous est seul montré ; point de superstition à leur égard. Un tribunal n'est pas un temple; et nous pouvons très raisonnablement nous demander parfois si le droit a été inventé pour apaiser les querelles entre les hommes, ou bien pour les entretenir. Dans la Dispute du Saint Sacrement, deux mondes se superposent, reliés par l'hostie de l'Eucharistie ; du haut du ciel, une goutte de divinité tombe sur l'autel et tout autour les orbes vont s'élargissant, gagnant de proche en proche le cercle des docteurs assemblés : les âmes vibrent à l'unisson ; pourtant quelques-uns discutent encore, et l'on sait à quelles haines vigoureuses peuvent atteindre des discussions théologiques. Et même aux deux angles de la composition, nous apercevons des personnages qui n'ont pas été atteints par le rayonnement de l'hostie ; ceux-là semblent résister à l'immense attraction qui ramasse cette foule vers l'autel, et l'histoire rappelle à quels déchirements répondent ces gestes de négation si on les projette sur l'écran de la réalité. L'École d'Athènes, c'est, sous de lumineux portiques, une immense ruche toute bruissante d'activité ; des philosophes méditent, discutent, écoutent, écrivent, et tous assemblent, coordonnent des systèmes harmonieux pour satisfaire le bonheur ou tout au moins la curiosité des hommes. Mais les deux penseurs qui sont aux sources de ce travail innombrable sont-ils donc d'accord ? Platon montre du doigt la région idéale d'où il déduit la vérité ; Aristote, abaissant sa main ôuverte vers la terre, semble appuyer sur cette base expérimentale qui portera la science; et ces deux gestes symbolisent une opposition profonde et résument de formidables querelles. Si l'on songe à toutes les luttes qui tiennent dans ces deux mots inoffensifs, idéalisme et positivisme, on en arrive bien vite à croire que ces deux philosophes pacifiques sont des adversaires qui se défient de la main et du regard. Continuons par la pensée quelques-uns de ces gestes ; supposons que ces théologiens mitrés et que ces philosophes en toge se détachent de la blonde muraille ; supposons qu'ils quittent ce monde élyséen où les figures sont des ombres légères pour entrer dans l'univers matériel] et y propager leur culte ; notre mémoire aussitôt évoque les violences auxquelles aboutissent tant de belles intentions. Au temps de Raphaël, quand le monde moderne avait encore la générosité de la jeunesse, on a pu rêver que 30

234 Fig. 393. — OBJECTIONS THÉOLOGIQUES. Dans la DisPuTE pu SAINT SACREMENT, RAPHAEL a représenté la communion de l'homme avec Dieu et la convergence, l'attraction de l'Eglise vers l'hostie eucharistique. Mais, aux deux ailes du concert, il a ménagé quelques discordances. Voici des docteurs qui opposent des objections à l'appel de la foi. les savants et les théologiens habiteraient le même monde dans une paix harmonieuse ; en fait, c'est seulement dans la Chambre de Raphaël qu'ils ont pu voisiner sans se battre ; les prêtres de la Raison et les défenseurs de la Foi emplissent les siècles du bruit de leur lutte et, durant les trêves de la guerre, ils se jettent à la tête l'histoire de leurs erreurs et le chiffre de leurs victimes. C'est moyen âge, le paganisme et le christianisme, la philososur le Parnasse enfin que l'antiquité et le phie et la révélation, la science et la foi pouvaient se rencontrer et s'unir. Apollon et ses Muses peuvent seuls réconcilier ces deux mondes et ces manières opposées de penser et de vivre. Les discordances viennent ici se fondre, doailes, soumises à l'unisson du chant des Muses ; plus de haine, de dispute ni de bataille sur la colline sainte où flotte la musique du Dieu de l'harmonie. Cette fresque nous dit avec éloquence que c'est aux belles œuvres que l'âme humaine doit venir demander la sérénité ; le plus sûr abri que la société nous offre contre la tristesse, le désespoir ou l'ennui, ce n'est pas une école, ce n'est pas un temple, c'est quelque bois sacré où se pratique le culte de la beauté. Et, cette fois, nous pouvons sans crainte détacher ces contemplateurs de la fresque de Raphail et descendre avec eux les pentes du Parnasse. Dépouillée de sa parure allégorique, cette religion de la beauté ne nous donnera pas de déception ; elle est à l'abri de la banqueroute. Elle n'arme pas les hommes les uns contre les autres, elle n'a pas une guerre, pas un supplice à se reprocher. À ceux qui atteignent au sommet de la colline, aux initiés es plus hardis, aux artistes de génie, aux familiers d'ApolCAPOT ERDIES IMAGES lon, elle dispense ses voluptés suprêmes, mais la foule restée à mi-chemin sur les pentes entend aussi le concert qui descend des sommets, et la musique qu'elle peut recueillir est sans doute ce qui peut le mieux faire oublier aux hommes les misères de leur condition. Les mauvaises pensées s'eflacent à mesure que l'on pénètre dans le monde de l'harmonie. Qui ne l'a éprouvé? On a beau défendre l'équilibre de son humeur, il y a toujours des moments de distraction, de courtes surprises, des fissures par où l'ennemi se glisse en nous. Comme il a tôt fait alors de tout saccager et de tout détruire!

L'irritation a pénétré ; c'en est fait denotre sérénité, et le monde maintenant nous paraît hostile. Comment en sortir? Où chercher un abri où l'on puisse mieux se distraire, se consoler et se fortifier ? Contemplons de belles œuvres : il n'est pas de calmant plus souverain. Si agressive que soit notre humeur, il lui faut bientôt désarmer. La contemplation nous introduit dans un monde où il nous faut enfin dépouiller le méchant homme. Et quand, à la sortie, nous retrouvons ce qui tout à l'heure nous irritait, — est-ce indifférence, indulgence ou dédain? — mais maintenant nous pouvons impunément rencontrer la méchanceté et la sottise. Cette contemplation plastique n’est pascommela musique une morphine qui endort la pensée avec nos névralgies ; elle est un excitant cérébral, elle éveille d’infinies curiosités ; longtemps après que nous l'avons quittée, il nous reste encore un désir de mieux connaître l’œuvre qui nous a émus. Ce ne sont pas des affinités confuses, c’est notre Fig. 394 et 395. — DUALISME DE LA PENSÉE. Au cœur de L'ÉCOLE D'ATHÈNES, RAPHAEL a dressé Platon et Aristote comme les maîtres de la pensée, les fondateurs de la science. Mais il semble bien que ces deux maîtres de a pensée humaine ne soient pas d'accord.

EARONEEV-ERS intelligence qui nous ouvre le secret de la beauté périmée : l'histoire de l’art élargit notre compréhension jusqu'aux civilisations les plus lointaines et notre goût aux formes les plus exotiques. L'amour des chefs-d’œuvre s'accroît par l'analyse et la critique. Même quand va s’eflaçant l'image qui a provoqué notre méditation, elle soulève après elle des clartés indéfinies dont le sillage est long à s’eflacer. Et comme nous sommes bien maîtres de ce plaisir dont nous tenons la source dans notre mémoire! Les chefsd'œuvre nous ravissent dans un univers enchanté, où nous pouvons ensuite entrer à notre gré. Dans ce refuge, rien ne peut nous atteindre. Dans le moment que la coalition des ennuis nous traque et pense déjà nous tenir, un geste peut nous ouvrir la porte de sortie sur le rêve ; il suffit d'illuminer les trésors ramassés dans notre mémoire, de cueillir le rameau d’or, et voici devant nous le chemin AN" Fig. 397, — LYS D'HOKUSAI. Le pinceau, d'un trait vif,rend le jet de la tige, l'esprit de la feuille, l'élan de la fleur. DPI ARRET 235 LV Fig. 396, — MUSES DE RAPHAEL écoutant la musique d'Apollon sur le Parnasc» du mont divin au sommet duquel Apollon conduit le concert des Muses. SN

U & © D — DADÉESDE PPEANCHES HORS TEXTE , Pages . UNE ÉPAVE DE TITIEN (Mine ide Dr aneeee. ne d ReLunn der da da den Un Frontispice. . LIGNES ET TACHES (Aquarelle de Sesson ; gravure de Gwaigetsudo) ..... 24 . COMFOSITIONS DE TONDO (Botticelli aux Offices, Raphaël au Pitti) ..... 32 . L'INTIMITÉ FLAMANDE (Jan Van Eyck, Portrait d'Arnolfini, Londres) .....: 56 . PEINTURE ANTIQUE (Supplice d'Ixion, Pompéi). — PEINTURE BYZANTINE (Les Rameaux, Mosaique de Daphnis). — PEINTURE DE GIOTTO (Fuite en Egypte, Padoue). — PEINTURE DE MASONO! (Sent Pierre auiCarmine des hlotence) 2. Me EL Us a ie dore 80 . LÉONARD DE VINCI (Vierge aux rochers, Louvre). — VER MEER DE DELFT (La Lettre, Amsterdam.) — VELAZQUEZ (Les Ménines, Prado). — RENOIR (Le Moulin de la Galette, Luxembourg)... 9% . LA PEINTURE TOUT EN VALEURS (Corot, Le Pont de Narni, Musée Arts décoratifs). — TRANSPOSITION COLORÉE DES VALEURS (CI. Monet, Pont sur la Tamise, Coll. part.)..... 112 . AUDACES ICONOGRAPHIQUES (Titien, Ecce Homo, Vienne).....:.:..... 124 . SAINT SÉBASTIEN, HÉRITIER D'APOLLON (Mantegna, Saint Sébastien, Louvre)..... 132 . MÉTAMORPHOSES PLASTIQUES (Poussin, Triomphe de Flore, Louvre)..... 144 . L'ÉVANGILE FLAMAND (Le maître de Flémalle, L’Annonciation, Bruxelles)... ..... 160 AUN°GESTE MAL INTERPRÉTÉ!(Corrège, Antiope, Louvre). ..12.. 24e eveneun ie detre 184 . DU RÉALISME AU FANTASTIQUE (Rembrandt, La Ronde de nuit, Amsterdam)..... 192 . PEINTURE NARRATIVE (Rubens, Naissance de Louis XIII, Louvre)..... 200 . LES IMAGES, SOURCE D'INSPIRATION LITTÉRAIRE (Greco, Enterrement du comte d'Orgaz, Tolède). 216 . L'HISTOIRE ET LA SYNTHÈSE PICTURALE (Delacroix, La Barricade, Louvre)..... 232

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE Figures, Athéna, le casque et la chouette, BDISWELR=rSLHONNMELWR — D D D D D D — RDS © R D RE à 1]. WU) LU LU) Lo D REA Les gestes qui parlent..,.,,,.,,,,,.., La main de Michel-Ange, ... La main de Velazquez.....,..,,.,,,. Main posée et paupières baissées, ,.., Le portrait d'une main..,..,.,,.,,.. Mainsen:prére. enr ae Cr Le travail des fuseaux..,.,,.,.,,,,,, Main demodiste,..,.1::40 40400. Le triomphe sur les iconoclastes, ..., Les plus anciennes icones de la Vierge, Maternité syrienne. .,,.,..,,,44444 Un saint Luc carolingien.,.,,,,.,,,.. Adoration de la Vierge de Sardenai. . Saint Luc au XvI° siècle... ,...,,,,.. Saint Luc à Bruges vers 1450,,..... Mort de Saint Luc à Damas..... CAS ous Cas tr RE UE vla À #4 Le marbre: et la chair, , success Le bronze et le muscle.....,,,..... Le métal'et l'ivoire, ,, 244,044 eus Style ion rer Dora La GReontalte ni RE ee Parenté des plastiques orientale et TE M NN PE ED Imagiers gothiques.....,.,,,,,.... Chantier gothique... rss ses veu: Deusiinerian. usant one nes us Dessin linéaire et gravure sur bois. ... Délinéations siennoises...,,....,.... Énhone de Botticelli...,,,. us, Peinture linéaire des vases grecs. ..... Dessin de la mosaïque. .....,..,... Dessin de l'émail..,,.... ARR Pages, AVANT-PROPOS, l'igures, 37et 38, Dessin du vitrail 39, 40, 4, 42, 43, 44, 45, 46 48, 49, 50, 51. 52 54, 55 37: 58, 59, 60 63, 64, 65 67, 68, 69, 70 74, 72, 16. 41: 78, 79, 80, et et et 47. 53, 56, 62, 66, 15: (ONE NE RARE NTM NUE Paytage et tapis sors usure (à Perspective de tapisserie, ,,,,,,,,,, Paysage de tapisserie, .,, 444 44uvuuss Le cadre et le tableau, ,,,,,,,,,,4,,4 Figure peinte par un sculpteur, ,,,,,, Traduction de sculpture en Figure modelée par un seulpteurDOINtte nero st ER PT Décoration et pensée, ,,,,,,,444,444 Les exigences de la symétrie, ,,,,,,,, La miniature atatuhñée,,,.,,,,,,,,,,, Héroïnes bibliques, ,,.44444esus: Un grand prophète en petit, ,,,,,,,,, Narration désordannée,,,,,,,,,,,444 Fragment de la frise du Parthénon,,., Les monatres et la symbolique, ,,,,,, Leavele du omission Monstres asiatico-nordiques,,,,,,,,, etevele du On von Fleuve du Paradits is sas dus Thème symbolique disparu, ,,,,,,,,, Le lion symbole de l'Eté, ,,,,,,,,,,, Le griffon à travers les âges, ,,,,,,,,, Les ancêtres du Chérub,,,,,,,,,,,,, Patate AR Pr im Qu: Monstres babyloniens,,,,,,,,,,,,,4, La frise de Khorsabad,,,,,,,,,,,,,,, Dieu chrétien et monstres chaldéens, La fin de la vision d'Ezéchiel,,,,,,,,, Vision chaldéenne et symbolique mé. iévals ini TU pen

240 F'gures. 81. 82. 83. 84. 85. 86 et 87. 88. 89 et 90. O1 et 92. 93. 94. 95: %6. 97 et 98. 99 et 100. 101. 102. 103. 104. 105 et 106. 107. 108. 109. 110 et 111. 112 113 et 114. 115: 116. 117 et 118. 119, 120. 121 122 123; T'VPBLESDESMERANURES Pages. Images asiatiques et pensées chrétiénnes Ne er Mn MeE 52 Ezéchiel traduit en prose..... 5Y4 Les monstres bibliques dans les récits dé Voyages ct en nee 53 Motif chaldéen en style Renaissance.. 53 Un descendant moderne des lions ASSYTIENS M CR ANR eee 54 Dieux atlés d'Asie rene ree 55 Génie alé d'Assyrie:. nn 0... 55 Les séraphins auprès du trône de Dieu. 56 Confusion entre séraphins et chéruDINS ES METRE MAN PRE At 57 Séraphins des peintres italiens du XTISaSiecl eee re ut Le 57 Saint François voit un séraphin..... 58 Saint François confond le séraphin et lé COUR MR RE RE 59 Le séraphin d'Esaïe devient un cruCHR NOIRE M RS eee 59 Deux sens différents d'une même MALE RE NC ere acte 60 Deux emplois différents d'un même ATDTE Te Pere se CO MPa 61 RÉCITS MOMANS IE Pr EE ee 62 Élégance antique traduite en dialecte LUS TIQUE APE COTE. Ana 63 Naturalisme gothique..... 65 De la peinture au bas-relief..... 66 Des mannequins qui se détachent..... 67 Dessin plat traduit en un rclief égal.. 68 Dessin sinueux et recherches de Modele; ane ES CT ee AT 69 Sentiment du volume..... 69 Statues-colünnes..:51. rte 70 Éclosion des statues-colonnes à CharTES En one nr SN EE 71 lfacntéarchaique ee tree 72 La souplesse dans l'archaïsme..... 72 Pesanteur et équilibre..... 73 La statue se sépare de la colonne. .... 73 Dralooue de statues me 74 SCUIDEUTE-DOFÉTAIE ee 75 Nivacité caustique... mn 75 Grimaces fantaisistes ..... 19 Draperies-cannelures ..... 76 Figures. Pages. 124. Draperiesmolles 254. ets 76 125: Draperies Dosées: 0. min 77 126. Draperies pathétiques..... 77 127. Plis tourmentés, 22244-40000 28000 78. 128. Souplesse vertébrale....., 74 129-130; 2Torsions du troné 2. eee 80 131. Les raccourcis dans le bas-relief. ..... 8 132. Profils en plein relief... 82 133. AÂttitudes de bas-relief..... 82 134. Statues en poses de façade. ..... 83 199: Traduction de ronde-bosse en basFA LS ARR APS ER Per | 83 136. Silhouettes et profils de l’art égyptien. 84 132: Visages de face et marches latérales.. 85 138 à 140. Les nimbes en relief et en perspective. 86 141 et 142. Têtes pivotantes et nimbes à plat.... 87 143 et 144. Volume et sentiment..... 88 145 à 150. Figures en perspective sur nimbes plats ODA OS OL DODOID CAT Gore à 89 151. Nimbe-

plananti#e 20140000 90 152. Les nimbes dans l'espace. ..... 90 153: Nimbes en perspective..... 91 154 à.156: L'action chéèz Giotto.: 92 157. Deux interlocuteurs de Giotto..... 93 158. Le Christ de Giotto à Padoue..... 93 159 et 160. Regard byzantin et attitudes siennoises. 94 161 et 162. La pensée et le regard..... 22 163 et 164. Siennois et Japonais. .....,° 96 165. Le dessin dans l'espace..... 97 166. Naturalisme et décoration..... 97 167. Perspective persane..... 98 168. Paysage persan. 95 A ne 99 169. Perspective de miniaturiste au XIE siècle 5 52 Le TOUR 100 170. Vue de la Cité en perspective. ..... 101 IL7AUE Perspective de miniature au XV° siècle. 102 1722 Perspective giottesque..... 103 175 L'espace dans la peinture antique. .... 104 1744179." Fabriques de/Gioito.. 74000 105 180. Perspective plafonnante..... 106 181. Le dessin dans l'espace. ..... 106 182. La perspective et la pensée. ..... 107 183. Le mouvement et laligne..... 108 184. Lignes brisées et gesticulation. ..... 109 185 et 186. Le mouvement du pinceau..... 109 187 et 188. Air, draperie et mouvement. 110

Figures. 189 et 190. 191. 192. 195; 194 et 195. 196. 197. 198. 199: 200 à 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208 à 210. 211 et 212. 213 et 214. 215 et 216. 217 et 218. Z19ra022]. 222 et 223. 224 et 225. 226 et 227. 228 et 229. 230. Zrlra 235, 234 et 235. 236; 237 et 238. 239 et 240. 241. 242. 243. 244, 245. 246. 241. 248. 249 à 252, HALLE DES CRAVURES Pages. L'envolehlachae meme ee. 111 l'acouiseetle vent Remb... 112 L'effort musculaire et le mouvement. 113 Cheval et draperñe TA. 113 Le raccourci et le mouvement en proFOIE TT ES 114 Le mouvement par la synthèse des athtudes MER MSN et ruine 115 Le mouvement par la répétition des atttodes OR RS 115 Projectile et trajectoire..... 116 Les surprises de l'instantané..... 117 Le mouvement par l'élan..... 17 Nature et pensée tt er ee 118 Nature el humanité ne ere. 118 Koriusaï : combat de cogs..... 119 Le'triomphe de Titus... 121 Temple de Salomon et mosquée d'OMaT ee TE PE LL 122 Le temple de Salomon chez les SienDOIS NUE PER in PR AT le 123 Le temple chez les Giottesques..... 124 L'intérieur du temple de Jérusalem... 125 Le temple de Salomon sur une place HOTenE RE. A OR LR nee 126 Reconstitution gothique du temple... 127 Une colonne du temple de Salomon... 128 Reconstitution du temple par Fouquet. 129 La Colonne Trajane, décor historique. 130 Padoue etrJérusalétase 2 0. 131 Padoue et:Ephèse. 0.220... 132 Saint Sébastien et Apollon..... 133 Le lieu du martyre de saint Sébastien.. 134 Le Jardin des oliviers de Mantegna .. 134 Archéologie de Mantegna..... 135 Matériel biblique. 70 5 a. 136 Le Chandelier et l'Arche d'alliance .. 136 La natureret ls fable a: 137 Indigence documentaire. ..... fl Du paysage à la statue... 4.40 00. 139 Géologie et mythologie.....,..... 140 Cimetières et champs de bataille. .... 141 Dolmen de Locmariaquer..... 142 Géologie et architecture. ..... 143 Une idole mystérieuse. ..... 144 Menbirs chrétiens... esse. 145 LA VIE DES IMAGES, Figures. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262 et 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 21L 272. 273 et 274. 275. 276. 271: 278. 279. 280 et 281. 282. 283. 284. 285. 286 et 287. 288. 289. 290 et 291. 292 et 293. 294. 295 et 296. 297. 298. 299; 300. 301 et 302. 303. Pages. Le saint Cornély de Carnac..... 146 Paysage légendaire..... 147 Promenades mythologiques de Poussin. 147 Eschyle à Mycènes ..... 148 Les Choéphores sur le tombeau d'AgaMOMNON se ee D 149 Idole en bois anne Aoee 150 Légendes et accidents géologiques. ... 151 Reliques à Constantinople..... 152 Sainte Catherine sur le Sinaï..... 152 Dans le

massif du Sinaï..... 153 Topographie et iconographie. ..... 154 L'enfance du Christ 142 0e 154 L'écriture ennemie de l’image. ..... 155 Jugement dernier d: Bourges..... 157 Éccbon Pasteune een 158 Miracles et symboles. ..... 159 La Bible sur l'Olympe..... 159 Jugement dernier roman..... 160 Jugement dernier ornemental..... 160 Le péché originel conté en patois AUVET INA rer PA ne 161 Présentation au temple et fuite en Egypte anes RAT a oueree reel Mages 'chaldéens::221. a 162 Mages perses de Persépolis..... 162 Mages byzantins men. din 163 Mages chrétiens... ..... Re RE ES 163 Les mages sont rois et astrologues.... 164 Les mages et les continents. ...…..... 165 L'étoile de Bethléem..... 165 L'atmarche alétoile me Pret 166 Ea chute delétole tetes sue 166 Le beau Dieu d’Amiens..... 167 La déesse Thouëêris au Caire..... 167 Plastique et morale... Re I0e iiconerettlasstatie rec ee 168 Vierges romanes. NME memes 169 Le sermon de Phidias. ..... 169 LadVierge souriante: 510 om 170 Matémité een PR meer 171 La beauté de Notre-Dame..... 172 LA passion duChrist.. 237 2.20. 173 Apparition des donateurs..... 174 Le donateur dans l'iconographie..... 175 175 La prière d'un donateur.....

242 Figures. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. JL 5124 EMA 316. 317 et 318. 319. 320 à 322. 322; 324 et 325. 320" à 391. 232 333. 334. 335 et 336. 337 et 338. 339 et 340. 341 à 343. 344. 345, 346 et 347. 348 et 349, 350. 351: 22 ÉRIC EEE Pages, Portraits en prière ce, den 176 Titien portant le Christ... 176 Michel-Ange portant le Christ..... 177 Donateutrovali sise ee 177 Du symbolisme au réalisme. ....,. 179 La fête des Rameaux...,,..,..,..., 180 Pourquoi des enfants aux Rameaux ... 181 Piedspalntés en Rent 0 ue 182 Lareme Pédauque;.7.,.2.:,..4, 182 Oannéretlona mr En 183 Sainte Geneviève... ,,.:.,1....,.... 184 Les saintes et lamode..... 185 Maçonset artilleurs....:,..,,,.,/.., 186 Les roues de sainte Catherine..... 187 La roue et l'anneau de sainte Catherine. 187 Les miracles de saint Nicolas. ..,.... 188 Images et dévotion populaire. ..... 189 Unculte enr MR re 190 Saint Jacques, patron des voyageurs... 191 Les malheurs de S. Sano...,.,.,,,... 191 Darnts: DrétOn M NN nr. cu 192 Sante Marguerite nn. 193 Martyres et guérisons..... 194 Iconographie et hagiographie breLONNESS TT TP US 1 M T 195 ménulcre bretons snmninntetre 196 Saint Crépin et saint Crépinien..... 197 Le patron des bons juges.....,.... 197 Sainte: [Vatthe sn: ac 198 Bacthug'et Atianet he Pa tes 199 Porissnt et AnHQUER, 0, rate 70. 200 Thésée et Ariadne...,.....,..,,,. 201 GRAVEUR ES Figures. 327; 354 et 355. 356. 357. 358. 222 360. 361. 362 à 367. 368 et 369. 370 et 371. 372 et 373. 374, 375 et 376. 377. 378. 379. 380 et 381. 382 et 383. 384 et 385. 386 et 387. 388 et 389. 390. 2 392, 395, 394 et 395. 396. 007: De'Vénus à Antiope.....,,,..., 202 Vénuéendormis. sci rent 202 L'Ange et le démon ...!.::111,.,.... 203 Les Cimbres de Decamps et les Mercenaires de Flaubert. ...,.,,.,,.,., 205 Jérémie et la stèle des Vautours..... 206 Métaphores bibliques. .....,.,.... 207 Legrildesaint Laurent... 208 Les « miches » de saint Etienne. ..... 209 Iconographie et proverbes..... 211 Daumier et Madame Bovary..... 212 Samson et Matho, 5045000000 213 Decamps et Flaubert ..,....,,,,..,. 214 Chassériau et Flaubert..,.,.,..... 215 Salammbô et la Sapho de Pradier ..... 216 Holopherne et Matho..... 216 Le banquet des mercenaires. ..... 217 Barye et les animaliers littéraires. . ... 217 Les lorettes de Gavarni et l'Éducation sentimentale; LS de SON 218 Daumier et l'Éducation sentimentale .. 219 Frédéric et Rosanette.....,.., 220 Le comique de Daumier et de Flaubert. 221 Contrastes grotesques..... 221 Gustave Moreau et Flaubert. ..... 222 Le diable'de Callot, 542,107 223

Ornementation sculptée de la RenaisBANC PT a So NP CONS 225
Objections théologiques. ....,.,... 234 Dualisme de la pensée....., 234
Musés de Raphaël. ...,:...,.,.,... 295 Lys d'Hokueat en re, 2000 235

TABLE DES MATIÈRES AVANT PROPOS TT Is ne ee NN RD ee nues CHAPITRE 1 LA MAIN ET LA PENSÉE L'homme dans la nature : (Il est le plus intelligent des animaux parce qu'il a deux mains ». — Le travail sur la matière, l'invention technique, le métier, sources de l'intelligence. — Conséquences spirituelles infinies d'une technique aussi simple que la céramique, — Nous nous représentons le monde suivant notre métier dominant, — C'est notre art qui nous révèle la nature. — Action des œuvres créées par notre industrie et notre art sur la vie de notre pensée, les: formes de la sensibilité et celles de la croyance, L'habitude de l'expression verbale, l'usage de l'écriture imprimée nous font méconnaître le rôle des images de l'art dans l'histoire de la pensée. — Exemple d'une image ayant agi fortement sur la sensibilité et la croyance : Notre-Dame de Sardenai, près de Damas : on la vénérait déjà au v° siècle ; les miracles qu'elle accomplit ; les sentiments qu'elle suscite. — Les méditations mystiques du moyen âge ont-elles inspiré l'art, ou bien en sont-elles nées? — Comment Notre-Dame de Sardenai s'est trouvée une œuvre de l'évangéliste saint Luc; l'évangéliste est ainsi devenu le patren des peintres. ..... CHAPITRE II IMAGE ET MATIÈRE Comment la forme est en partie déterminée par la matière, — Les ressources d'un pays commandent son industrie, son art et toute la spiritualité qui dérive de l'art ; la terre cuite de Mésopotamie ; le marbre grec. — L'artiste pense en marbre ou en couleur, — Même les arts d'imitation sont (conditionnés » par une matière, — L'histoire de la sculpture nous montre la lutte du ciseau contre la pierre. — Comment les nécessités techniques déterminent les images de l'art. — En peinture, il y a autant de (manières de voir » la nature qu'il y a de techniques picturales ; l'imagination du peintre est « fonction » de son métier. — Exemples de visions commandées par la technique : la détrempe, l'huile, l'aquarelle japonaise. — Les limites de chaque technique ; comment elles entrent en concurrence et se remplacent ; pourquoi certains métiers apparaissent, se développent, déclinent et meurent, — Cette influence de la matière sur la forme et de la forme sur la pensée apparaît dans l'ensemble le plus complet, le plus beau de la sculpture médiévale : le porche royal de la cathédrale de Chartres. Ce « livre de pierre » est commandé dans son plan, comme dans son détail, par les exigences des lois décoratives ; l'iconographie est étroitement soumise à l'architecture; la pensée déterminée par la plastique. ..... CHAPITRE III DE LA CONTINUITÉ DES IMAGES La vie des

écoles ; l'image est un fait collectif, — Une fois fixée, l’image mène une existence indépendante, traverse les âges, portant des pensées différentes, successives ; ainsi les signes du Zodiaque, — On peut suivre à travers les siècles et les croyances Pages.

244 CAB EE ES NA MIETER ES les principales figures de la faune artistique des Assyriens ; à l'origine le taureau ailé, et l'on devrait pouvoir remonter plus haut ; à l'autre extrémité, les bas-reliefs romans représentant le Christ dans sa gloire ; les chaînons intermédiaires doivent être cherchés dans les descriptions d'Ezéchiel et les visions de l'Apocalypse ; la descendance des lions assyriens n'est pas éteinte. — Les images survivent aux changements de matière, du bois à la pierre, du jardin au tapis ; elles traversent les civilisations, les religions, les techniques. — Cependant, les styles se transforment ; cette transformation semble se faire au rythme des générations ; c'est à peu près tous les trente ans que s'observe un changement de style ; application de cette idée à l'histoire de la peinture en Italie et en France ne miens Re CHAPITRE IV ART ET NATURE Le contenu du mot nature ; comment l'art découvre la réalité ; les notions successives que les générations ont de la nature ; les images de l'art aident à reconnaître le modèle : il y a un ordre obligatoire, un lien logique entre les manières successives dont l'art saisit les aspects de la réalité. — La figure humaine et la sculpture. — On peut assister à la naissance de la statuaire en analysant les figures du porche occidental de Chartres. — La dalle sculptée et la statue-colonne : la loi des articulations successives : dans le bloc de pierre, la vie pénètre de la surface au centre; Îles premières articulations observées sont celles des membres: les dernières, celles de la colonne vertébrale, — Pour la draperie, lenteur avec laquelle se dégage la notion de pesanteur. — Pourquoi la sculpture égyptienne et asiatique s'est arrêtée plus tôt que l'art européen (grec ou gothique) dans cet assouplissement de la matière. — La peinture et le problème du Pages. volume et de l'espace. — Comment l'art asiatique n'a jamais cherché à le résoudre et s'est contenté d'une transposition plane des formes de la vie. — La peinture européenne, au contraire, a cherché à rendre le relief et la profondeur. — Cette opposition entre les deux conceptions explique les rapports entre l'art oriental et l'art d'Europe, l'ornementation et le réalisme. — Le dessin de la profondeur suppose une pensée qui mesure et qui interprète. — Les découvertes de Giotto. — Comment la perspective théorique des artistes de la Renaissance leur a permis de dépasser les données de l'observation. — Le problème du mouvement et les arts du dessin. — La ligne suggère le mouvement par son mode même de formation : elle en reste dans les arts du dessin le signe abstrait. — Procédés par lesquels les artistes font mouvoir

les figures ; la marche, la course, le vol. — Le modelé, l’attitude en déséquilibre, le raccourci, etc. ; la représentation du mouvement dépend bien plus des ressources de notre dessin que des images observées. — La couleur est l’élément de la réalité qui intéresse le moins notre utilité ; l'attention la néglige ; rôle de l'industrie et de l’art dans notre éducation de la couleur. — La valeur sentimentale de la couleur dérive de l'habitude. — Le paysage même — la nature pittoresque — est une découverte de l’art ; la première nature observée est celle qui contient le plus d'humanité, celle qui est façonnée par l'homme ; la nature vierge elle-même n'intéresse que dans la mesure où elle semble pénétrée de sentiments humains.....,..,..,.. ‘ CHAPITRE V LA NATURE ET L'HISTOIRE La conception de « peinture d'histoire » est née de l'iconographie chrétienne, quand les images traditionnelles se sont heurtées à celles du réalisme. — Exemples d’incompaPages. 65

PAMBDE DES MATIÈRES tibihtés entre le thème traditionnel et le naturalisme pittoresque : l'Ecce homo de Titien. — La notion d'histoire se précise et s'enrichit de toutes les curiosités archéologiques nées de la Renaissance. — La « couleur historique » par documentation archéologique ; l'histoire conçue comme un naturalisme projeté dans le passé. — Mantegna, Poussin. — Mais, dans la résurrection historique, il y a nécessairement plus d'intuition sympathique que de certitude documentaire. — La nature elle-même, tout au moins celle de l'art, est chose historique et se transforme avec les générations. La nature de notre temps ne peut être projetée dans le passé sans anachronisme. .....,..... CHAPITRE VI LA LÉGENDE DES PIERRES Comment l'imagination interprète les sites et les ruines, la nature et les monuments ; les vieïles pierres sont des foyers de légendes. — On trouve la trace de cette origine même dans les légendes qui ont subi le traitement de littératures savantes ; exemples innombrables dans les littératures latine, grecque, dans les récits bibliques. — La poésie de l'Enéide touche de près aux monuments de la Rome primitive jusqu'à sembler une rêverie sur les ruines. — La mythologie grecque laisse clairement voir ses origines naturalistes. Les légendes tiennent aux sites ; celle des Atrides reste attachée aux ruines de Mycènes et de Tirynthe.— Dans la Bible, toute la narration de l'Exode est une sorte de poème du désert, où s'enchaînent des récits nés du Sinaï, de fontaines, de puits, de tombeaux et de pierres sacrées..,..... CHAPITRE VII Pagss. 121 ACTION DES IMAGES SUR LA CROYANCE Par son art, l'homme lutte contre la mort ; l'art égyptien n'est qu'un travail de défense contre la désagrégation du corps et l'extinction de l'âme. — Comment la sculpture accompagne le sentiment religieux dans ses déplacements. — La croyance à la vie des statues. — La peinture chez les modernes n'a eu pour fin première que de mettre l'art naturaliste s'est greffé sur l'iconographie les évangiles en images; comment religieuse, — Religions iconoclastes ; la lutte du rationalisme contre la plastique. — Comment les religions païennes d'Europe se sont modelées sur la statuaire ; le progrès moral des religions païennes a bénéficié du progrès plastique de la sculpture. — Le christianisme, en passant d'Asie en Europe, a dû satisfaire aux exigences plastiques des grécolatins. Conséquences pour le sentiment religieux. — Comment de vieilles images en circulation se chargent de symbolisme et deviennent narratives et historiques. Importance de la Renaissance de la

sculpture ; le passage de l'icone à la statue a renouvelé l'art chrétien et même un peu l'âme du C'est la ramené la peinture de l'image hiératique aux christianisme. sculpture qui a aspects de la vie. Comment l'iconographie traditionnelle s'en est trouvée modifée, enrichie jusqu'au jour où la Réforme et la Contre-Réforme ont réveillé la vieille défiance LUN contreiles images rase re és CHAPITRE VIII LA CROYANCE INTERPRÈTE LES FORMES DE L'ART De l'influence de la plastique sur la croyance ; comment les monuments de l'art humain constituent des foyers de légende, parce que des images symboliques sont interprétées comme des images réalistes. — Un exemple : le thème de l'Adoration des mages. Ce qu'il est à son origine : un symbole visible de la royauté suprême ; ce qu'il est devenu : un épisode romanesque de la Nativité, — Comment récits et images se pénètrent et s'enri245 Pages, 5 7

246 LABIESDES- MAPÉERES chissent mutuellement. — Souvent l'interprétation erronée d’une image a des conséquences infinies, en particulier dans les biographies de saints qui ne sont pas fixées par un texte canonique. Quelques exemples tirés de la biographie de saint Nicolas, sainte Catherine, sainte Barbe. — Les littératures antiques présentent bien des cas de légendes modifiées par des interprétations erronées ; les peintures et les descriptions littéraires des Enfers. Le mythe d'Ariane transformé par des images mal comprises ; le mythe d'Antiope transformé par une interprétation erronée du tableau du Corrège au Louvre... CHAPITRE IX LES IMAGES ET LES MOTS Le langage des images est beaucoup plus ancien que celui de l'écriture ou de l’imprimerie ; l’art plastique précède l’art littéraire. — L'image suscite une expression verbale, tandis que le mot ne peut pas créer une image. — Des relations de la pensée et de l'expression plastique ou picturale ; les figures allégoriques. — L'histoire, dans son ensemble, n'indique pas qu'il y ait toujours correspondance entre la plastique et la littérature. — C'est une tentation qui n’est pas toujours justifiée par la réalité d’aller chercher les origines des formes dans la littérature contemporaine. — En revanche, on oublie trop parmi les sources littéraires la matière offerte par les arts aux exercices littéraires, — Une bonne part de l'originalité littéraire du xIx® siècle français est dans l'exploitation de l’art de ce temps. — Un exemple précis : Flaubert. Comment ses romans transposent les peintures ou gravures de son temps. — Madame Bovary et Courbet, Salammbé et Decamps, Chassériau, Vernet, Guignet, etc. : Pages: 180 l'éducation sentimentale et Gavarni ; la Tenlation de saint Antoine et Gérôme, Gustave Moreau ; Bouvard et Pécuchet et Daumier ; Hérodias et Gustave Moreau. — Les Parnassiens sont les correspondants littéraires de l’école de peinture dite néo-pompéienne. . CHAPITRE X SCIENCE Comment on peut parler de «la vie des images » ; elles montrent dans leur développement une sorte d'indépendance individuelle et exercent autour d'elles une action. — Les arts plastiques répondent à une utilité, la plus élevée de toutes ; ils portent les croyances et les espérances suprêmes de l'humanité. — La création plastique est une des sources de la vie spirituelle ; les arts nous élèvent de la technique au sentiment et à l’idée : habitués à déduire l’art des circonstances de temps, de milieu et de moment, nous devons aussi reconnaître jusqu'à quel point il crée ce dont on le croit le résultat, — Ce

n’est pas seulement la beauté plastique qui résulte d’un métier matériel ; tous les arts et toutes les sciences ne sont que des techniques qui s’achèvent en spéculation. — Opposition du monde concret de l’art au système abstrait de la science ; lequel intéresse le plus notre vie morale et sentimentale, — Comment l'analyse scientifique nous ramène dans le domaine mécanique, tandis que la création artistique élève la matière vers la vie et la conscience. — La création de la beauté, mieux que la recherche de la vérité, fait communier les hommes en une même sérénité. — Comment Raphaël a confessé cette religion de la beauté dans les fresques illustres du Vatican..... #s Pages. 205 L'UNIVERS" DE L'ART :ET CELUI DERES

The text on this page is estimated to be only 47.82% accurate

) 21 .-E T+0 9 D AA E CRÉTÉ TEA E— 1] SE — © æ «a & ENS 0 0! 833

IMPRIMERIE CRÉTÉ
CORBEIL (S.-ET-O.)
833-11-1927

The text on this page is estimated to be only 18.20% accurate

os TQA / DANCE de

The text on this page is estimated to be only 12.67% accurate

n ‘= me

nr 455124 ré 7495 N M. À. G ourt L : AUTHOR Der Sr Mes el us TITLE : ; = ATE DUE [: ROP Dre = ART GALLERY 455124 & À

The text on this page is estimated to be only 18.29% accurate

Pre EF 1 ns À HANANAE ken) à RSS 1) Re “ Se nee et Ur VAR Ki ù ste cs i) ni US RPPSERRENS CNRS x SR Tes u one SJ JS sh MEN 4 UN EeU ut PS Mo . se AS AAC " ! le #5 Re ru ; de so (4 4) ot % a ‘ die nn ar ds l ï A sus 4) ve 5 AN) di Ru ni ; : % } Een a # ii Ca Os nee Ne GARE RE ue MN EN MU ï UE ne RP 21 25 nn 2 = e 2 =. = > Re de Pi > ARR RS RS RTS ETS PM Es hr Her En . à ï RES * RE Re RS de Fab ee PTE LE ee, : se es ee a ee ÆY RTE PERS RSR, RS f ÿ Ha) x #, nr 1) nt ES Es LE > 5 es RE Hp ie hi ñ ÿ hs / us di É Nat Ne un ü Ne HU ti Kb M re il ve NU, LS 7 7" 1 fl ï e ES LR me ; AE Ma ARE jf MANUAIUE oo Ce Le RDS. = (AU A UE Le HAN EE Ra en rs #. 7 Durré à Fu < SÉPEES 2 Era & ns RER se ee FT, ITS re RS PIRE CE. FF RE à 2er RME AUUR 14 At à RNCS HE ARR RUE ae DRFNEN ES SOU He SETA HA a MAS 9 st se ANUS x \ je ie LE RE US ne re RE k Mn He < nue Ve di ü Ni | pe LH eu x A ne ; 14%) NULLE Ds # HAE it LHeNC) ÿ es = Re RE RER LR SES QE, 2 deu AE (à A “ ii re Ar de nt fi RE “n re Fat taste st he Axe < js ve Rae re airs M se NS sa Sa PRE. ee nr on AA LES Tu CE + ASUS en a à At ts Vent # à A ot ox fi A ke ss ù LMONSE je 1 SPAM 2 # L Y AR Est # Ur NN US Ru SPA Æ, ee Re al CNT ON À EU RARE ke # MONA de