

AUGUSTE RODIN

LES CATHÉDRALES
DE FRANCE

AVEC CENT PLANCHES INÉDITES
HORS TEXTE

Introduction par CHARLES MORICE



LIBRAIRIE ARMAND·COLIN

103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

1914

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Les Cathédrales de France

Auguste Rodin



Armand Colin, 1914

Exporté de Wikisource le 30 juin 2026

AUGUSTE RODIN

LES CATHÉDRALES
DE FRANCE

AVEC CENT PLANCHES INÉDITES
HORS TEXTE

Introduction par CHARLES MORICE

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

1914

AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS

INTRODUCTION

PAR

CHARLES MORICE

- I. — L'ART DU MOYEN ÂGE ET LA PÉDAGOGIE ISSUE DE LA RENAISSANCE
II. — LA VIE DE LA CATHÉDRALE

- III. — MORT ET RÉSURRECTION DE LA CATHÉDRALE
IV. — LA MISSION DE RODIN

LES CATHÉDRALES DE FRANCE

PAR
AUGUSTE RODIN

- I. — INITIATION À L'ART DU MOYEN ÂGE. — PRINCIPES
II. — LA NATURE FRANÇAISE
 Le Châtelet-en-Brie
 Aux Pays de la Loire
 Environs de Magny
III. — NOTES SUR LE STYLE ROMAN
 Melun
IV. — ÉTAMPES
V. — MANTES
VI. — NEVERS
VII. — AMIENS
VIII. — LE MANS
IX. — SOISSONS, LE SOIR
X. — REIMS
 La Cathédrale la Nuit
 Autre Cathédrale
XI. — LAON
XII. — CHARTRES
XIII. — LES ORNEMENTS
XIV. — TESTAMENT
 D'après Nature
 Architecture
 Sculpture
LES MOULURES

Les planches ne sont pas incluses dans le livre numérique.

[Table des planches](#)

AVERTISSEMENT

Ce livre n'est pas un ouvrage de science, un traité d'archéologie ou d'architecture. Le point de vue de l'auteur, ses procédés d'observation, ses moyens d'expression sont tout autres que ceux des érudits ; si l'artiste et les érudits se rencontrent dans les mêmes conclusions, ils y sont arrivés par des chemins différents. Mais on reconnaîtra qu'un tel accord confère à ces conclusions une valeur et une signification incomparables.

C'est donc uniquement l'œuvre d'un artiste que nous présentons ici au public, — d'un artiste auquel on ne contestera pas le sens de la beauté. Au jour le jour, au hasard des visites qu'il fait périodiquement aux Cathédrales, Rodin a noté ses observations, motivé ses admirations. Ce sont ces Notes que nous publions, telles quelles, dans le désordre apparent où pourtant elles s'harmonisent et se composent entre elles ; nous en avons respecté scrupuleusement la forme, qui, négligeant les transitions, laisse aux sentiments et aux idées toute leur spontanéité, toute leur force persuasive. De là certaines répétitions, mais qui ont leur intérêt. Rodin, par exemple, revient souvent sur l'inconvenance des restaurations qui défigurent tant de beaux édifices du moyen âge. On comprend que sur un tel sujet il ait jugé utile d'insister.

On sera peut-être surpris que des monuments de premier ordre — Bourges, Paris, etc. — aient été passés sous silence. Mais on se rendra vite compte que l'intention de Rodin n'était de décrire ni toutes ni même les principales églises romanes et gothiques de France. Il s'est proposé d'éveiller les sensibilités et les intelligences par des observations générales, précisées en quelques grandes images. Le lecteur, en vertu de cet enseignement et par analogie, pourra comprendre les œuvres dont il ne lui est point parlé en ce livre. Comme dit Montesquieu : « Quand vous traitez un sujet, il n'est pas nécessaire de l'épuiser ; il suffit de faire penser. »

D'autre part, et tandis que des cathédrales très célèbres sont ainsi négligées, nous sommes arrêtés parfois en des églises d'importance secondaire, comme Étampes ou Beaugency. Il n'y a là ni hasard ni caprice.

Rodin le dit expressément, et tous les travailleurs savent combien cette observation est juste : « On apprend souvent bien plus dans les petites choses que dans les grandes. » Il arrive que, dans celles-ci, on soit comme ébloui par trop de splendeur. Des proportions plus modestes ramènent à la mesure de notre intelligence l'objet que nous admirons.

Enfin, les dessins et croquis originaux qui décorent ce livre^[1] correspondent rarement à un endroit précis du texte. Mais il y a des rapports étroits et profonds entre ces indications plastiques et la pensée de l'auteur. Ce n'est pas Chartres, ou Reims, ou Amiens, ou Melun, qu'il a voulu mettre sous nos yeux : ces dessins sont des « Notes » aussi, par lesquelles nous sommes constamment rappelés à la qualité de l'atmosphère qu'on respire dans les églises gothiques ou romanes, au caractère de leur architecture, à tel détail de leur construction ou de leur décoration. Et si la Renaissance apparaît souvent en ce volume des Cathédrales, ce n'est pas sans dessein. L'auteur ne se propose pas seulement de nous convertir à l'admiration de l'art gothique en lui-même et du passé ; il songe à l'avenir. Il voudrait nous aider à découvrir dans les chefs-d'œuvre anciens le principe fécond de chefs-d'œuvre nouveaux. C'est pourquoi il insiste sur le passage d'un style à un autre style, et il s'applique à nous montrer comment l'art de la Renaissance française, loin de violer les lois de l'art gothique, se les est appropriées pour les continuer : grand exemple proposé aux méditations des artistes.

LES ÉDITEURS.

1. ↑ Les dessins et croquis ont été reproduits en fac-similé par le graveur A. Clot.

INTRODUCTION

PAR

CHARLES MORICE

Le phénomène de l'oubli, dans l'histoire des collectivités comme dans celle des individus, est infiniment mystérieux.

Comment se peut-il qu'on oublie ? Les témoignages de la vie antérieure de notre cœur ou de notre esprit sont encore sous nos yeux, ils n'ont point changé, et nous ne les reconnaissons plus.

Comment oublie-t-on ? Lentement comme la poussière tombe, ou brusquement comme tombe la foudre ?

Le fait seul est certain, et il est encore plus désolant.

L'histoire, en nous permettant de suivre les transformations de la sensibilité et de l'intelligence générales, en nous invitant à constater qu'elles étaient inévitables et, partant, sans doute nécessaires, ne nous console pas. Et l'homme non plus, quand un accident de sa destinée ranime pour une minute au regard de son âme tel visage, qui fut, un long temps, la lumière de sa vie, qui fut sa vie même, n'accepte pas sans douleur l'évidence de sa propre infidélité, de cet oubli pire que la mort. La vie ne s'est pas arrêtée, mais elle s'est détournée ; ceux qui jadis n'eussent pas accepté l'idée de la séparation ont pu se rencontrer naguère et ne pas se reconnaître ; heureux encore si aucun des deux n'est injuste, ingrat envers le passé, et si l'amour n'a pas tourné en haine. — Sans se consoler de rien, on s'explique tout, en songeant que ces faiblesses de la mémoire et cette indépendance de la conscience sont essentielles aux recommencements

nécessaires, en conditionnent la possibilité. Comment pourraient vivre les orphelins s'ils n'oubliaient pas ?

Les collectivités bien plus encore que les individus ont besoin de cette vertu négative et pourtant féconde de l'oubli. Les générations qui viennent ne sont-elles pas toujours orphelines de celles qui sont parties ? La fidélité immobiliserait l'humanité. Le droit de se démentir, en lui épargnant le poids de toute responsabilité, lui facilite ces périodiques renaissances qui marquent les stades de son évolution. Assujétie seulement à la loi de l'action et de la réaction, elle oscille, d'un mouvement harmonieux, qu'influencent tour à tour la force centripète et la force centrifuge, comme le cœur, comme la mer, comme l'araignée qui tisse sa toile ; et c'est le rythme même de la vie, ce double geste, tour à tour, où l'homme se donne et se reprend ; et c'est le rythme de l'histoire.

L'histoire de la pensée gothique dans la pensée moderne, sujet de cette étude, nous permet d'observer une « inflexion » très particulière de ce rythme universel, une application étrangement saisissante, presque tragique, de la commune loi. Les développements logiques d'un tel sujet comporteraient tout un livre. Nous nous bornerons aux traits principaux, en précisant les motifs de la défaveur et bientôt de l'oubli où l'art du moyen âge est tombé, puis de la réminiscence — c'est le phénomène actuel — qui lui ramène quelques-uns des meilleurs entre les esprits contemporains, poètes, artistes, historiens, archéologues, et lui vaut même, çà et là, un excessif engoûment dont nous ne pourrions tout à fait omettre de signaler le ridicule.

Mais, après avoir montré dans quelle ignorance nous étions, hier encore, en une matière qui, pourtant, aurait dû nous tenir tant à cœur au triple point de vue de l'histoire, de la patrie et de l'art (sans parler de l'intérêt religieux et philosophique), et avant de dire comment s'explique, s'excuse cette ignorance, il nous faudra tâcher de donner au lecteur une idée, elle-même un peu vivante, de ce que fut la vie de l'église romane et gothique. Nous serons, pour y parvenir, obligé de remonter aux origines et de suivre, de sa naissance obscure à son glorieux âge adulte, les destinées de la Cathédrale. Alors nous pourrions, ayant compris les raisons de son développement, comprendre aussi celles de sa mort et de l'effacement de son souvenir même, nous rendre compte de cette présence vaine de son fantôme, durant

près de trois cents années, dans des villes dont elle avait été si longtemps le centre, l'âme active et l'honneur.

Nous verrons ensuite la clarté jaillir de ces ténèbres. Ce ne sera guère, au commencement du XIX^e siècle, que cette lumière tremblante de l'avant-l'aube où l'œil et l'esprit sont sujets encore à mille erreurs, et nous nous souviendrons que cette minute émouvante, mais trouble, n'est pas bien ancienne. Pouvons-nous même nous assurer que nous l'ayons pleinement, définitivement dépassée ? Que de problèmes encore, qui attendent leur solution ! Qu'est-ce que cent années pour la constitution d'une science aussi complexe que l'archéologie gothique ? Songez au nombre vraiment effrayant de documents de toutes sortes dont elle exige l'étude. Songez aux mille causes de confusion qui gêneront les savants dès leurs premiers efforts. Longtemps le mirage romantique, d'une part, et d'autre part le préjugé pseudo-classique compromettront les recherches les plus sincères. Le moyen âge sera comme un champ de bataille où deux doctrines contraires et irréconciliables prétendront triompher l'une de l'autre, et il s'agira bien moins, dans de telles polémiques, du passé que du présent et même de l'avenir. C'est l'ère des grands systèmes fragilement échafaudés, des synthèses prématurées. On ne se doute pas encore des vrais éléments de la question, ni des innombrables problèmes particuliers entre lesquels se décompose le problème général ; on prétend le résoudre en quelques pages passionnées.

Plus tard, quand avec plus de connaissance on aura acquis plus de prudence, on tombera dans l'excès contraire. Période qu'hier encore nous hésitions à franchir ; les monographies, sur l'histoire iconographique de tel saint, sur tel monument, sur tel détail d'architecture ou de décoration, se multipliaient, et la science, qui végétait naguère dans l'indigence, risquait maintenant de s'égarer, de perdre le sens de ses lignes directrices dans le prodigieux amas de documents dont elle s'encombrait. Non que tous ces travaux ne fussent en eux-mêmes très utiles ; ils constituaient les pierres d'attente du monument scientifique. Mais enfin, ce monument, il fallait le construire.

C'est ce qu'on est en train de faire. Des œuvres comme celles de M. Émile Mâle, de qui les livres sur l'*Art religieux en France*, au XIII^e siècle et à la fin du moyen âge, sont deux grands livres, signalent l'inauguration

de la période synthétique. Synthèse : reconstruction. Une infinité de travaux jusqu'à cette heure épars prennent corps et, en recomposant l'antique ensemble, lui rendent la vie. Même des édifices plusieurs fois mutilés sont restitués, idéalement du moins, dans leur ancienne beauté. On peut dire que par là la science a conjuré la fureur des iconoclastes et rendu vaine la restauration elle-même, cette pire des offenses que le présent puisse faire au passé. Par exemple, Notre-Dame de Paris, quatre fois insultée depuis le XVII^e siècle jusqu'à nous, a reconquis son jubé, son maître-autel, ses stalles, son chœur admirable, ses gargouilles, — qui ne sont pas celles de Viollet-le-Duc, — son portail central, ses vitraux, sa rose, les ornements primitifs de sa façade méridionale...

Je n'exagère qu'un peu, bien qu'une telle reconstitution, purement idéale, demeure le privilège de quelques initiés ; leur nombre augmente sans cesse, et la vérité, en se généralisant grâce à l'enseignement synthétique, dont les initiateurs font chaque jour de nouveaux disciples qui deviennent à leur tour des maîtres, engendrera un sentiment plus précieux, plus noble même que le respect du passé. Non seulement nous n'aurons plus à déplorer les outrages — hypocrites : la restauration, — et violents : la démolition, dont nos Cathédrales souffrent encore à cette heure, mais le retour à des principes certains, éternellement susceptibles d'applications nouvelles, suscitera les énergies créatrices.

Pour en rester au point de vue archéologique, sans doute fera-t-on encore des monographies analytiques ; elles sont nécessaires, car il s'en faut que toutes les provinces de l'univers gothique nous soient complètement connues. On peut pourtant dire que ce point de vue strictement archéologique est dépassé. Les écrits les plus spéciaux se ressentiront, sans méconnaître leurs limites, de l'orientation désormais synthétique de la pensée moderne en ce domaine.

Depuis que le moyen âge a cessé d'être pour les historiens — dans ce voyage qu'ils faisaient naguère encore, à travers l'océan du passé, selon des voies fixes — une sorte de continent de nuit entre ces deux terres de lumière, le monde romain et la Renaissance, depuis qu'on sait à n'en plus pouvoir douter que ces quatorze siècles tant calomniés ont ardemment cherché et bientôt abondamment produit la beauté, leur beauté propre, la révolte contre la vieille pédagogie classique est devenue générale.

Convaincus que l'humanité ne s'est jamais radicalement démentie, nous ne croyons ni forfaire à la gratitude ni risquer de nous égarer en plaçant auprès des maîtres d'Athènes, dans le Panthéon de notre admiration, les maîtres de Chartres et de Reims. S'ils ont réalisé, les uns et les autres, des chefs-d'œuvre, ils ne peuvent manquer d'être profondément d'accord, puisqu'ils ont, à des dates et sous des climats différents, obéi, les uns comme les autres, aux mêmes lois, à celles qui partout identiquement régissent les jeux éternels de la lumière et de l'ombre. Nous avons donc grand intérêt à écouter la leçon française au moins aussi fervemment que la leçon grecque. Il est bien vrai que nous venons d'Asie, nous aussi ; mais, de ceux qui écrivirent en Grèce le dernier chapitre de l'histoire asiatique et de ceux qui écrivirent en France le premier chapitre de l'histoire européenne, ceux-ci, tout de même, sont les plus voisins de nous ; leurs cerveaux et leurs cœurs, les habitudes et les préférences de leur esprit et de leur sensibilité, leurs façons d'exprimer sont les plus conformes aux nôtres. Elles rejoignent, d'ailleurs, mystérieusement celles de la Grèce et nous les expliquent.

Avec quelle émotion reconnaissons-nous, dans les œuvres de nos ouvriers en pierres vives, cette vertu qui si éminemment désigna le génie grec : la Mesure ! Dans des conditions différentes à travers l'espace et le temps, c'est sensiblement le même idéal. Constatation rassurante pour l'esprit humain, irrésistible motif de foi en son indéfectible constance. À l'insu des générations, une tradition inflexible et pourtant très douce les achemine par des courbes variées vers un but identique. Quelles que soient les espèces de la forme et les méthodes de l'art, c'est, là comme ici, la même harmonie des proportions qu'on s'est proposé d'atteindre.

Que si nous hésitions à en croire nos yeux, quelqu'un, avec l'autorité de celui qui sait ce que c'est que le chef-d'œuvre, nous assure que nos yeux nous disent vrai.

En semblable matière nous pouvons écouter Auguste Rodin.

C'est un fait considérable que l'intervention du grand artiste dans ce débat. Nous montrerons par quelles phases logiquement enchaînées de son développement il fut amené à comprendre, par un lent progrès et comme avec fatalité, les œuvres architecturales et statuaire du moyen âge.

« — J'ai changé », dit-il, « je trouve du nouveau dans le connu. »

Et d'où vient ce changement ?

« — Mon principal changement est celui que je dois au travail. Ayant toujours plus assidûment étudié, je peux dire que j'ai toujours plus ardemment et plus lucidement aimé. »

Et il déclare qu'il a goûté ses plus belles heures de joie devant les chefs-d'œuvre monumentaux de l'ancienne France. Personne pourtant n'ignore quel est le culte de Rodin pour les maîtres de la sculpture grecque et pour Michel-Ange. Il ne pense pas leur être infidèle en admirant à l'égal de leurs plus grands chefs-d'œuvre ceux de nos artistes gothiques.

Témoignage d'une valeur unique, et vraiment symbolique. L'attitude de Rodin, son « changement », illustre d'un glorieux exemple et résume en toutes ses nuances l'histoire entière de la pensée gothique dans la pensée moderne.

Tant la discipline de l'École avait imposé aux hommes de sa génération la religion exclusive de l'art dit classique, un Rodin put passer, dans sa jeunesse, devant les œuvres romanes et gothiques, — comme, du reste, devant les œuvres hindoues et chinoises, persanes et cambodgiennes, — sans les voir. Ou, s'il les aperçut, ses premiers regards leur furent hostiles, dédaigneux : il n'y avait que Phidias et Michel-Ange, il n'y avait que le nu ; ces formes vêtues étaient autant de démentis à l'art vrai ; il n'y avait que le mouvement, et ces formes s'obstinaient à l'état statique... Quant à la structure architecturale des monuments, elle était « triste » ou « excessive », du reste étrangère, croyait l'artiste, à ses préoccupations professionnelles.

On le verra, à mesure qu'il pénètre plus profondément dans les secrets de la nature, élargir sa pensée et, simplifiant à la fois et grandissant son exécution, comprendre que la sculpture est seulement un mode de l'architecture, que l'art vrai consiste, non pas dans le mouvement, mais dans la justesse des plans et dans la perfection du modelé, enfin que la draperie peut être un élément de beauté. Alors il reviendra sur des erreurs que l'éducation, le milieu, l'instant lui avaient imposées, et n'hésitera pas à confesser qu'il regrette de n'avoir pas fait ses études premières devant les figures sculptées aux voussures de nos Cathédrales.

C'est à mettre en pleine lumière cet exemple et cette leçon, formulés par l'artiste lui-même dans ce livre, que nous tendons ici, et nous ne les avons

préalablement précisés que pour préparer le lecteur à bien saisir l'intérêt d'une telle démonstration, en quelque sorte, pratique, s'ajoutant à la démonstration théorique des archéologues et des historiens.

Quant à celle-ci, les savants trouveront sans doute incomplet le résumé que nous en présentons. Le plan de cette étude ne comportait pas des vues approfondies, pour lesquelles nous ne faisons point difficulté de convenir que nous n'étions pas préparé. L'archéologie du moyen âge, encore imprécisément définie en bien des points, est pleine de difficultés très délicates devant lesquelles les spécialistes les plus éminents hésitent souvent, se réservent et sont parfois contraints d'avouer que les éléments essentiels à un jugement définitif leur manquent. On pardonnera donc son insuffisance à l'archéologue de rencontre qui n'a pas de prétentions scientifiques. Peut-être les erreurs des ignorants, pourvu qu'ils soient sincères, ne sont-elles pas inutiles au développement d'une science jeune ; elles l'obligent à fortifier ses bases encore branlantes, et il n'est pas sans exemple qu'une hypothèse imprudente en ait suscité d'autres, mieux fondées et bientôt vérifiées par l'observation et l'étude.

En résumant les grandes périodes de l'art du moyen âge, son triomphe, puis sa mort et l'oubli où il est tombé, enfin sa résurrection dans la pensée contemporaine, nous avons évité les questions controversées et nous nous sommes maintenu dans les généralités, desquelles seules nous pouvions espérer les éléments de la synthèse que nous cherchons. Nous n'avons pas manqué d'indiquer les sources de nos certitudes, et nous payerions tout de suite notre dette de reconnaissance aux auteurs universellement estimés que nous avons consultés, si leurs témoignages ne constituaient une part même de cette introduction : on les trouvera au chapitre III.

Bien entendu, quand nous disons : la Cathédrale, c'est de la cathédrale française uniquement que nous parlons. Par son origine comme par son originalité, la Cathédrale est française ; ses plus anciens et ses plus beaux exemplaires sont français. Des considérations sur l'art étranger, outre qu'il n'est pas l'objet des études de Rodin, nous eussent entraîné dans des digressions où la pensée générale, synthétique, — qui fait, si elle a quelque solidité, tout le prix de cet essai — risquait de s'obscurcir.

I

L'ART DU MOYEN ÂGE ET LA PÉDAGOGIE ISSUE DE LA RENAISSANCE ^[1]

Comment l'art du moyen âge a-t-il pu tomber dans l'oubli, et, pis encore, dans le mépris ? ^[1]

Cette disgrâce a naturellement procédé d'une réaction symétrique et contraire à la lente élaboration qui, du passé obscur, avait abouti aux magnificences du XIII^e siècle français et chrétien. Mais le mouvement qui précipita la décadence de l'art gothique fut incomparablement plus rapide que le mouvement de son ascension. Celle-ci se prépara, se détermina, s'accomplit en dix siècles environ ; cent ans suffisent à la chute. — Il est vrai que, si l'on recherchait les origines de la Renaissance, il faudrait remonter, pour en retrouver les premiers symptômes, jusque dans le haut moyen âge.

Les faits, dans le conflit qu'ils présentent au regard rétrospectif, n'en apparaissent pas moins tels : à peine la fécondité créatrice de l'art gothique paraissait-elle s'être épuisée, un idéal contraire au sien s'empara des esprits, un idéal à la fois bien plus vieux que le sien et très nouveau, l'idéal grec, rafraîchi et faussé par les Humanistes.

Je ne dis pas que la Renaissance a tué l'art gothique. Nous verrons de quoi cet art a péri et qu'il était atteint déjà quand la Renaissance formula sa pensée ou du moins quand elle donna les premières preuves de sa vitalité. Mais il devint antipathique et incompréhensible aux hommes que gouvernait l'esprit individualiste de la Renaissance. Leur cœur et leur esprit étaient également fermés à la volonté collective et à la tendresse mystique desquelles procédait la grande Cathédrale. Longtemps encore, toutefois, dans l'évolution de la Renaissance elle-même et jusqu'en plein XVIII^e siècle, à l'insu de tous, la tradition gothique, survivant à la production gothique, gardera dans l'art une influence profonde. C'est un courant

presque insensible, qui s'appauvrit, mais qui ne tarira pas, afin que les générations puissent y revenir un jour, peut-être, élargir son lit, y retrouver l'essence du génie national et les éléments d'une *Autre* Renaissance. Il ne compte pas, en attendant ; durant près de trois siècles il ne comptera pas, et nous, qui pouvons aujourd'hui, à travers l'ombre qu'elle est devenue et grâce aux abondants travaux des savants, nous imaginer la Cathédrale dans sa splendeur d'il y a six cents ans, nous constatons avec une sorte de terreur l'oubli où elle dort pendant ces trois siècles dans la mémoire des hommes, jonchant le sol de débris considérables, incompris et inutiles, méconnus, insultés.

Veut-on se rappeler ce que les écrivains les plus occupés d'art religieux pensaient de nos vieilles églises, au début du XIX^e siècle, ce qu'ils en savaient ? Ouvrons *Le Génie du Christianisme* au chapitre intitulé : *Des Églises gothiques*. Voici une note édifiante :

« On pense qu'il [l'art gothique] nous vient des Arabes, ainsi que la sculpture du même style. Son affinité avec les monuments de l'Égypte nous porterait plutôt à croire qu'il nous a été transmis par les premiers chrétiens d'Orient ; mais nous aimons mieux encore rapporter son origine à la nature. »

Il serait difficile de montrer plus d'indifférence scientifique. Avec un libéralisme vraiment extraordinaire, Chateaubriand indique donc trois origines, à ses yeux également plausibles, de « l'ordre gothique » : une origine arabe, une origine égyptienne, et — thèse qu'il préfère pour des motifs qu'on devine, qui lui sont personnels, et qui n'ont qu'une valeur littéraire, insuffisante dans l'espèce — une origine naturelle. Il y a, dans ce texte, toutes les erreurs et tous les pressentiments de vérité dont avaient vécu, en la matière, le XVII^e et le XVIII^e siècle ; c'est l'esprit critique surtout qui manque.

Ces quelques mots n'en sont pas moins précieux. Ils nous permettent de saisir sur le vif cet ingénu dédain de la recherche sérieuse et du document, qui permettait aux romantiques de se résigner à ne rien savoir de certain sur les données réelles d'un si grave problème. Chateaubriand, qui pourtant trouve des beautés dans l'art gothique, et qui, d'autre part, est familiarisé avec les études historiques, n'éprouve pas le besoin d'élucider ces questions

obscurer et de donner à son admiration des fondements solides, des raisons historiques. Il se contente d'à peu près infiniment vagues, et résout le problème par une décision arbitraire, quelle qu'en soit la valeur. Ainsi, même pour l'avocat du christianisme, l'art chrétien ne mérite pas un examen approfondi, on peut se consoler de l'ignorer.

Chateaubriand a pourtant entrevu la vérité.

On n'a retenu que pour les tourner en dérision ces mots : « Nous aimons mieux encore rapporter son origine à la nature », et tout le développement de cette thèse, qui fait le fond du chapitre : les forêts, premier temple de la divinité, servant de type à toutes les architectures religieuses, à celle des Grecs comme à celle des Égyptiens, à celle des Gaulois aussi ; nos bois de chênes maintenant de la sorte « leur origine sacrée », les voûtes gothiques figurant des feuillages, les contreforts imitant des troncs brisés, toute l'église retraçant « les labyrinthes des bois » ; et cette « forêt bâtie » gardant son murmure originel « au moyen de l'orgue et du bronze suspendu qui font les bruits des vents et du tonnerre ».

Cette vue, que la Cathédrale pût être inspirée de la forêt, fût la *forêt bâtie*, a paru étrangement ridicule aux demi-savants du temps de Louis-Philippe. Il convient de cesser d'en rire. Sinon d'une façon expresse, historiquement et scientifiquement, le grand poète a du moins, avec le droit sens du génie seul — puisqu'il n'avait pas daigné s'instruire — éveillé deux idées justes, depuis longtemps endormies.

Cette idée générale, d'abord, que l'architecte du monument religieux, dans tous les temps et dans tous les pays, a demandé à la nature le modèle comme la matière de son œuvre. L'analogie de l'arbre avec la colonne, du feuillage avec le chapiteau, du ciel avec la toiture, est si vraie, si essentielle, que tous les peuples l'ont tacitement consentie ; mais ils ne l'ont pas tous exprimée de même. Il est intéressant de comparer avec la pensée de Chateaubriand, sur ce point, celle d'un écrivain, notre contemporain, poète chrétien lui aussi, mais d'une orthodoxie plus ferme, plus strictement catholique que celle du maître des romantiques.

« Du profond bois sacré », écrit M. Paul Claudel^[2], « de la haute futaie primitive telle que celle qui au Japon encore ombrage les cabanes sacrées de Nikko, le défrichement peu à peu a aminci le voile jusqu'à cette rangée

unique, à cette colonnade régulière qui des temples classiques enclôt le sanctuaire maçonné. Car, depuis le Paradis, et comme Jonas au jour de la pénitence de Ninive, comme Élie dans sa douleur, l'homme toujours a eu pour gardien de sa prière et pour protecteur de ses eaux l'arbre, qui pousse et, végétation de l'unité, est l'expression de l'Attente dans le témoignage ; assis, agenouillé sous l'ombre. Mais cependant que le païen, impuissant à maîtriser l'arcane, en recherchait les ténèbres obreptices pour y cacher ses poupées, l'Église chrétienne a absorbé le bois mystique, adaptant intérieurement à la congrégation humaine ses avenues et son cœur. »

Ne reconnaît-on pas, développée et précisée, la suggestion un peu vague du *Génie du Christianisme* ? M. Paul Claudel l'élargit et la définit à la fois, en montrant l'impérieuse emprise de la doctrine chrétienne sur les forces et les formes de la nature : selon son enseignement même, elle retrouve en elles le principe qui, *au commencement*, les créa, elle le redéduit d'elles, en quelque sorte, puis, en vertu de ce principe dont elle est l'expression vivante, elle les revivifie et leur confère leur signification suprême en s'unissant à elles ; elle les absorbe.

Chateaubriand s'en tient à une interprétation plus lâche. Mais il a ce grand mérite de proclamer, le premier, que cette architecture gothique, reniée et bafouée depuis le XVI^e siècle par tous les beaux esprits, chrétiens ou « libertins », unanimement, s'inspirait, comme l'architecture grecque elle-même, de l'ordre naturel. Il retrouve dans cette inspiration universelle l'universelle tradition et donne par là, bien plus clairement, au point de vue de l'art, que Rousseau n'avait fait, le double signal du recours à la nature et du retour aux principes.

Il fait plus et, dans cette idée générale, il rencontre — sans peut-être l'y discerner bien nettement lui-même — une idée particulière qui sera chère à toute la jeune école archéologique de la fin du XIX^e siècle, que Courajod, notamment, illustrera de son éloquent et lucide enthousiasme. Si ceux que Chateaubriand nomme, assez improprement, du reste, les Gaulois, ont imité par l'architecture et la sculpture le fût, la frondaison et la feuille du chêne, c'est donc qu'ils sont personnellement intervenus dans leur œuvre : ils ont directement regardé la nature et ils l'ont traduite selon leur vision et selon les moyens dont ils disposaient. Il y a, dans cette œuvre, un plan, une volonté, et il y a une originalité. Il n'est donc pas permis de dire, comme

pourtant on le répétera bien après Chateaubriand et bien souvent, que « le genre de bâtisse auquel on donne le nom de gothique »^[3], dans sa structure, est inspiré « par le seul caprice » ; dans son ornementation, « n'est qu'une dégénération de l'ornement antique, tradition confuse et transposition incohérente des trois ordres grecs, où les feuilles du corinthien, les volutes de l'ionique, les tores du dorique se trouvent compilés sans intention, sans choix, et exécutés sans art ».

Mais, si les « Gaulois » ont demandé à l'Arbre leurs inspirations monumentales, n'ont-ils pas dû soumettre leur technique à la matière comme aux lignes de l'Arbre ? Ils furent des charpentiers avant d'être des tailleurs de pierres, dira quatre-vingts ans plus tard Courajod, et, tailleurs de pierres, ils restèrent des charpentiers : à l'école de l'art romain, qu'ils connurent bien plus tard, ils apportèrent des préférences et des habitudes de travail qui leur étaient propres, et la nervure des troncs d'arbres persistera toujours dans la nervure des colonnes gothiques.

On le voit, la page de Chateaubriand, si souvent citée, mais presque toujours accompagnée d'irrespectueuses critiques, n'est point dénuée de sens, en dépit de quelque excès de pittoresque. On peut regretter que les romantiques ne se soient pas tenus à ces vues très simples et, par leur simplicité même, très voisines de la vérité. Ils exagérèrent encore l'interprétation pittoresque et y mêlèrent des préoccupations sociales qui sont bien étrangères à l'art du moyen âge. Ils « s'éprirent, il est vrai, de la Cathédrale, mais seulement à cause de l'énormité de sa silhouette sous un rayon de lune ; ils ne se doutaient pas de la sévérité de son établissement^[4] ».

Ils ne se doutaient pas davantage de l'exacte conformité de ces édifices à la nature de la race et du sol qui les produisirent. Ils les admiraient pour des motifs singulièrement contraires aux raisons de leur beauté, attribuant un caractère fantaisiste et exceptionnel à ces produits de la plus rigoureuse logique, de la plus impérieuse nécessité. L'art du moyen âge est devenu un « texte de phrases creuses pour ces rêveurs, amateurs de poésie nébuleuse, qui ne voient qu'ogives élancées vers le ciel, dentelles de pierre, sculpture mystérieuse ou fantastique, dans des monuments où tout est méthodique, raisonné, clair, ordonné et précis, où tout a sa place marquée d'avance^[5] ». La Cathédrale est un syllogisme. Le syllogisme n'a rien de capricieux ni de

mélodramatique. Les romantiques ont goûté une joie malsaine ou puérile à cultiver en eux le sentiment d'une imaginaire épouvante devant ces murs sévères et sous ces voûtes sombres ; ils n'ont vu dans le moyen âge qu'un drame écrit avec du sang sur de la nuit. Il y a autre chose.

Le *Génie du Christianisme* (1802) marquerait donc, dans l'histoire de l'art gothique, la date du réveil de la vérité, plutôt que de l'insistance de l'erreur. Même la sympathie des romantiques, si faiblement ou faussement fondée qu'elle fût, manifestait une réaction contre l'esprit d'injustice qui avait animé tout le XVIII^e siècle, tout le XVII^e — à bien peu d'exceptions près — et déjà une partie du XVI^e.

Du théologien Molanus qui, dans son *Traité des saintes Images* (XVI^e siècle), montre, comme le dit M. Émile Mâle, « qu'il n'entre plus dans le génie des œuvres du passé », à Voltaire, qui préférait la façade de Saint-Gervais à celle de Notre-Dame, c'est, entre gens d'église et gens du siècle, la plus déconcertante émulation dans l'incompréhension. La haine du christianisme est donc là pour bien peu de chose, si même elle y est pour rien. Les jésuites n'ont-ils pas été les pires ennemis des Cathédrales ? Non, ce n'est pas la destination des églises, ni le sujet des images pieuses que reprochent à l'art du moyen âge les Bénédictins de Saint-Maur, par exemple, aux XVII^e et XVIII^e siècles ; c'est leur forme « barbare », c'est de n'être pas grecques et romaines. S'il se rencontre encore quelqu'un pour daigner les admirer, c'est « quoique gothiques » : l'incompréhension totale du sujet choquerait moins, en vérité, que ce mépris de la beauté. Il est tel, tout ce qui touche aux œuvres d'art gothique est devenu, de consentement universel, si indigne d'étude, que ces mêmes Bénédictins, en toute autre matière les plus scrupuleux des érudits, parlent de nos Cathédrales en hommes qui n'ont pas pris la peine de les regarder. Ce fait, incroyable et certain, signale une aberration d'un ordre et d'un degré inconnus : comment, en effet, des historiens, même indifférents à l'intérêt religieux ou artistique de ces monuments, ont-ils pu n'en pas soupçonner tout au moins l'incomparable valeur historique ?

Quant aux interprétations téméraires, ou même tout à fait chimériques, elles abondent, et il en est de niaises, de folles, de saugrenues. D'autres sont seulement inquiétantes ; quelques-unes témoignent d'une obscure

prescience des conclusions que la critique la plus moderne déduira de l'étude des religions comparées. Bien que dangereuses, les erreurs de cette sorte ne sont pas les plus offensantes ; si elles trahissent un vice intellectuel chez ceux qui les commettent, elles ne les accusent pas de mauvaise volonté. Si Montfaucon a cru voir des scènes de l'histoire de France dans les groupes sculptés aux façades de tels monuments gothiques, si Gobineau de Montluisant lit, au portail de Notre-Dame de Paris, le secret de la pierre philosophale, encore ont-ils cherché à comprendre, et, pour bizarres que soient leurs théories, elles s'expliquent par les préoccupations de l'époque.

Il y a plus et mieux qu'un sincère, et, par là même, déjà méritoire effort de compréhension dans les interprétations de Dupuis, de Lenoir, de M. Corroyer ; plutôt que de les consigner au chapitre des erreurs, nous en aurions réservé la mention pour celui où nous tâcherons de montrer la résurrection de la vérité gothique dans l'esprit moderne, s'il ne convenait de prendre en considération la condamnation dont ces doctrines audacieuses ont été l'objet, de la part de presque tous les savants actuels. Que, pourtant, l'ogive soit une « représentation de l'Œuf sacré, principe créateur de la grande déesse Isis », une telle affirmation peut blesser l'orthodoxie chrétienne de tous les siècles, et sans doute aurait-elle stupéfié ou indigné un saint Thomas d'Aquin ou un Vincent de Beauvais ; mais en quoi contrarie-t-elle profondément les conclusions de nos archéologues ? S'ils s'accordent à reconnaître pour un très important facteur, dans le problème des origines de l'Ogive, l'influence orientale, comment les doctrines religieuses et philosophiques, voire occultistes ou ésotériques, de l'Orient, seraient-elles étrangères à cette forme de l'architecture, quand nous savons si pertinemment que l'Orient s'exprime toujours par des symboles, et que toutes les formes dont on peut lui attribuer la paternité constituent une véritable écriture, sont les signes plastiques de synthèses abstraites ? Une telle systématisation ne répugne point du tout, en outre, à l'esprit du moyen âge, si curieux lui-même du sens secret des choses et qui avait hérité de la période chrétienne des Catacombes le goût passionné du symbole. Que le symbole oriental de l'Ogive ait changé de signification en passant en Occident, c'est certain, puisqu'en tout cas il n'aurait jamais pu avoir cette signification, et en fait, il ne l'a évidemment jamais eue pour les chrétiens ; qu'il ait eu, primitivement et dans son berceau, le sens proposé par Lenoir,

ce n'est pas impossible. Le système qui attribue à toutes les religions une origine unique recevrait là une confirmation de plus. On sait que les chrétiens eux-mêmes virent dans les cultes anciens, étrangers à celui des Hébreux, une déformation de la révélation première.

Est-ce donc le seul emprunt qu'aurait fait, consciemment ou non, le christianisme aux religions de l'Inde, de l'Égypte et de la Grèce ? Ne s'est-il pas approprié partout, dès le lendemain de l'Édit de Milan, les objets décoratifs des temples et même les représentations de dieux et de déesses, pour les accommoder aux besoins de son culte, faisant des Jésus, des Vierges, des saints et des saintes, avec des statues de Jupiter, d'Hermès, d'Apollon, de Vénus, de Minerve ? Du jour où il eut compris l'utilité liturgique et cultuelle de l'art, a-t-il refusé le bénéfice de la science et des traditions puisées par ses artistes dans les ateliers des maîtres païens ? A-t-il même, ce qui est plus grave, hésité à faire des analogies, que très lucidement il percevait entre ses propres dogmes et les mythes grecs, eux-mêmes dérivés des mythes égyptiens et hindous, autant d'arguments pour son apologétique ? Joseph de Maistre a écrit : « Quelle est la vérité qui ne se trouve pas dans le polythéisme grec ? » Les chrétiens des premiers siècles ne pensaient pas autrement, sur ce point, que Joseph de Maistre.

Pourquoi dès lors s'indigner que Lenoir prétende reconnaître, dans une série de bas-reliefs consacrés à saint Denys, toute la légende de Dionysos ? Même si les auteurs de ces bas-reliefs n'ont pas songé à cette légende, même s'ils l'ignoraient, la survivance, très sensible à travers tout le moyen âge, de certaines fables de l'antiquité, a pu créer dans l'esprit de ces artistes une certaine confusion et les induire à prêter au saint les traits du dieu, inconsciemment. Aujourd'hui, comme dans les palimpsestes, nous retrouvons sous l'écriture la plus récente les caractères essentiels de la plus ancienne. De telles rencontres ne furent peut-être pas aussi rares qu'on le pense et ne nous semblent pas, du moins, aussi invraisemblables. Il y eut, au moyen âge, de fréquentes crises de paganisme ^[6].

Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, et dût-on persister à les traiter de folies, il y a sûrement dans ces folies plus de sagesse que dans les dénis de justice dont se rendirent coupables la plupart de nos plus graves et de nos plus grands écrivains « classiques » au sujet de l'art gothique. — Leurs erreurs ont été relevées déjà ; nous ne pouvons éviter, ici, de les rappeler à

notre tour, sommairement. Bien long serait le procès, si l'on se proposait de n'oublier personne de notable, qu'il faudrait faire de ce chef à la pédagogie issue de la Renaissance.

Pour tous les honnêtes gens du XVII^e siècle français, gothique est synonyme de grossier. C'est dans leur pensée, comme originellement dans celle des Italiens, une injure, et Molière comme Boileau, La Bruyère comme Racine, en pensent accabler les hommes et les œuvres qu'ils jugent incorrects et de basse qualité.

Ce mépris va croissant avec les années. Au XVIII^e siècle il s'exaspère jusqu'au dégoût.

« Avant le siècle que j'appelle de Louis XIV, » écrit Voltaire, « et qui commence à peu près à l'établissement de l'académie française, les Italiens appelaient tous les ultramontains du nom de barbares : il faut avouer que les Français méritaient en quelque sorte cette injure. Leurs pères joignaient la galanterie romanesque des Maures à la grossièreté gothique ; ils n'avaient presque aucun des arts aimables. Louis XIII, à son avènement à la couronne, n'avait pas un vaisseau. Paris ne contenait pas quatre cent mille hommes et n'était pas décoré de quatre beaux édifices ; les autres villes du royaume ressemblaient à ces bourgs qu'on voit au delà de la Loire ; ainsi pendant neuf cents années, le génie des Français a été presque toujours rétréci sous un gouvernement gothique. »

Louis Courajod, qui cite ce texte, ajoute : « On conviendra que Voltaire est bien dur pour les collaborateurs français de Jean Joconde, pour Pierre Lescot, pour Jean Bullant, pour les constructeurs de Gaillon, de Blois, d'Amboise, du vieux Chenonceaux, de Chambord et des autres châteaux et hôtels des « bourgs d'au delà de la Loire. » — Il n'est pas moins injuste pour les architectes et les sculpteurs de nos églises, dont il jugerait, du reste, la seule mention indigne de lui.

Mais quelle tristesse que Jean-Jacques Rousseau ne montre pas plus de goût ! Avec quel déplorable dédain il parle des « portails de nos églises gothiques, qui ne subsistent que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire » ! — Comment l'amour de la nature ne l'a-t-il pas préservé d'une faute si grave contre elle ?

Au préjudice d'œuvres condamnées par de tels suffrages — autour desquels il serait facile, mais à quoi bon ? d'en grouper de moins éclatants — toutes les violences ne sont-elles pas permises, autorisées ?

Aussi bien par les hommes du régime qui va naître que par ceux de l'ancien régime, d'accord sur ce seul point, nos Cathédrales semblent vouées à la destruction.

La Révolution se chargera de satisfaire à ce vœu unanime.

« Les souvenirs historiques et religieux, qui seuls avaient rendu les édifices du moyen âge respectables aux yeux des générations antérieures, devinrent, au contraire, des motifs de condamnation : on sait avec quelle violence irréfléchie le torrent révolutionnaire brisa et balaya les monuments d'un passé dont les œuvres d'art étaient pourtant des témoins bien irresponsables, et que l'on entendait condamner en bloc^[7]. »

Ce fut le dernier épisode, incomparablement le plus tumultueux, de l'histoire de la Renaissance : en effet, les motifs auxquels obéissent les iconoclastes ne sont point étrangers à la pédagogie classique, bien qu'ils l'ignorent, et elle approuve leur geste. N'est-ce pas elle aussi qui, leur inspirant une ridicule idolâtrie de l'antiquité mal comprise, transformera ces hommes affolés en pompiers sanguinaires et pourtant académiques ?

À l'orage passé, l'esprit qui le suscita survit. Longtemps après que la vérité a commencé de se faire jour, — par des efforts individuels, auxquels ni l'Académie ni l'Université ne prennent part, — l'erreur altère encore l'enseignement officiel, et jusqu'en 1857 il se rencontre un homme comme Beulé, qui pourtant n'est pas dénué de tout mérite, pour dire : « Cette architecture [gothique] qui ignore les proportions idéales, la pureté des détails et les lignes d'une perfection que l'on dit parfois divine, prétend-elle exprimer Dieu par la force du désordre et sans le secours de la beauté ? »

Désespérément, pendant presque tout le XIX^e siècle, les champions de la romanisation résistent (ont-ils désarmé tous ?) à la faveur que, cependant, l'art gothique est en train de reconquérir, sinon dans le grand public, du moins auprès d'une élite, considérable de toutes les manières. Ils n'ont rien oublié des griefs rabâchés depuis deux cents ans par leurs maîtres, et ils les rabâchent à leur tour avec un pitoyable courage. C'est toujours son désordre qu'on reproche au plus ordonné des arts, et son incohérence. On s'y

acharne, la cause est devenue comme personnelle à tous les professeurs brevetés d'esthétique ; ils sentent leur responsabilité, ou celle de la doctrine à laquelle ils s'inféodent, dans les crimes commis contre l'art à la fin du précédent siècle et qu'aggraveront tout le XIX^e, hypocritement, sous couleur de restaurer les œuvres mutilées, et ils veulent avoir raison !

De leur côté, les partisans du moyen âge le défendent sans transigeance, l'archéologie française se constitue, et c'est comme une religion nouvelle ; les savants qui la fondent ont la ferveur de véritables néophytes. Et il leur fallait bien toute cette ardeur, tout cet enthousiasme pour triompher de leurs opiniâtres adversaires.

Quatremère de Quincy, que nous n'avons pu éviter de nommer déjà, savant de poids en son temps, qu'on a trouvé léger depuis, l'auteur d'un abondant *Dictionnaire historique d'Architecture*, qui fit autorité et qu'on néglige maintenant pour d'autres et meilleurs ouvrages du même ordre, est le type accompli de ces défenseurs sans mandat de l'antiquité que, du reste, n'attaquait personne. Vitet ne craignit pas de se mesurer avec ce professeur.

Vitet est à peu près oublié aujourd'hui, et il devait l'être parce qu'il a négligé, pour cause, de donner à ses écrits cette parure qui est une armure d'immortalité, le style. Ce n'en fut pas moins un excellent esprit, honnête et ferme, épris de beauté, plein de bon sens dans l'exposé de ses convictions, plein de ressources dans la discussion, un inépuisable et parfois profond inventeur d'arguments. Des premiers, il était allé à l'art de l'ogive. Ce mérite n'est pas mince d'avoir su résister à l'entraînement de l'opinion, d'avoir osé se séparer, publiquement, de ses plus notables collègues de l'Académie. Il faut d'autant plus en garder à Vitet de la gratitude qu'il ne se contenta pas de voir clair quand presque tous les yeux étaient fermés : son apport personnel à la science naissante fut très utile, et les archéologues tiennent encore compte, tout en les rectifiant en plus d'un point, de ses recherches sur Notre-Dame de Noyon, sur les monuments historiques du nord-ouest de la France, sur les mosaïques chrétiennes de Rome, etc.

Il avait entrepris, prématurément peut-être, un essai de classification chronologique de nos anciens monuments français. Cela était très hardi, et l'auteur ne se dissimulait pas les dangers de son initiative. Comment classer ce qui n'est pas ? Il n'y a ni classification ni science du néant.

« Que parlons-nous de science ? » se demandait Vitet lui-même avec une inquiétude qui n'était pas toute jouée. « Existe-t-il réellement une science en pareille matière ? Ne voyons-nous pas des hommes, qui passent à bon droit pour doctes et profonds, sourire de pitié à l'idée qu'on puisse découvrir une règle, une loi quelconque pour classer chronologiquement les monuments du moyen âge ? »

Non sans bravoure, il personnifie tous ces « hommes doctes » en l'illustre Quatremère de Quincy. Celui-ci, en effet, et le public l'en croit, « ne laisse échapper aucune occasion de proclamer que l'architecture du moyen âge n'est pas une architecture, que ce n'est pas un art, mais seulement une compilation, un composé d'éléments disparates et hétérogènes rassemblés par une fantaisie ignorante et désordonnée. Que si quelques monuments de ce temps ont néanmoins « un certain air de grandeur », rien ne prouve que cet effet soit le résultat de combinaisons savantes et réfléchies : « Les architectes du moyen âge, aussi bien ceux du XIII^e que ceux du IX^e siècle, lors même qu'ils font de belles choses, ne savent pas ce qu'ils font : ils tâtonnent sans règle, sans méthode. Si par fortune ils rencontrent une heureuse disposition, ils sont hors d'état de la reproduire à coup sûr, soit dans un autre édifice, soit même dans les différentes parties du même monument. » Impossible « de découvrir dans cette soi-disant architecture la base, soit d'un système de proportion, soit d'un système de construction, soit d'un système d'ornementation, trois choses sans lesquelles une architecture n'existe pas ».

N'a-t-on pas quelque peine à croire que ces choses aient pu être pensées, écrites, signées par un homme du XIX^e siècle ? Ce texte permet d'apprécier l'énormité de l'aberration où s'entêtait l'esprit académique il n'y a guère que soixante ans, et l'importance des progrès accomplis depuis.

Vitet n'a pas beaucoup de mal à démontrer que l'architecture gothique, ne manquant d'aucune de ces « trois choses », est bien vraiment une architecture. Mais il ne désarme ni ne persuade son contradicteur : « Héritière de tous les abus, de tous les mélanges dont les siècles de barbarie furent témoins », écrit pompeusement Quatremère de Quincy, « l'architecture gothique ne fait qu'achever l'œuvre de destruction, avec un surcroît de désordre et d'insignifiance. »

Hélas ! ce même Vitet, qui eut l'honneur de comprendre, l'un des premiers, et de défendre non sans éloquence la beauté de l'art gothique, fait à son tour preuve de parti pris ou d'aveuglement quand il parle de l'architecture romane. Est-il possible, pourtant, d'accepter les conclusions si l'on rejette les prémisses ? d'admirer l'ogive si l'on méprise le plein cintre ? Vitet estime que, pendant la période du style à plein cintre, « l'art de construire devint un métier plutôt qu'un système : mélange confus et barbare de méthodes antiques mal comprises, de traditions à demi perdues et de maladroitesses innovations, il mérite bien alors qu'on le prenne en pitié. » — Ne croirait-on pas que l'avocat du moyen âge vient d'entrer à l'école de son adversaire ? Ils parlent à peu près la même langue tous les deux.

Mais ce n'est pas seulement par des écrivains de second ordre, comme ceux-ci, que l'art médiéval fut — jusqu'à la fin, bien peu s'en faut, du XIX^e siècle — ou radicalement nié ou incomplètement compris. Même des penseurs, étrangers par leurs doctrines ou réfractaires par leur tempérament à la pédagogie classique, en subissent inconsciemment l'autorité. Après Michelet, qui voyait seulement, dans l'architecture et la sculpture des Cathédrales, l'expression des craintes et des douleurs d'époques tourmentées. Taine, chez qui la sincérité est si souvent compromise par la préoccupation de justifier à tout prix ses théories, refuse à l'art gothique la force, la grandeur, la sérénité, et entreprend de le diminuer, misérablement : « L'intérieur de l'édifice reste noyé dans une ombre lugubre et froide... Parure de femme nerveuse et surexcitée, et dont la poésie, délicate, mais malsaine, indique par son excès les sentiments étranges, l'inspiration troublée, l'aspiration violente et impuissante propres à un âge de moines et de chevaliers^[8]. »

Viollet-le-Duc lui-même — bien que son principal titre de gloire soit d'avoir rendu à l'art gothique, par ses explications historiques et professionnelles, sinon par ses restaurations, un hommage si éclairé — a commis une erreur grave « en instituant un violent antagonisme entre l'architecture nouvelle et celle qui l'avait précédée, et en soutenant que les laïques, créateurs de l'architecture gothique, furent systématiquement hostiles, sinon aux croyances du temps et à l'esprit religieux, du moins aux traditions monastiques qui avaient dominé dans l'architecture romane^[9] ».

1. ↑ Dans le langage courant de la critique et de l'histoire, la « pédagogie classique » est l'ensemble des règles qui gouvernèrent l'expression du beau, littéraire et plastique, pendant les trois siècles durant lesquels s'accomplit la romanisation du génie français. Il va de soi que par ces mots nous ne visons point l'idéal classique dans son grand sens. Est classique, à nos yeux, toute œuvre belle où nous reconnaissons, à quelque date que ce soit, l'expression d'une race ou d'une nation. De ce point de vue, seul légitime, les Cathédrales romanes ou gothiques sont classiques aussi bien que les grandes œuvres littéraires du XVII^e siècle. C'est cet idéal arbitrairement réduit à ce siècle — point le plus élevé de la courbe qui commence avec les Humanistes et finit avec les Encyclopédistes — que désigne la pédagogie classique.
2. ↑ *Développement de l'Église* (dans l'ouvrage intitulé : *Art poétique*).
3. ↑ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*.
4. ↑ ADRIEN MITHOUARD, *Les Marches de l'Occident*.
5. ↑ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné d'Architecture*.
6. ↑ Un grand écrivain anglais, Walter Pater, a repris cette thèse de l'identité morale de Dionysos et de saint Denys ; bien que son œuvre — littérairement un chef-d'œuvre — n'ait pas de prétention à la démonstration scientifique, elle ne laisse pas de troubler profondément, en jetant d'étranges clartés sur des analogies jusqu'à lui mal perçues (*Portraits imaginaires : Denys l'Auxerrois*).
7. ↑ ENLART, *Manuel d'Archéologie française*.
8. ↑ *Philosophie de l'Art*.
9. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome I, *Du début de l'Art chrétien à la fin de la période romane*.

II

VIE DE LA CATHÉDRALE

Qu'est-ce donc que la Cathédrale ?

Œuvre d'amour, d'enthousiasme et de foi, jadis, objet de haine et de mépris, hier, d'étonnement et d'admiration, aujourd'hui, qu'est-ce, à bien précisément dire, que cet ensemble moral et matériel, cette unité multiple, ce colossal et majestueux et mystérieux monceau de pensées et de pierres ?

Est-il possible de répondre d'un trait et tout de suite à cette question ? L'apparence immédiate et l'ordonnance physique, plastique, de l'édifice nous renseignent-elles suffisamment ? Et comment nous en rapporterions-nous, s'ils ne sont pas tout à fait d'accord, à ce que nous en disent les historiens, les esthètes, les archéologues ? Nous sommes au lendemain d'une longue période d'erreur, et nous venons de voir que même les admirateurs de la Cathédrale en ont donné, parfois, des explications singulièrement fausses ou incomplètes. Cette période trouble est-elle si décidément dépassée que nous puissions nous référer sans contrôle à l'autorité même des plus récents spécialistes ? que nous n'ayons pas besoin de faire appel à notre propre raison pour choisir entre eux, ou pour coordonner les éléments de la vérité, s'ils nous les offrent épars, ou pour les éclairer s'ils les ont obscurcis par des commentaires contradictoires ?

« Les siècles qui ont précédé le XIX^e n'avaient pas l'esprit historique », affirme M. Camille Enlart. Est-ce assez de l'esprit historique pour approfondir tout le mystère ? N'y faut-il pas aussi, ou peut-être d'abord, l'esprit artistique, seul capable de déchiffrer, grâce à des certitudes qu'on n'acquiert pas en compulsant les documents, ces hiéroglyphes du temps et de la beauté ? N'y faut-il pas aussi, ou sans doute surtout, l'esprit poétique, seul assez intelligent et assez compréhensif — je veux dire assez pénétrant et assez enveloppant — et seul assez sensible pour permettre à des hommes modernes de se substituer par la pensée et par le sentiment à ceux qui

vivaient il y a sept cents et huit et neuf cents ans, de s'adapter à leur psychologie, de s'initier à leur mysticisme ?

Mais, s'il faut tant de lumières, qui se vantera de les avoir toutes ?

Nous voulions nous imaginer, afin de pouvoir nous expliquer comment elle est morte, historiquement, puis comment elle s'est ranimée dans les esprits modernes, la Cathédrale en vie, militante ou triomphante, active, telle en effet qu'elle fut il y a sept et neuf cents ans. Peut-être notre dessein, trop ambitieux, n'est-il pas réalisable. Nous pouvons du moins préciser quelques lignes, réunir quelques couleurs vraies de ce vaste tableau.

Il y a plusieurs Cathédrales. Encore qu'elles puissent se ramener toutes, idéalement, dans une période donnée, au même type, il convient de tenir compte de certaines grandes nuances.

Il y a plusieurs points de vue. La Cathédrale est un lieu religieux, un lieu social, un lieu artistique, et, bien que cette trinité, aux belles époques, ne soit jamais divisée, on ne saurait la rendre d'un mot.

Il y a plusieurs époques. Celles qui précèdent l'apothéose nous y préparent, et nous ne pouvons négliger les renseignements qu'elles nous donnent.

Impatients des retards que toutes ces complications nous imposent, nous interrogeons l'un, puis l'autre de ces monuments, avec l'espoir de ravir à l'un d'eux le secret de tous, l'âme commune à tous, et ce sont leurs différences qui aussitôt nous apparaissent. Mais ces différences ne sont-elles pas concertées ? Pour comprendre les Cathédrales, dans la seule intention, par exemple, de leurs dédicaces, ne faut-il pas composer dans notre esprit une immense Cathédrale unique, faite de toutes les cathédrales ?

« La cathédrale de Chartres est la pensée même du moyen âge devenue visible ; il n'y manque rien d'essentiel. Ses dix mille personnages peints ou sculptés font un ensemble unique en Europe... Amiens est une cathédrale messianique, prophétique. Les prophètes de la façade, jetés en avant des contreforts comme des sentinelles, observent l'avenir. Tout, dans cette œuvre grave, parle de l'avènement prochain d'un Sauveur... Notre-Dame-

de-Paris est l'église de la Vierge^[1]. Quatre portails sur dix lui sont consacrés. Elle occupe le milieu de deux des grandes roses peintes. Elle est le centre des choses... La cathédrale de Laon est érudite. Elle semble mettre au premier rang la science. Elle cache les vérités du Nouveau Testament sous les symboles de l'Ancien. On sent que des docteurs fameux ont vécu à son ombre. Elle a elle-même la figure sévère d'un docteur... Reims est la cathédrale nationale. Les autres sont catholiques, c'est-à-dire universelles, elle seule est française. Le baptême de Clovis emplit le haut du pignon. Les rois de France sont peints sur les vitraux de la nef... Bourges célèbre les vertus des saints. Ses vitraux illustrent la *Légende dorée*... Le portail de Lyon raconte les merveilles de la création... Sens laisse entrevoir l'immensité du monde et la variété de l'œuvre de Dieu... Rouen ressemble à un riche livre d'Heures, où Dieu, la Vierge et les saints occupent le milieu des pages, pendant que la fantaisie se joue dans les marges^[2]. »

En vérité, ne dirait-on pas la composition de quelque symphonie énorme, savamment ordonnée pour l'esprit et pour les yeux de quelque surhumain spectateur ? Mais ne s'adaptait-elle pas, par un procédé de succession, aux proportions humaines grâce aux déplacements corporatifs des fidèles qui, compagnonnant de ville en ville selon les exigences du métier ou pour faire leur tour de France, pèlerinaient, par la même occasion, de Cathédrale en Cathédrale ? L'image totale de l'immense Cathédrale unique, synthèse de toutes, pouvait ainsi se reconstituer dans leur mémoire. Et ne serait-ce pas en prévision de ces visites, faites périodiquement par les mêmes personnes aux diverses églises, que les auteurs de ces édifices les ont ainsi variés et les uns par les autres complétés ? On allait de la sorte, plus ou moins délibérément, à l'unité morale du pays. — Ceci, toutefois, ne serait vrai que pour les églises du style gothique, dont l'identité architectonique générale invitait les artistes à les diversifier par le choix d'un thème nouveau ou renouvelé ; une telle pensée reste étrangère aux églises romanes, qui diffèrent les unes des autres par leur structure même. — Au XIII^e siècle, du moins, en parcourant la France, en feuilletant les grands livres de pierre qu'elle tenait ouverts dans les villes, on s'édifiait, on s'instruisait aussi, et des écrivains ont cru démêler, dans ce caractère encyclopédique des Cathédrales, leur essentiel trait commun ; je ne pense pourtant pas qu'il nous rende compte de toute la Cathédrale, ni surtout de son architecture.

Avant tout, et c'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue, la Cathédrale est bien un lieu religieux, *domus orationis*. Si les fidèles y peuvent être appelés par d'autres intérêts que ceux de leur salut, c'est de tout ce qui le concerne qu'il s'y agit principalement. L'enseignement que le chrétien doit y recevoir, c'est donc, surtout, celui de sa religion ; le spectacle qui l'y attend, c'est la célébration des rites, à laquelle il participe.

Mais cette maison de Dieu est faite pour les hommes, non pour Dieu.

Michelet, comme on sait, a dit que la Cathédrale était la maison du peuple. C'est vrai, dans le sens où il l'entendait : outre un lieu d'enseignement et de prière, l'église était un lieu de délibérations, de réunions civiles, même un lieu de fête populaire ; les individus y bénéficiaient, de plus, du droit d'asile, grâce à quoi leur liberté et leur vie furent fréquemment sauvegardées.

La parole de Michelet s'approfondit d'un autre sens. L'église chrétienne appartenait au peuple en ce qu'elle lui était destinée, qu'elle avait été construite pour le contenir et l'abriter, à la différence des temples polythéistes, où il n'y avait guère de place que pour le dieu et ses prêtres. Le dieu, d'autre part, n'était que dans son temple, il l'habitait, en justifiait par sa présence l'édification et n'avait pas, littéralement, le droit d'en sortir. Quant aux rites, ils s'accomplissaient presque toujours extérieurement au temple proprement dit. Le Dieu de l'Évangile est aussi dans son église. Comment n'y serait-il pas, puisqu'il est partout ? Il y est même d'une façon très particulière et sensible, sous les espèces consacrées ; mais il y est pour la foule des fidèles, *pour y habiter avec eux*.

L'église ne se réserve donc pas, comme le temple, un retrait de mystère où il soit sacrilège de pénétrer. Le mystère a pris cette forme concrète, le sacrement, qui authentique l'entretien de l'homme avec Dieu. Entretien, en quelque manière, à égalité, sous le couvert que Dieu et l'homme se partagent, dans l'ombre clôturée où Dieu attend l'homme, dans le carrefour toituré où l'homme a ses rendez-vous avec Dieu. Tout y est ménagé pour que cet entretien soit libre, profond, intime, et rien n'y a aucun autre but. C'est cet entretien que rythme l'espace régulièrement compté entre les piliers : ils déconseillent les pas désordonnés et les pensées précipitées. À cette seule condition d'une prudence, d'une déférence — que recommandent expressément les figures des Vertus taillées en bas-reliefs

aux murs du monument — l'entretien est familier, familial. On pourrait donc définir justement la Cathédrale un vaste amas d'ombre assurée où le peuple se sent en sécurité sous la garde de Dieu, qui le défend du donjon où règne un autre maître avec lequel on ne parle point à égalité, et de la route pleine des dangers auxquels l'homme consent, le jour, ou dont il est victime, la nuit. Aussi, même quand il faut qu'il la quitte, l'homme ne s'écarte d'elle que le moins possible. Elle est la protectrice et la régulatrice de la ville entière, le centre de la sécurité et de l'activité. Les petites maisons où dorment les travailleurs s'unissent, s'accotent à elle étroitement, — avec modestie, car elle reste la grande, et ses couleurs rayonnent d'elle sur tous ces humbles toits, comme son ombre, qui tourne selon l'heure et n'en aura au bout du jour oublié de visiter aucun, comme la plume de la poule se propage dans le duvet plus tendre des poussins, — mais avec jalousie et comme si elles craignaient que leur mère les laissât orphelines : en effet, *la Cathédrale s'envolera*.

C'est pourquoi, dans le temps de leur vie réelle et avant l'intervention d'esthètes municipaux qui n'avaient plus le sens des choses, les monuments les plus amples, qui par leurs dimensions mêmes semblaient provoquer les plus lointains reculs et les plus larges regards, ne les obtinrent jamais : captifs par destination de toutes ces existences anonymes qui tenaient d'eux leur âme collective. Ils ne possédaient en propre que leur élévation au-dessus de toutes ces prières, de tous ces labeurs, de tous ces sommeils ; encore cette élévation même se justifiait-elle par le souci des intérêts humains, constituant un phare : la lumière de sa flèche, la vibration de ses cloches, rassurait, avertissait les voyageurs, dans le soleil et dans les ténèbres.

Il était inévitable que, rayonnant du point de vue mystique au point de vue social, cette expression centrale, cette grande image de la vie spirituelle renouvelât toutes les relations des hommes.

On ne peut s'étonner que les populations les plus désireuses d'échapper au joug féodal, c'est-à-dire les plus vivantes, les plus conscientes, aient montré le plus d'empressement à construire des Cathédrales.

« Où voyons-nous », dit Viollet-le-Duc^[3], « les grandes Cathédrales s'élever à la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e ? C'est dans

des villes telles que Noyon, Soissons, Laon, Reims, Amiens, qui toutes avaient, les premières, donné le signal de l'affranchissement des communes ; c'est dans la ville capitale de l'Île-de-France, centre du pouvoir monarchique, Paris ; c'est à Rouen, centre de la plus belle province, reconquise par Philippe-Auguste. »

Mais faut-il conclure, avec l'auteur cité, que les Cathédrales sont nées de ce désir même d'affranchissement bien plutôt que de l'inspiration religieuse, qu'elles ont procédé d'un développement de l'esprit politique plutôt que d'un développement de l'esprit catholique ? Personne aujourd'hui ne s'en aviserait. L'esprit catholique et l'esprit politique ne faisaient qu'un, au XIII^e siècle. Il faut consentir que le moyen âge ait été *clérical*, — au sens précis que ce mot devrait garder en dehors et au-dessus des polémiques électorales, — qu'il ait été éduqué par l'Église, gouverné par les prêtres. La pensée ecclésiastique fut, presque sans partage et pendant des siècles, la pensée nationale de notre pays. Loin de chercher à s'affranchir de l'Église, les hommes du moyen âge, jusque vers la fin du XIII^e siècle, ne trouvaient qu'en elle un recours contre les abus de l'autorité séculière ; de son côté l'Église eut toujours une tendance très marquée à déborder son domaine propre, le spirituel, à s'immiscer dans les affaires temporelles. Ce sont les seigneurs féodaux qui sont en querelle avec elle, ce n'est pas le peuple. Et cependant, ces mêmes seigneurs, par une inconséquence qu'expliquent sans l'excuser des vues d'intérêt immédiat, encourageaient l'Église à se mêler des choses du temps, en exigeant des évêques et des abbés leur concours matériel, en hommes, en armes et en argent, à des expéditions entreprises pour l'extension des domaines féodaux ou pour leur défense. Quand le clergé renonça aux mœurs militaires et, faisant cause commune avec la monarchie, prit parti contre les seigneurs, « il commença par étendre au delà de toutes limites sa juridiction, qui d'abord avait été toute spirituelle »^[4]. Il prétendait avoir, en vertu du pouvoir que Dieu lui a donné, le droit de prendre connaissance de tout ce qui est péché, et par conséquent, puisque toute contestation judiciaire peut prendre sa source dans la fraude, de juger tous les procès. Il faut se placer au point de vue moderne pour trouver ce raisonnement mauvais ; les contemporains le trouvaient bon :

« Le peuple ne voyait pas ces envahissements d'un mauvais œil », poursuit Beugnot, « il trouvait dans les cours ecclésiastiques une manière de procéder moins barbare que celle dont on faisait usage dans les justices seigneuriales : le combat n'y avait jamais été admis ; l'appel y était reçu ; on suivait le droit canonique, qui se rapproche, à beaucoup d'égards, du droit romain ; en un mot, toutes les garanties légales que refusaient les tribunaux des seigneurs, on était certain de les obtenir dans les cours ecclésiastiques. »

C'est-à-dire qu'en face de la société féodale, contre elle, avec l'appui de la monarchie, l'Église provoquait un état moral nouveau. Le peuple y pouvait espérer plus de justice, plus de liberté, plus de bonheur. Comment ces bienfaits ne l'auraient-ils pas enchaîné par la gratitude et surtout par l'intérêt à la maîtresse qui les lui prodiguait, en outre des promesses éternelles ?

Ce sont précisément ces biens « dans le temps » que figurait, au regard des multitudes, la Cathédrale, et c'est aussi dans ce sens qu'elle était la Maison du Peuple. Synthèse de toute une civilisation, la régulatrice de la vie mystique dispensait aussi la dignité et sauvegardait la sécurité de la vie sociale.

Le peuple savait donc qu'il travaillait pour lui-même en concourant à l'accroissement de la puissance ecclésiastique, en multipliant les églises. Ce n'est donc pas contre la tyrannie monacale que s'insurgeaient les bâtisseurs de Cathédrales. — D'ailleurs, la collaboration du clergé et du peuple à ces grandes œuvres est irrécusablement établie. « MM. Anthyme Saint-Paul et Enlart ont montré que les moines comptèrent parmi les propagateurs les plus zélés du système nouveau [l'architecture gothique] ; et M. Émile Mâle, que le programme encyclopédique et iconographique dont s'inspirèrent les imagiers resta fidèle et subordonné aux enseignements des docteurs et des clercs^[5]. »

Toutefois, les constructeurs et les imagiers, du moins dans la période gothique, sont des laïcs ; l'église était donc la Maison du Peuple pour une autre raison encore et sans doute la meilleure de toutes : c'est qu'elle était l'œuvre du cœur et des mains du peuple. Il construisait sa Maison. Comprend-on qu'il l'aimât ? Il lui donnait son temps, son industrie, tout son

génie, toute sa fantaisie, et mieux encore, il en faisait le sanctuaire de son âme, le reliquaire de ses traditions, l'image réduite et magnifiée à la fois de son pays, dont la faune et la flore fournissaient à l'édifice tant d'éléments de décoration.

Ici s'impose le point de vue artistique, — auquel il est grand temps de venir, puisque c'est proprement le nôtre. Il était toutefois impossible de le séparer absolument de la pensée mystique et de la pensée sociale, dont l'art, au moyen âge, est le docile interprète. Mais nous n'associerons plus guère à l'œuvre d'art que la pensée mystique, car c'est surtout, sinon exclusivement, en elle que l'architecte et le sculpteur trouvent leur thème et leur règle, puisqu'elle impose à tout, durant les siècles romans et gothiques, et même à la société civile qu'elle organise, le caractère religieux.

La religion, en effet, *emploie* l'art. Cette formule, qui marque des relations de maîtresse et de serviteur, est rigoureusement juste, d'abord. Le serviteur, du reste, ne se plaint pas de sa servitude. Ce ne serait pas assez de dire qu'il l'accepte ; il n'imagine pas et il ne pourrait pas imaginer, à son profit, une autre condition.

Toutes les directions humaines, au moyen âge, la philosophie et la science comme la théologie, n'ont qu'un but : « le Royaume de Dieu ». Comment donc l'art ferait-il exception à la loi universelle ? Mais comment pourrait-il mieux faire, s'il se soumet à cette loi, comment pourrait-il faire autrement que de s'en remettre au conseil, à l'infailible autorité de ceux que Dieu même a commis au soin de conserver la doctrine dans son intégrité et de la communiquer au monde, quand, surtout, c'est précisément cette doctrine que l'art se propose de rendre sensible et de glorifier ? — Cette parfaite obéissance de l'artiste au prêtre n'est pas spéciale à la religion chrétienne. Elle se rencontre au début de toutes les religions, parce qu'elle est selon l'ordre et la logique, selon le bon sens. Nous la retrouverions en Égypte et en Grèce comme à Rome et à Chartres. Tant que les fidèles d'un culte ont le sentiment de l'importance du dogme, ils lui sacrifient tout, ils règlent et modèlent sur lui la vie entière. L'obéissance de l'artiste ne tarde pas à se nuancer, à se relâcher, dans le développement de toutes les civilisations ; c'est que la foi est atteinte. Elle est mortellement blessée quand les artistes, sans toutefois dénouer leur serment de fidélité, se constituent, à côté des prêtres, une vie toujours plus indépendante : le jour

ne tardera pas à venir, fatal à la religion et dommageable à l'art, quoi qu'on en ait dit, où la séparation entre elle et lui se sera faite, irréparablement.

C'est donc l'esprit religieux qui règne, d'abord, seul. L'art n'apparaît même, sous le régime chrétien, qu'à une date relativement tardive, et seulement en vertu du tacite décret qui l'a chargé de rendre sensible aux yeux des illettrés, incapables de lire les Écritures, l'image des amis de Dieu, la représentation de leurs belles actions. Le but, moral et pratique uniquement, est de faire naître dans tous les cœurs le désir du Paradis et la crainte de l'Enfer.

Comment, coadjuteur d'abord obscur, anonyme, du prêtre, l'artiste — souvent confondu avec celui-ci, au commencement, en une même personne — s'est peu à peu élevé en importance et en dignité ; comment il a trouvé dans la gloire de l'Église l'occasion de son propre grandissement et les éléments de sa personnelle gloire ; comment le plein accord de la puissance sacerdotale et de la puissance artistique a produit, dans notre Occident, l'épanouissement splendide, mais bref, du génie chrétien : il nous faut, pour nous rendre un peu précisément compte de cette grande histoire, suivre l'incessant développement de la clarté chrétienne elle-même, depuis la petite lampe triste des Catacombes jusqu'au joyeux éblouissement des verrières immenses de nos Cathédrales. Ce sera, du même coup, donner à la question que nous nous sommes posée au début de ce chapitre : Qu'est-ce que la Cathédrale ? la réponse historique.

Cette histoire comporte quatre phases : la période des Catacombes ; la période latine, mérovingienne et carolingienne ; la période romane, et la période gothique (avant sa corruption flamboyante).

I. PÉRIODE DES CATACOMBES. — La lampe des catacombes : première lueur européenne de l'aurore chrétienne. C'est l'aurore dans la nuit, une lueur vacillante dans une cave. Cette lueur, allumée par l'apôtre Pierre, dissipera les ténèbres cimmériennes et hyperboréennes, dont les Anciens avaient la notion, et les ténèbres slaves et scandinaves, qu'ils soupçonnaient à peine. Or, cette lampe, avant de servir aux chrétiens, avait deux destinations ; c'était la lampe des morts et celle des esclaves châtiés. N'était-ce pas déjà tout le christianisme ? Il est né en Judée, il eût pu naître

partout ailleurs. Il est né de la douleur du monde. Elle ne pouvait être éliminée ; mais elle pouvait être honorée, glorifiée ; elle pouvait devenir méritoire et précieuse : *Heureux ceux qui pleurent car ils seront consolés*. C'est la grande parole chrétienne, la plus significative des Béatitudes, celle qui distinguait le plus radicalement de toutes les religions anciennes la nouvelle religion. C'est cette parole qui transforma le monde. Les événements extérieurs, les persécutions qui contraignirent les chrétiens à chercher un asile sous la terre, tous les maux qu'ils souffrirent étaient, à leurs yeux, grâce à cette parole, comme des problèmes qui apportaient avec eux-mêmes leur solution, claire, évidente, et consolante. La lampe des douloureux et des morts illuminait, dans l'esprit des néophytes, la nécessité de la douleur et de la mort, ces loyers de la joie céleste et de l'éternelle récompense.

À cette lumière cachée sous le boisseau de la terre, la Cathédrale va naître, spirituellement.

Point d'art, dans ce froid jour de cave. L'art a pour patrie le plein air, la pleine lumière. Et puis, les prêtres se défont de lui. Au service des dieux grecs et romains, il a pris les couleurs de l'idolâtrie. Il ne faut pas oublier que le christianisme est l'héritier du mosaïsme, ennemi des images. Il craint toujours quelque damnable confusion entre la Divinité et sa représentation ; avec les récents convertis, cette crainte n'est que trop fondée. — L'art est donc proscrit des catacombes, au début, pour des raisons matérielles et morales.

Et pourtant, bien peu d'années se passeront et il sera devenu la principale occupation des emmurés, après la prière, avec la prière.

Les prêtres ont cédé à l'incompressible instinct qui oblige l'homme à chercher la beauté, à s'efforcer de l'exprimer. Il s'est reproduit, dans ces cavernes, ce qui s'était produit déjà, un nombre incalculable de siècles auparavant, dans d'autres cavernes, celles de la Vézère, du Fond de Gaume et d'Altamira, et dans tant d'autres que la science n'a pas encore retrouvées, — avec cette grave différence, toutefois, que les artistes de la période paléolithique étaient incomparablement supérieurs à ceux des catacombes. Dans la mesure où ceux-ci cédaient à l'influence romaine, qui ne leur permettait pas de concevoir des tombes dénuées d'ornementation plastique, ils apportaient à cette illustration de la foi nouvelle beaucoup de science et

encore plus de fatigue. Ces méthodes empruntées aux ateliers païens se ressentaient du désenchantement de longues générations évertuées à l'interprétation traditionnelle des mêmes mythes, et qui déjà trahissait, avec la déchéance des cultes polythéistes, l'usure des esprits, l'universel besoin d'un grand changement.

Le salut de l'art eût été dans un franc retour à la nature. Mais, justement, dans les catacombes, l'étude de la nature était interdite à l'art chrétien. Il dut attendre l'édit de libération, et aussi l'influx du sang barbare pour rompre avec la leçon des maîtres antiques. L'art des catacombes, dans sa facture, est presque toujours le frère cadet de cet art faible et charmant que Pompéi exhumée nous a fait connaître.

Mais, au delà de la facture, il y a le sujet, la pensée exprimée. Dans le choix des sujets, dans l'expression des pensées, l'art primitif chrétien manifeste une personnalité forte. C'est un art tout abstrait, sans doute, sans plastique, presque, et tout en idées : est-ce un art ? C'est du moins un procédé tout voisin de celui de nos artistes contemporains, quand, le soir, à la lampe, après la journée faite, ils fixent des plans, esquissent des projets, au crayon ou à la plume, se réservant d'exécuter plus tard les œuvres, se contentant d'indiquer la pensée et le sentiment. L'artiste des catacombes ne vit-il pas dans un soir éternel ? Les modèles lui sont refusés, car ces pâles ombres qui errent autour de lui, ou qui s'immobilisent dans la prière, n'ont plus rien des lignes animées et des tons chauds de la vie. Son spectacle est en lui, dans ses souvenirs et ses espérances, dans les images que la parole des prêtres impose à son imagination, dans la méditation constante de la mort et de l'immortalité. Voilà ses thèmes. Il les exécute à la lampe, lui aussi, et les moyens dont il dispose l'amèneront à les formuler en symboles.

Mais, par ces inventions symboliques, il collabore déjà, puissamment, à la construction et à l'ornementation de la Cathédrale : elle en vivra ; et c'est la part de cet artiste sans nom dans le grand œuvre que les siècles vont élaborer.

Dès cette première heure, nous voyons le génie mystique nouveau et le vieux génie oriental s'associer étroitement dans une activité féconde, qui correspond également aux besoins du premier et aux préférences du second. Le goût passionné du symbole rejoint par le christianisme l'orient à l'occident. Parfois même, le christianisme et le paganisme se confondent

dans un hétérodoxe amalgame, dont les fresques mithriaques sont les plus caractéristiques témoignages.

Le christianisme, du reste, comme nous l'observions, s'approprie sans scrupule tout ce qui lui convient dans les richesses poétiques thésaurisées par son adversaire ; il procède à ce choix avec autant d'habileté que d'audace. En baptisant Psyché, en substituant le Bon Pasteur au personnage d'Orphée, il fait preuve d'une merveilleuse faculté d'accommodation. D'autres fois, sans rien dérober, en adaptant seulement à sa pensée de l'au-delà les interprétations de la nature dont les maîtres grecs lui avaient laissé d'admirables modèles, sur cet éternel thème, par exemple, des Saisons, « universel symbole de la vie et de la mort, qui pour les chrétiens doit éveiller l'idée de la résurrection promise »^[6], il donne à son tour des indications d'une nouveauté émouvante. C'est, dans la grande crypte de Prétextat, l'occasion de « tout un décor d'une vivacité charmante, le chef-d'œuvre de la peinture chrétienne à l'époque de Septime-Sévère »^[7]

Avec moins de certitude, de maîtrise, avec toutefois le beau sentiment décoratif que, durant tout le premier siècle, il gardera de la fréquentation des ateliers païens, l'art chrétien montre plus de grandeur dans les créations qui lui sont propres. Art extrêmement cérébral, qui ne cherche pas la grâce, qui n'a rien absolument de sensuel, qui vaut par la chose signifiée et non point par les formes de la signification, il se propose d'exprimer les plus profonds mystères de la liturgie et sacrifie tout au désir d'être clair et surtout orthodoxe. Il tombera dans la barbarie au III^e siècle, ayant alors oublié la leçon de ses anciens maîtres, mais il n'aura rien perdu de ses caractères spécifiques : au contraire, il les dégagera plus fortement que jamais, avec plus d'intensité et moins de charme. Plus tard, quand ces abstractions, inharmoniquement figurées jusqu'alors, se produiront dans le plein air, elles s'y rajeuniront, elles s'y transformeront, ce sera comme une première Renaissance, chrétienne, et nous admirerons aux voussures de nos porches romans et gothiques ces images que nous contemplons sans plaisir dans les fresques du cimetière de Calliste ou de Comodille. Les artistes de nos cathédrales nous enseignent l'esthétique du Paradis : les ouvriers d'art des catacombes nous en disent la métaphysique.

Cette métaphysique était, dans le même temps, et plus philosophiquement, approfondie par Philon et ses élèves, saint Clément

d'Alexandrie et Origène. Les apôtres eux mêmes, et surtout saint Paul, avaient inauguré l'interprétation allégorique des Écritures, expliquant les personnages et les événements de l'Ancien Testament comme des figures de la Loi Nouvelle. L'école d'Alexandrie systématisa cette interprétation. En Occident, saint Hilaire la reçut d'Origène. Saint Ambroise la rendit populaire : « La lettre tue et l'esprit vivifie », disait-il. Isidore de Séville, après saint Augustin et saint Grégoire le Grand, donna, dit M. Émile Mâle que nous résumons ici, « une forme définitive aux commentaires mystiques de l'Ancien Testament. Les écrivains du moyen âge répéteront pendant des siècles les interprétations allégoriques trouvées par les Pères, et désormais consacrées. » Les artistes du moyen âge, en ajoutant la forme plastique à l'interprétation allégorique de la Bible, se conformèrent donc à la tradition des premiers siècles, telle qu'elle était née dans les livres d'Alexandrie et dans les fresques des catacombes ; et par celles-ci plus que par ceux-là elle avait été préparée à l'adaptation plastique.

Adam et Ève, Noë, Abraham et Isaac, Moïse, Tobie, Job, David, Élie, les trois jeunes Hébreux, Suzanne, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas et la baleine, puis, Jésus et la Vierge, l'adoration des Mages, l'Agneau, les principaux miracles du Christ, les Sacrements : les catacombes font, littéralement, provision de figures pieuses et de symboles. L'occident puisera sans compter dans ce trésor. Dès le triomphe de l'Église, dès l'édit de Milan, la somptueuse décoration des basiliques, et notamment les mosaïques populariseront les thèmes imaginés dans les catacombes, où déjà, d'autre part, ont été fixées dans leurs lignes essentielles les grandes compositions que les artistes chrétiens, de la période byzantine à la Renaissance, consacreront par leur génie.

La Cathédrale future s'anime donc, à proprement parler, dans les catacombes. N'y cherchons ni architecture, naturellement, ni sculpture, ni peinture même. Mais il y a l'élément primordial, sans lequel l'art chrétien ne serait pas celui que nous connaissons, il y a la constitution de ce langage symbolique que les styles roman et gothique vont illustrer.

Il y a autre chose encore. La religion des larmes, avec son adoration d'un Dieu crucifié, avec ses promesses d'un bonheur sans fin au delà de la vie terrestre, était chez elle dans la cité de la mort. Les persécutions, il est vrai, l'y avaient réduite, et, pour y sauvegarder son refuge contre les Césars, elle

invoquait politiquement la loi qui déclare inviolable le champ de la sépulture. Mais l'harmonie était évidente, entre l'habitant et l'habitat : le christianisme fait, de la mort, l'objet principal de ses méditations. Après le grand mort divin, il honorait, dans les catacombes, ses martyrs, et plaçait sur leurs tombeaux ses autels. Les empereurs ne le laissèrent pas manquer de reliques. Mais il conserva cet usage après l'ère des persécutions, substituant seulement au réel sarcophage du saint une petite table de marbre, c'est-à-dire une pierre tombale : c'était l'autel. L'autel n'est-il pas, moralement, le centre, la pierre angulaire de l'église ? Il est resté ce qu'il était au premier siècle. Il sent le goût chrétien de la mort. C'est des catacombes, avec le Symbole, d'où dérivera toute l'ornementation chrétienne, que l'Église a hérité l'autel-tombeau.

II. PÉRIODE LATINE, MÉROVINGIENNE ET CAROLINGIENNE. — Il est peut-être arbitraire de prétendre réunir en une seule période les longs siècles qui s'écoulèrent depuis le jour où fut construite la première église chrétienne jusqu'à l'avènement du style roman. Mais ces neuf siècles ont un caractère commun, qui est capital. Ils cherchent, ils tâtonnent, ils s'efforcent vers l'unité. Le monde chrétien ne connaîtra pas la paix qu'il n'ait acquis cette solidité dont s'enorgueillit la puissante cathédrale romane, et qui affirme, par une image, la présence de la certitude dans les esprits.

Ce n'est pas trop de tant d'années pour atteindre à ce grand résultat. Il ne paraîtra même pas que ce soit beaucoup si l'on songe que, dans le même temps où le christianisme « se cherchait » ainsi lui-même, les nations, profondément troublées par la chute de Rome, par le déplacement du centre impérial, par la désorientation des âmes qui résultait de l'inauguration d'une ère nouvelle, et par ces formidables mêlées de races que furent les Invasions, se cherchaient elles aussi. États, philosophies et sciences, langues et littératures, tout était épars, et à l'organisation de tout procédait, unique, la pensée chrétienne. Elle était le centre nécessaire d'où divergeait et où convergeait l'ordre. Et l'ordre exigeait que la première œuvre accomplie fût un signe sensible de cette pensée. Ce signe, la Cathédrale, fut donc le but de tous les efforts, de toutes les consciences, collectives et individuelles.

L'Église vient de triompher. Elle a désormais le droit de célébrer publiquement son culte ; bien plus encore : cette pensée politique, née de bonne heure dans l'esprit des pontifes de Rome, cet ambitieux dessein

d'asservir l'État, et de n'accepter d'abord sa protection que dans l'intention de s'élever au-dessus de lui bientôt et de le protéger à son tour, va se réaliser. — Que fera l'Église, avant toutes choses ?

Sa doctrine est fixée depuis plus d'un siècle^[8]. Elle va la répandre. Elle ne se contente pas d'user de ses droits nouveaux dans les contrées où elle est déjà moralement constituée. À peine libre, c'est la conquête de l'univers qu'elle entreprend, déléguant aux confins des provinces romaines, à la découverte des terres ignorées, des missionnaires, chargés d'évangéliser les peuples.

Mais partout, à Rome comme dans les pays barbares, c'est par ses rites qu'elle peut le plus plausiblement espérer d'atteindre les sensibilités et les consciences : ces rites, du reste, qui comportent les sacrements, sont de pratique obligatoire, et, très démocratiques de caractère, exigent la participation active de la foule des fidèles au sacrifice dont aucun regard profane ne doit offenser la sainteté.

Le premier soin de l'Église sera donc d'offrir à la parole de ses prêtres, aux cérémonies de son culte, à la piété de ses fidèles, un abri.

Inexpérimentée en la matière, car elle n'a guère fait jusqu'alors que des tombeaux et c'est la Maison de Vie qu'il s'agit d'édifier, l'Église ne refuse pas le conseil de la civilisation qu'elle vient de détruire. Elle s'inspire à la fois et des maisons privées, où se réunissaient souvent les premiers chrétiens quand ils osaient s'évader pour quelques heures des catacombes, et des thermes romains, et des basiliques romaines. C'est à celles-ci qu'elle empruntera le modèle général de ses constructions, en négligeant pourtant de leur demander le secret de leur solidité, la recette de l'établissement des voûtes, peut-être n'osant pas, peut-être ne pouvant pas encore se risquer en de si savants travaux.

Elle trouve dans la basilique ce qui lui est le plus immédiatement nécessaire, un grand espace couvert, où les officiants et les fidèles soient respectivement à l'aise pour l'accomplissement des rites. Les destinations originelles de l'édifice l'avaient déjà divisé selon un ordre et des proportions très convenables à son utilisation nouvelle. Palais de justice et Bourse de commerce à la fois, il se composait, on le sait, d'une abside, où se réunissaient les juges et les justiciables, et d'une nef, où se rencontraient

les marchands et leurs clients. Les prêtres ne changeront rien à cette disposition. Ils abandonneront presque toute la nef à la foule et se réserveront l'abside, qui deviendra le chœur et s'agrandira des dernières travées de la nef. On élèvera l'autel en avant de l'abside ; sous l'autel on creusera la *Confessio*, où seront conservées les reliques des saints et qui, dès le VI^e siècle, deviendra la *Crypte*. Entre l'abside et la nef, le *transept*, à l'époque carolingienne, christianisera solennellement la basilique en lui donnant la forme de la croix. Et la plupart de ces premières églises auront des collatéraux, quelquefois doubles, surmontés de tribunes.

Aux Thermes, l'Église prendra le modèle architectural de ses *baptistères*.

De la maison antique, elle conservera l'*atrium*, précédé du *narthex*, ouvert sur la basilique, ou du porche, ouvert sur le monde extérieur.

Mais elle invente un élément essentiel, qui la caractérise, qui signifie sa nouveauté, qui transformera l'aspect extérieur du monument : la tour, le *Clocher*. Elle en a besoin pour appeler les fidèles aux cérémonies du culte. L'importance matérielle du clocher se développera sans cesse avec la puissance de l'Église. Dès son apparition nous reconnaissons en lui la ligne spécifique de l'architecture chrétienne, la ligne verticale.

Ainsi, toutes les parties du vaste ensemble, tous les organes du grand corps mystique sont déjà définis, constitués, doués de vie. Mais ils sont séparés ; le baptistère et les clochers restent distants du bâtiment principal ; celui-ci, d'autre part, n'a qu'une existence précaire, son toit plat, en bois, l'exposant perpétuellement à l'incendie.

L'esprit de concentration, de solidité, de durée, qui est l'esprit même de l'Église, qui est le sens de l'orthodoxie, va consacrer les siècles qui viennent à l'œuvre nécessaire d'assemblage, de réunion. Cette œuvre accomplie sera l'expression sensible de la cohésion des pensées, des croyances, des espérances chrétiennes, une sorte d'articulation matérielle des dogmes.

Y a-t-il, dès le premier jour, dans cet immense effort, une préoccupation de beauté ? Oui, sans doute, puisqu'il y a un désir d'unité, c'est-à-dire d'harmonie. C'est, d'ailleurs, dans la pensée commune, la certitude, l'évidence, que la maison consacrée au Seigneur doit être de toutes la plus spacieuse et la plus ornée. Mais ici la beauté, et c'est ce qui lui assure un

long avenir, se confond avec l'utilité. Rien n'est laissé au caprice. Le programme est d'accommoder les divers éléments de l'édifice à son but unique, le service de Dieu. L'artiste, dans l'accomplissement de ce programme, n'est qu'une main, à laquelle commande le cerveau du prêtre.

Et d'abord ils vont tous deux au plus pressé : ce sont les grosses parties de l'œuvre que d'urgence il s'agit de réduire à l'unité.

Le baptistère est le vestibule de l'église. Nul ne peut participer aux sacrements avant d'avoir reçu le premier de tous, le baptême. Il avait donc paru naturel, dans les commencements, que le local destiné à cette cérémonie préliminaire se trouvât placé à côté de l'église, un peu en avant de la façade. Mais convient-il que le néophyte, avant d'entrer dans la communion des saints, s'expose à perdre les bénéfices du baptême en traversant l'air du siècle ? On rapproche progressivement le baptistère de l'église, puis on l'y réunit par une galerie et il y est même incorporé, dans quelques rares basiliques, dès le IX^e siècle. Il n'y sera, toutefois, définitivement et universellement absorbé que dans la période romane ; encore, conservant son sens d'introduction, d'initiation, restera-t-il presque toujours placé près de la porte.

Le clocher, indiqué dans les mosaïques de Rome du V^e siècle, réalisé dès 470 à Saint-Martin de Tours, est encore isolé dans les églises de Ravenne, les plus complètes que nous ait laissées le VI^e siècle. Lui aussi, pour se réunir au monument dont il est l'achèvement logique et comme la définition, puisqu'il signifie l'appel de la terre au ciel, il attend l'avènement du style qui assurera par la voûte la solidité de tout l'édifice. La voûte seule permettra à la façade, devenue robuste, de supporter cette formidable masse de pierre et de bronze.

L'atrium subira des vicissitudes très diverses selon les temps et les contrées. Ici, on sera forcé de le sacrifier à cause de la cherté croissante des terrains. Là, on pourra le sauver, sous la forme nouvelle du parvis (*paradisus*) qui, s'exagérant même en maints endroits, deviendra le cimetière de la commune, le petit cimetière des villains, tandis que les seigneurs et les clercs de marque auront dans l'église même leur tombeau, sujet offert au talent des sculpteurs romans : ils varieront sur ce thème en d'innombrables chefs-d'œuvre.

Quant au corps principal du monument, l'église proprement dite, longtemps son aspect extérieur reste morose et dénué. Comme si l'on avait conscience que, dans les grosses parties de l'œuvre, on ne peut faire encore que du provisoire, ce n'est pas à celles-ci qu'on s'applique. Les efforts décoratifs ne vont point à la couverture de l'ombre, aux murs qui la limitent. Ils tendent uniquement à embellir l'intérieur du temple, et là c'est déjà un véritable luxe de mosaïque et de marqueterie, de feuilles de marbre et de stuc, de peinture à la fresque. Un plafond de bois, sculpté ou peint, dissimule la couverture en charpente.

Les symboles imaginés aux catacombes fournissent aux peintres la plupart des sujets de leurs compositions : l'Agneau, les vingt-quatre Vieillards, les Quatre Fleuves, et le Christ, la Vierge, les Apôtres étaient représentés sur les parois de l'abside. Dans la nef, les saints et les saintes, en procession, entraînaient les regards des fidèles vers les figures, d'un ordre plus élevé dans la hiérarchie sacrée, qui ornaient le chœur. Une pensée voisine de celle qui retenait le baptistère près du seuil abandonnait l'atrium aux représentations des scènes de l'Ancien Testament : ainsi l'humanité avait été préparée à la Rédemption par les Prophéties.

La sculpture occidentale n'est pas née encore, ou du moins ne montre que d'hésitants essais. Il serait difficile d'en augurer les splendeurs du XII^e siècle. De tous les arts qui concourront à la beauté de la Cathédrale, la statuaire est celui qui se décidera le dernier.

L'art du vitrail n'est pas même encore dans l'enfance. Il n'aura pas d'enfance, à bien dire ; à peine né il sera parfait. Mais, lui aussi, il attend le *fiat* roman. On sent, toutefois, depuis longtemps sa nécessité. Il procédera, comme toutes les grandes choses, d'un besoin. Car il faut bien ouvrir, sur le vaste vaisseau de la basilique, pour y verser quelque lumière, des fenêtres : on les ouvre ; mais comment les fermer ? On s'ingénie. On les bouche au moyen de grillages de bois, de métal, de pierre découpée, de lames de pierre transparente, et même (dès le VI^e siècle) de vitres à couleurs. On était bien près de la grande découverte, semble-t-il ; de la vitre à couleurs au vitrail à dessins le passage n'aurait-il pas dû être rapidement franchi ? À le franchir, pourtant, on mettra six siècles encore.

Ainsi, par toutes les voies, et toujours en écoutant le seul conseil de la nécessité, la Cathédrale, depuis le jour où la possibilité matérielle d'être lui a été donnée, tend au style roman. On peut dire qu'elle le porte comme une femme porte son enfant dans son sein. Il existe virtuellement dans tous les esprits bien avant de se produire à la lumière : quand on pourra le voir, on le reconnaîtra.

Quelle sera, dans cette grande création, la part de Rome ?

Nous n'entendons pas entrer dans la controverse fameuse, encore pendante, où Courajod, avec tant d'ardeur et d'éloquence, défendit contre les Romanistes le génie de ces Barbares, si longtemps dédaignés, qui sont nos pères. Il nous suffit de retenir cette conclusion, seule, du reste, acquise au débat, à savoir qu'il est impossible aujourd'hui de méconnaître la collaboration de ces Barbares au grand œuvre roman.

C'est Courajod encore, après Vitet, qui mit le plus nettement en lumière l'influence décisive des Byzantins, ou, pour mieux dire, des Néo-Grecs sur les architectes du Nord occidental. La Cathédrale s'est élevée au point idéal d'intersection où se rencontreraient trois lignes partant, la première, de Rome, la seconde, du Nord lointain (régions slaves, Scandinaves, germaniques), la troisième, de l'Orient hellénistique (Alexandrie, Éphèse, Antioche, Byzance, avec Ravenne pour point d'avancée).

La ligne romaine n'est pas des trois la plus importante. Rome, en ce qu'elle garde de vertu artistique dans la mêlée des races qui l'emplissent et dont les conflits précipitent sa décadence, est toute conquise par le génie grec. Il n'est pas bien sûr que la basilique adoptée par les chrétiens soit d'origine purement romaine. Ce qu'il y a de plus authentiquement romain dans les églises primitives d'Occident, ce sont les marbres antiques, non pas choisis comme modèles, mais dérobés par les armées de l'invasion et employés tels quels, à titre d'ornements, par les décorateurs des basiliques. Et la mine où ces trésors furent pillés n'est pas inépuisable ; le temps viendra bientôt où, par son dénûment même, l'Occident sera mis en demeure de faire appel à ses propres ressources, à son personnel génie, et ce ne sera pas la moindre des excitations auxquelles nous devons les logiques nouveautés du XII^e siècle. C'est à ce même moment que s'exercera l'influence des vraies traditions romaines, auxquelles on demandera les

secrets du traitement des voûtes et de l'appareillage. Mais Rome, — si tant est qu'on puisse, et nous venons d'indiquer que c'est un sujet de controverse, reconnaître le style romain dans la basilique primitive — n'a rien, en ces temps-là, donné de plus aux chrétiens que cette basilique, nûment.

Autrement précieux, considérable, que ce simple fait, brutal, des quatre murs de la grande maison, est l'apport décoratif des Barbares, surtout si l'on observe, comme nous l'avons noté, que les chrétiens carolingiens réservent pour l'intérieur de la basilique toutes leurs ressources plastiques, tout leur effort vers la beauté.

Ce n'est pas seulement la conscience ou l'instinct des limites de leur conception et de leurs moyens d'exécution qui leur avait prescrit ce parti, c'est aussi un sentiment singulièrement lucide de l'ordre selon lequel il convenait de procéder à l'élaboration de leur pensée et de leur œuvre. Que signifient, en effet, les dehors d'un monument, sinon ce qu'il contient ? Je dois deviner sa destination à son aspect ; le contenant se modèle sur le contenu. Il s'agissait donc, avant toutes choses, de préciser ce contenu, de le développer, d'en accumuler les signes expressifs. C'est à quoi la communauté entière des fidèles s'appliqua durant des siècles. Avant même que l'édifice religieux eut réuni ses membres séparés, son intérieur avertissait quiconque y pénétrait que là s'accomplissaient des choses graves et saintes ; tout y sentait la règle et cette si spéciale austérité, mystique et sensuelle, concise et emphatique, qui caractérisera toujours le culte chrétien. Cette église est un théâtre (son ordonnance ne manque pas d'analogies avec le théâtre antique) où l'on représente le « Mystère » tragique de la Rédemption. Drame unique et quotidien, sans spectateurs, car tous les assistants y jouent un rôle et le dialogue s'échange entre eux et le prêtre. Au sens de ce ballet sacré de la messe, au décor qui lui convient, les races du Nord apportaient une intelligence sérieuse et un goût de splendeur sévère admirablement appropriés. — Quand l'œuvre d'art intérieure, spirituelle, sera composée dans toutes ses parties et pour ne plus varier, alors elle débordera l'enceinte de l'église, elle se répandra sur les murs extérieurs. C'est comme un homme qui, après avoir longtemps réfléchi, la tête basse, les traits fermés et ne laissant lire que l'effort d'une réflexion dont il connaît seul l'objet, relèverait enfin la tête, ayant trouvé la certitude

qu'il cherchait, et nous montrerait sur son visage l'épanouissement de sa pensée.

Peut-être, toutefois, l'œuvre architecturale des Barbares, leur œuvre personnelle, fut-elle plus complète, ou plus compliquée que nous ne le faisons entendre. Nous ne savons presque rien des églises de bois qu'ils édifièrent, et il serait imprudent de nous en rapporter à la représentation que nous en donne la célèbre tapisserie de Bayeux. Il est certain, du moins, que les Barbares, dans ces constructions, obéissaient à des principes et employaient des procédés inconnus de l'antiquité classique, puisqu'elle n'a pas utilisé le bois dans son architecture. Ce que ces églises de bois ont dû avoir d'original, c'est peut-être dans les églises de pierre élevées plus tard par les mêmes Barbares qu'il faut le chercher, encore qu'ils se fussent alors mis à l'école des Anciens : comment croire qu'ils eussent, pour acquérir des connaissances nouvelles, absolument oublié leurs propres traditions ?

Comme l'a dit admirablement Courajod, et bien qu'en ce point sa divination ne se fonde sur aucune preuve rigoureusement scientifique, c'est à leurs habitudes de travailleurs du bois qu'il faut demander le secret du grand esprit de découverte que manifestèrent les constructeurs de nos Cathédrales romanes et gothiques. Même après avoir appris l'art de la construction en pierre, *ils continuèrent à penser en charpentiers*. C'est dire qu'ils restèrent dans la nature, dans leur nature ; ils puisèrent dans ce sentiment de la nature — et aussi dans l'idée mystique qu'ils interprétaient, si différente de l'idée polythéiste — l'énergie de résister à la leçon romaine, dans le choix des formes.

« Il reste incontestable, écrit M. André Michel^[9], que l'architecture du Moyen Âge alla s'émancipant toujours plus de toute imitation romaine, obéit à un principe et aboutit à une expression, non seulement essentiellement différents de ceux des monuments antiques, mais qui leur sont directement contraires. »

Cela est surtout vrai de l'art du moyen âge comparé avec l'art romain. On ne saurait affirmer que le principe et l'expression de l'art du moyen âge soient directement contraires à ceux des traditions néo-grecques. S'il a fait des emprunts à l'antiquité, c'est en s'adressant à ces traditions. On sait que d'intermittentes relations existèrent, dès les hauts temps, entre les races qui

habitèrent les parties septentrionales de l'Europe et les Grecs. Une communauté immémoriale d'origine maintenait des sympathies naturelles entre ces ignorants et ces savants. L'influence orientale a donc pu nous parvenir aussi bien par le Nord que par le Midi. Si elle n'a pas suivi ces deux chemins simultanément, c'est peut-être celui du nord qu'elle a pris le premier, rencontrant au passage la civilisation scandinave et nous apportant, avec l'enseignement hellénistique, les principes et les matériaux de l'architecture norvégienne.

Quoi qu'il en soit, cette influence orientale s'exerça dans l'Occident avec une grande autorité, comme en témoigne la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, cette église de Charlemagne, lourde copie de Saint-Vital de Ravenne, qui sera elle-même copiée plus d'une fois. Mais cette docilité,, qui menaçait de réduire l'art occidental à la pure et servile imitation, par son excès même dénonçait qu'elle n'avait pas d'avenir. Elle constituait un redoutable et insupportable obstacle au développement des artistes nouveaux : or, déjà le génie personnel de la race était conscient de ses forces et capable de donner la vie à tout un art original et puissant. Voyez l'invention ornementale des orfèvres francs ; feuillotez l'œuvre énorme des enlumineurs, qui prépare celle des verriers romans. D'autre part, le sol et le climat ont des exigences qu'ignorent les architectes d'Antioche et de Ravenne et qui s'opposent à la stricte application de leurs principes. — L'art hellénistique, qui a commencé à pénétrer la latinité décadente dès le premier siècle de l'ère chrétienne, laissera pour toujours d'ineffaçables traces dans l'art religieux de l'Occident ; mais il va perdre sa suprématie.

L'art carolingien, bien qu'il ne soit sans doute pas un art tout entier, conclut pourtant une longue période de tâtonnements et d'essais. Il annonce l'art roman. Il a déjà produit des églises entièrement voûtées (Aix et Germigny). Vers sa fin, il verra les sculpteurs achever de conquérir le Style sous l'influence de l'Orient. Surtout, il accompagne, il sert l'immense effort de l'Église cherchant son unité, se ramassant dans sa pensée, se concentrant dans l'ombre du monument accepté plutôt que choisi, en soudant les éléments divers, l'emplantant des choses belles qu'elle consacre et qui la signifient.

Le monument est maintenant plein d'elle. Désormais elle a la double préoccupation de s'assurer contre les désastres qu'elle a trop longtemps,

trop souvent subis et de faire devant le siècle grande figure. Une à l'intérieur, elle veut s'y asseoir dans sa force et montrer aux hommes la beauté de cette force et de cette unité.

Elle veut si intensément, que sa volonté triomphe de tous les obstacles : le style roman est né.

III. PÉRIODE ROMANE. — L'art roman a rayonné au delà de nos limites, mais c'est en deçà qu'il s'est exprimé avec le plus de richesse et de variété. Non moins exactement que l'art gothique il correspond au sol, au climat, à l'esprit du pays qui le produisit et qui l'amena au point de perfection où nous le voyons dès 1120.

Pour parvenir à l'apogée il lui a fallu deux cents ans. Il est constitué dès le X^e siècle ; mais il est encore rude et comme hésitant pendant tout le XI^e. Au XII^e s'épanouit dans sa plénitude la pensée que portait en lui l'esprit occidental et chrétien dès ses premiers balbutiements, — car la Cathédrale romane a plus d'un trait d'étroite parenté avec la Catacombe elle-même, basse, voûtée, sombre et pleine d'hypogées.

Essentiellement, en quoi consiste le style roman ? C'est la voûte qui en est l'élément principal.

« Les voûtes romanes sont appareillées d'une façon beaucoup plus sommaire que celles des Romains ; elles s'en distinguent surtout par leur élasticité ; elles sont construites en blocage, tout au plus en moellons, à gros joints. Les types sont les mêmes que ceux de l'antiquité : berceaux, voûtes d'arêtes et coupoles, mais les tracés sont très différents. La voûte en berceau est souvent brisée, surtout au XII^e, pour diminuer la poussée : la voûte d'arêtes peut l'être également, et souvent elle est bombée, avec arêtières tracés sur une ellipse, mais en plein cintre, et qui viennent mourir vers la clef ; cette voûte nécessite un appareil analogue à celui de la coupole ; elle forme un compromis entre les deux systèmes et semble inspirée de la voûte d'arêtes byzantine où cette similitude d'appareils s'affirme plus franchement qu'en Occident. Enfin, la voûte en coupole sert à couvrir des travées carrées, le passage du rectangle au plan circulaire s'opérant au moyen soit de trompes, avec diagonaux bandés dans les angles, soit de pendentifs, en sections triangulaires de coupoles. Le premier système donne

une assiette octogone ; le second une base circulaire ; la coupole elle-même suit l'un ou l'autre de ces tracés. Elle est employée à l'intersection de la nef et du transept dans la plupart des églises du sud de la Loire et des écoles bourguignonne et germanique ; quelquefois, les églises ont été entièrement voûtées en coupoles. L'architecture byzantine avait fourni les modèles de ces deux dispositions. La disposition des voûtes et des arcs commande le plan de l'édifice et détermine la conception des supports ^[10]. »

On voit, par ces explications techniques, si précises, et que nous nous sommes gardé d'abrégé, que les architectes occidentaux sont loin d'avoir emprunté la voûte telle qu'ils la trouvaient dans les monuments romains. D'une part, ils en ont simplifié l'appareil et augmenté l'élasticité ; d'autre part, ils l'ont perfectionnée en s'inspirant des exemples que leur offrait l'architecture byzantine.

Il suffira d'ajouter, pour achever de caractériser l'art roman, que toutes les églises construites selon ses principes ont la forme d'une croix, composée de la nef et du chœur, qui se suivent en ligne droite et rappellent le corps du crucifié, et du transept qui rencontre la ligne de la nef avant le chœur et représente les bras ; que presque toujours (l'ogive, toutefois, qui apparaît à la fin du XII^e siècle, se rencontre dans certaines églises purement romanes par tous leurs autres caractères) les lignes qui ne sont pas verticales affectent la courbe du plein cintre, celles des portails et des fenêtres comme celles des voûtes ; que des deux côtés de l'église, entre les fenêtres, des contreforts appuient les murs et les aident à supporter le poids des voûtes ; que la façade, partie la plus ornée du monument, est surmontée d'un, parfois de deux clochers, et qu'il peut y avoir des clochers encore au-dessus des deux portails qui s'ouvrent aux extrémités des bras du transept ; enfin, qu'il y eut plusieurs écoles d'art roman, celles de la Normandie, du Nord, de la Bourgogne, de l'Auvergne, de la Provence, du Poitou, distinguées entre elles par de notables différences.

Il faut surtout noter que la magnifique éclosion de la sculpture et de la peinture occidentales et la création du vitrail complètent de leur splendeur celle de l'architecture romane ; ces trois arts ne sont guère moins caractéristiques de l'édifice que les lois mêmes de sa construction.

Nous devons donc insister, au point de vue plastique, sur la composition quatripartite de la symphonie romane pour en suggérer l'unité vivante.

C'est le sort de tout ce qui vit de tendre à se dépasser. La basilique cherchait la Cathédrale romane et celle-ci cherchera la Cathédrale gothique^[11]. Sans doute, celle-ci réunira des conditions de solidité que le roman ne possédait pas encore, et il faut convenir qu'en matière d'architecture la solidité est une vertu primordiale. Mais, à tous les autres points de vue, malgré notre admiration profonde pour le style gothique, nous ne saurions convenir qu'il passe en beauté le style roman.

Peut-être, des deux, est-ce en lui qu'on trouve le plus de réelle grandeur. La Cathédrale gothique a plus d'essor ; mais la Cathédrale romane a plus de majesté. On sent qu'elle est pleine du Dieu qui l'habite. N'est-elle pas le corps même de ce Dieu, dont elle détient l'âme dans son chœur ? L'autre, comme si elle oubliait qu'elle est un reliquaire, cherche Dieu dans le ciel, éperdument.

Peut-être des deux est-ce la Cathédrale romane qui correspond avec le plus d'exactitude à l'essence de la pensée chrétienne.

Plus encore qu'en sa voûte et son plein cintre elle consiste en ceci, qu'elle est une crypte, une *Confessio* en plein air, aux proportions géantes, ou plutôt un vaste tombeau.

« À Jérusalem, au Saint-Sépulcre, les Croisés trouvèrent une rotonde bâtie sous Constantin et très restaurée de 1010 à 1048^[12]. »

On ne prétend pas dire que nos églises romanes furent construites à l'imitation du Saint-Sépulcre. Mais est-il par trop téméraire d'avancer que la même pensée est sensible au Saint-Sépulcre et dans nos églises romanes ? Le christianisme est le culte d'un Dieu mort pour le salut des hommes, et la perpétuelle action rédemptrice de ce Dieu s'exerce grâce à sa « présence réelle » dans toute hostie consacrée. Toute église est donc le Saint-Sépulcre. — L'église romane affirme plus nettement que l'église gothique cette signification. Ses proportions écrasées, ses trois nefs sombres conviennent aux rites d'une religion de la douleur ; elles rappellent à tout chrétien qu'au prix d'une constante participation volontaire à la douleur infinie d'un Dieu, il obtiendra le bonheur infini, qu'il ne doit pas l'espérer

dans ce monde, qu'il doit vivre dans la pensée perpétuelle de la mort, dans un tombeau.

Mais ce tombeau est grandiose et magnifiquement orné. Les artistes romans n'ont pas sacrifié à l'utilité de la voûte la commodité et l'ampleur de la basilique. Au contraire, ils l'allongent, surtout ils l'élargissent, profitant de la solidité acquise pour donner à tout l'édifice plus de grandeur.

Merveilles sévères, que l'art gothique ne fera pas oublier : Cluny, qui fut la plus vaste des églises de ce style, mais dont il ne nous reste que des débris ; la Trinité de Caen, Jumiège, Notre-Dame-du-Port à Clermont, Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, Saint-Savin, Moissac, Cahors, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Lazare d'Avallon, Paray-le-Monial, Vézelay, Autun, Beaune, Saint-Martin-d'Ainay à Lyon, Saint-Trophime d'Arles, Carpentras, Nîmes, Angoulême et Saint-Front de Périgueux, avec leurs voûtes triomphant en coupoles, et, belle entre les plus belles, la cathédrale du Puy.

La beauté plastique de la peinture, du vitrail et de la sculpture commente la beauté spirituelle et comme abstraite de ces monuments. Écritures variées et concordantes. L'entente est parfaite entre les quatre principaux artistes. La même pensée les anime, l'émulation les unit, nulle rivalité ne les divise. C'est le maître de l'œuvre qui commande, l'architecte ; c'est lui qui a fait le premier geste. Les peintres et les verriers, précédés eux-mêmes par les miniaturistes, les mosaïstes, les ivoiriers, les orfèvres, sont entrés avant le sculpteur, nous l'avons dit, dans ce concours de beauté.

Il n'y a pas longtemps, en ce qui concerne les peintres, que cette certitude nous est acquise. Elle s'appuie chaque jour, grâce aux recherches des archéologues, sur de plus abondantes preuves : nous possédions dès le XI^e siècle, en peinture, un art du plus grand style.

Depuis la découverte des fresques de Saint-Sernin, par Mérimée, nombre d'autres merveilles du même ordre nous ont été rendues. Par exemple, les fresques de Saint-Jacques-de-Guéréts ont été découvertes en 1891, celles de Berzé-la-Ville en 1893. Les recherches se poursuivent, reprennent, en quelque sorte, *in extremis*, des chefs-d'œuvre au temps qui les efface et dans le moment même où ils allaient disparaître. Nous savons maintenant, avec certitude, ce qu'on pouvait à peine soupçonner il y a quarante ans,

qu'un grand nombre d'églises et de chapelles romanes étaient entièrement peintes, même sur leurs piliers, comme les couvents du Mont-Athos : entre autres, Saint-Sernin, les églises ou les chapelles de Ligat, de Poncé, de Montoire, de Montmorillon, de Vie, de Berzé-la-Ville, de Brioude, du Puy, de Saint-Loup-de-Naud, de Saint-Chef, de Rocamadour, la crypte de la cathédrale d'Auxerre, l'abbaye de Cluny...

Production énorme, où l'on distingue des centres d'activité particulièrement intense ou de mérite singulièrement éminent. Mais, tout permet de le croire, le régime des églises que nous venons de nommer devait être celui de toutes les églises, au XII^e siècle. Il est à présumer qu'on en trouvera la preuve sous l'immonde badigeon dont elles ont été déshonorées du XVII^e au XIX^e siècle. Les découvertes accomplies déjà ont une importance extrême, que chacun voit. Elles bouleversent l'histoire de la peinture, en ce premier chapitre, du moins, qu'elle consacre aux « Primitifs » et qu'elle voit de jour en jour s'éclairer de nouvelles lumières dont sa chronologie de la veille est désorientée, s'allonger d'*ante dicta*, d'appendices à rebours qui finiront par dévorer le livre. Aucune école étrangère n'a plus d'œuvres à citer qui, dans le temps, se placent avant les œuvres de notre école romane de peinture, et ces œuvres sont d'une parfaite beauté. Voilà de quoi inspirer à tous, pour ce moyen âge méconnu, méprisé, un respect étonné. L'étonnement l'emporta d'abord sur le respect, et Mérimée, tout le premier, crut devoir — sans apporter, du reste, à l'appui de sa thèse aucune preuve, — attribuer à des maîtres grecs ces témoignages d'un art si savant. Erreur universellement reniée. Non pas qu'on doive répudier, ici non plus qu'en architecture, l'influence hellénistique. Le moine Théophile, dans sa *Diversarum Artium Schedula*, qu'il écrivait à la fin du XI^e siècle, se recommande expressément des Grecs et se vante de transmettre à l'Occident tous leurs secrets. Que de temps perdu si l'Occident avait dû réinventer tous les arts ! C'est un grand bonheur que l'incomparable bénéfice de la tradition ne lui ait pas été refusé : loin de là, car il est manifeste que la tradition grecque n'a, presque jamais, cessé de vivifier la pensée occidentale. Mais cette pensée, nourrie de cette tradition, a trouvé dans la substance de la race les vertus qui lui ont permis de s'exprimer à son tour ; pour être restée fidèle à des principes certains,

aujourd'hui comme alors unanimement respectés, elle ne s'est pas réduite à l'imitation ; elle a fait preuve de force personnelle et d'originalité.

Du reste, l'influence grecque, si l'on tient à la voir dans nos fresques romanes, d'une part n'en explique pas tout le mérite, et d'autre part n'a sûrement pas attendu les révélations du moine Théophile pour épargner aux artistes de glorieux tâtonnements. Les miniatures, les ivoires, les mosaïques, les orfèvreries, où ils étaient parvenus, dès les temps carolingiens et même mérovingiens, à une grande virtuosité, avaient exercé, aiguisé les intelligences et les sensibilités, les avaient familiarisées avec les combinaisons des lignes et des couleurs. Il est clair que des œuvres comme les fresques de Saint-Sernin ne sauraient avoir pour auteurs des hommes, la veille encore, tout à fait ignorants ; entre de telles œuvres et l'ignorance il y a des générations de travailleurs. Mais, ce que les artistes n'avaient pu apprendre en ciselant des bijoux ou en illustrant des missels, c'est l'accommodation de la peinture aux impérieuses exigences de l'architecture. Mérite essentiel, car il n'est pas sans lui de décoration monumentale. Sa présence, évidente, témoigne irréfutablement d'un sens profond des grandes harmonies et d'une science très développée.

Quel enchantement ces grandes figures, ces compositions peintes, si amoureusement épousées par les lignes architecturales de l'église romane, devaient y apporter ! Ce tombeau était plein de vie. Ce n'est pas sans raisons que dans la langue courante d'alors — la langue mystique — on désignait l'église, dès le seuil, de ce mot : le paradis. En y pénétrant n'est-ce pas au paradis, en effet, qu'on entrait, accueilli par les patriarches et les prophètes, conduit au sanctuaire par les saints et les saintes, par les martyrs glorifiés, béni devant les autels par la Mère de Dieu, par Dieu même en ses trois personnes ? — La Mort qu'on célébrait dans cette église n'était pas l'*ultima rerum linea*, mais la première ligne du livre de vie. Et déjà on était là au lendemain de la mort : une lumière surnaturelle enlevait les esprits jusqu'à la vision d'une Jérusalem céleste, idéale et réelle.

Le vitrail, ce baptême de la lumière, ne permettait à personne de regretter la nature, l'air libre, les paysages, les jardins, les gloires et les grâces de la vie. Le vitrail donnait tout cela et donnait plus encore, colorant de clartés supraterrrestres tout ce qu'il empruntait à la réalité : les plus admirables

visages grâce à lui se transfiguraient, atteignaient à une beauté supérieure, qui les abandonnait au seuil du « paradis ».

Le temps et les hommes n'ont pas permis que la joie de ce prodigieux ensemble nous fût conservée. Nous ne le retrouverions aujourd'hui dans aucune de nos Cathédrales romanes. Les fresques ont été recouvertes ou s'effacent, les vitraux se brisent ou ont été remplacés, les sculptures sont mutilées, les monuments tombent en ruines ; c'est l'œuvre des guerres de religion de 1562, des chapitres du XVIII^e siècle, de la Révolution de 1793, de la bande noire des premières années du XIX^e, de nos conseillers municipaux actuels, et de huit cents ans. Il nous faut donc recourir à notre imagination, conseillée par la science, pour nous représenter cette merveille. Songez que les fresques devaient trouver à la fois l'harmonie de leurs lignes avec celles du monument et l'harmonie de leurs couleurs avec celles des vitraux. Tour de force, tour de génie, cent fois réalisé. Nous ne retrouverons pas cela dans les églises gothiques, où le plein du mur en s'effaçant exclut, peu s'en faut, la peinture, où l'art du vitrail lui-même subit une éclipse momentanée. Le style gothique est un miraculeux accord entre le génie de l'homme et celui de la nature à laquelle il ouvre et livre la Cathédrale ; le génie de l'homme a plus de part dans le style roman, et le génie de l'homme, ici, c'était le génie français.

Nous venons de dire tout ce que l'architecte roman et le peintre roman avaient ajouté aux traditions romaines et orientales. Le vitrail est à nous plus encore, il est à nous tout entier, né chez nous, sans précédents ailleurs. On croit le voir préluder, à Reims, de 969 à 988. À Saint-Denis — où naîtront aussi la sculpture monumentale et l'architecture gothique — il est, de 1140 à 1144, à son plus haut période. On a fait justice de la fausse doctrine qui nous le donnait pour une conquête des croisades. Rien ne pouvait, en Orient, l'inspirer, le faire même pressentir. Il produisit presque tout de suite, pendant la seule période romane, ses plus grands chefs-d'œuvre : à Chartres, avant 1158, et au Mans, à Poitiers, à Angers, à Châlons, sensiblement vers les mêmes dates. Plus tard, le peintre-verrier, en remplaçant par la forme en médaillons les barres de fer qui d'abord se coupaient à angles droits, donnera plus de clarté à sa composition, non pas plus de beauté. Les plus beaux vitraux sont les plus anciens. Si le dessin des personnages y reste archaïque, le dessin ornemental y montre une richesse,

une grandeur qu'il ne tardera pas à perdre. Pour sa puissance de couleur et sa science de l'effet, l'artiste d'alors n'aura pas d'héritiers. On ne retrouvera plus ce bleu lumineux, si franc et si doux, si opulent, qui est la propre nuance de l'extase. On échappera, sans doute, à certaines imperfections matérielles, mais le génie décroîtra dans la proportion même, semble-t-il, où se perfectionnera la technique. Le verrier finira par méconnaître les caractères constitutifs de son art. Il fermera les fenêtres au moyen de tableaux peints sur verre, qui ne sont plus des vitraux. — Il n'y a rien, dans tout l'âge gothique, de comparable aux trois vastes verrières qui remplissent, à Chartres, les trois larges et hautes fenêtres percées dans le mur occidental.

Le style qui produit le vitrail ressuscite la sculpture.

Elle était restée stérile pendant cinq siècles, si toutefois, car là-dessus on discute, l'époque mérovingienne n'a pas eu une sculpture personnelle. On donne de cette stérilité diverses raisons : la répugnance des prêtres et des peuples chrétiens aux représentations anthropomorphiques, la décadence des arts romains, les progrès des arts apportés ou plus volontiers cultivés par les Barbares, notamment l'enluminure et l'orfèvrerie. Mais, après une période d'essais très fortement empreints de l'esprit oriental, la Cathédrale, au XII^e siècle, revêt cette splendide parure de pierres sculptées et polychromées, la statuaire romane.

Le pays se partage, selon les sympathies des provinces entre elles, en plusieurs écoles qui rivalisent par la justesse et l'ingéniosité de l'adaptation des œuvres sculpturales à l'architecture, par l'intensité de l'expression, par les raffinements d'élégance et les adresses de technique. Et ce sont partout des Nativités, des Crucifixions, des Ascensions, des Visions apocalyptiques, des Jugements derniers, des scènes de l'Ancien Testament, des figures de prophètes et d'apôtres, de saints et de martyrs, d'évêques et d'abbés, le Christ et la Vierge de majesté, les vertus et les vices, une immense multitude d'images douces et graves, familières ou solennelles, dont l'art achevé témoigne d'une intense spiritualité et, tout à la fois, d'un sentiment délicat de la convenance, d'un sincère amour de la réalité : les modèles de ces chefs-d'œuvre partagent la vie des artistes qui les ont taillés, ce sont les hommes et les femmes qui vivent sous leurs yeux : promus, pour les nécessités de la représentation, aux plus hautes dignités dans la hiérarchie

céleste ou hagiographique, ils gardent les traits spécifiques de la race et de l'individualité.

Laquelle, entre ces antiques écoles de l'Auvergne, du Languedoc, de la Bourgogne, de l'Île-de-France, de la Saintonge associée avec le Poitou, produisit le plus de ces vermeilles ? Les bénédictins de Cluny, qui paraissent avoir donné l'essor à cet art national, en réservèrent-ils les plus glorieuses créations à leur toute-puissante abbaye ? Faut-il préférer l'illustration des saisons, des différents tons de la musique, des sept Vertus, des âges du monde, qu'ils firent exécuter pour eux, à la sublime Ève nue, qui était sculptée à l'une des portes latérales de Saint-Lazare d'Autun, ou à cette figure de la luxure, étonnante de fougue et d'audace, placée au jambage gauche de la porte principale du portail de Charlieu, ou à la Visitation, ou à la Nativité de la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, ou au tympan de la porte méridionale de Saint-Sernin, ou à celui du portail septentrional de Saint-Étienne de Cahors ?

On peut hésiter, devant cette étourdissante profusion de chefs-d'œuvre, à préciser des préférences, et nous ne donnons ces brèves indications que, précisément, pour suggérer au lecteur cette étonnante abondance des œuvres statuaire romanes ; il en trouvera aisément l'énumération et la description dans les livres spéciaux ^[13], mais c'est surtout aux œuvres elles-mêmes qu'on voudrait l'adresser. Ces figures tombales, ces statues, ces bas-reliefs, presque tous mutilés, gardent pourtant une vérité et une beauté ineffables ; ils sont étonnants de vie profonde. Le génie inventif et le goût ornemental, nulle part, et pas même en Grèce, ne se sont affirmés avec une plus exubérante richesse et selon de plus belles proportions qu'en France, à cette date. Les artistes qui ont fait tout cela étaient de grands observateurs et des exécutants d'une science absolue. Ils vivaient dans la familiarité de la nature, tantôt la copiant avec une pieuse fidélité, tantôt se permettant d'inventer selon ses lois et comme elle crée. C'est ainsi qu'ils ont osé ces ornements végétales d'un si hardi et si juste sentiment décoratif, ces chapiteaux dont personne ne sait le nombre et dont quelques-uns des plus beaux sont à Notre-Dame-du-Port, à Saint-Nectaire, à Mozac, au Puy, à Saint-Benoit-sur-Loire, à Fontevrault, à Chantelle, à Saint-Menoux, à Noirlac, à Neuvy-Saint-Sépulcre, à Déol, à Beaulieu, à Gargillesse, à Moissac, à Souillac, à Saint-Etienne de Toulouse... L'esprit s'effare à

l'évocation de cette immense moisson d'œuvres. Quand on se souvient que beaucoup d'entre elles ont été arrachées aux églises et sont aujourd'hui disséminées dans les musées et dans les collections particulières, que les incendies, les tremblements de terre, les guerres, les révolutions, les restaurations, le temps en ont détruit bien plus encore, on se demande comment, matériellement, cette production infinie a été possible, comment dans le même temps le même pays a pu réunir tant de sculpteurs, pleins de talent et quelques-uns de génie. Et dans le même temps le même pays ne comptait plus ses grands architectes, ses grands peintres, ses grands maîtres verriers ! Voilà l'époque « barbare » de notre histoire, voilà ce style qu'on a si longtemps méprisé et qu'aujourd'hui encore les gens de goût discutent, hésitent à admirer. Voit-on, pourtant, quelle dut être la splendeur, l'activité, la passion, la joie de ces grandes années où tout un peuple, animé de la même foi, produisait sans relâche ces œuvres, ces chefs-d'œuvre ? Sent-on le frémissement unanime de cette vie ? C'est cela, la vie de la Cathédrale. Elle est peut-être plus émouvante encore au temps roman qu'elle ne le sera au temps gothique, parce que, neuve au temps roman, elle avait plus de candeur et de ferveur, partant plus d'unité.

L'unité ! C'est elle qui fait l'incomparable splendeur de l'art chrétien, c'est cette indissoluble union de tous les éléments qui le composent. Architecture, peinture, vitrail, sculpture, orfèvrerie, tapisserie, broderie..., tout procède de l'Un, tout se réduit à l'Un. Et c'est que tous les artistes obéissent, volontairement et passionnément, à un commandement unique, celui du docteur, du clerc, du prêtre.

Jamais démenti plus catégorique ne fut donné à cette audacieuse assertion de Renan : « L'histoire démontre que la perfection dans les arts n'a jamais été atteinte tant que l'art a été exclusivement dominé par la religion ^[14]. » L'histoire démontre précisément le contraire, aussi bien aux sublimes périodes primitives de l'Égypte ou de la Grèce qu'au XII^e et au XIII^e siècle français. Il est, du reste, assez clair, en soi, que la foi, en cimentant l'union entre les vivants, en exaltant chez tous les mêmes pensées et les mêmes sentiments, en leur donnant en outre l'assurance — fût-elle illusoire — qu'ils peuvent compter sur la fidèle collaboration des générations futures à des œuvres dont l'accomplissement exige de longues

années, est une condition singulièrement favorable aux entreprises artistiques désintéressées et vastes.

La foi chrétienne est l'âme du style roman. À l'exécution de toutes les grandes œuvres qui font la gloire du XII^e siècle a présidé cette loi, si souvent citée, du concile de Nicée : *Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio*, cette Tradition : *non est pictoris (ejus enim sola ars est), veram ordinatio et dispositio patrum nostrorum qui aedificaverunt*. — Ce sont donc les pères qui conçoivent et composent ; l'artiste exécute.

Ce gouvernement de l'opération artistique par la pensée liturgique, en maintenant l'art dans la stricte observance du dogme, l'a aidé à se développer harmoniquement, l'a gardé fidèle à lui-même. Et, d'ailleurs, l'art n'a-t-il pas trouvé dans les grandes abbayes les plus féconds, les plus éclairés encouragements ? Les meilleurs artistes du siècle ne furent-ils pas, bien souvent, des clercs et des moines, comme ce moine Théophile qui écrivit la *Schedula*, ou cet abbé Guillaume, ou ce moine Ubald et tant d'autres, renommés pour leur talent de sculpteurs ? Il n'y a pas encore de ligne de séparation nettement tracée entre les clercs inspireurs et les laïcs exécutants. Même aux siècles gothiques, c'est dans les traités et les sermons des docteurs que les artistes puiseront leurs thèmes et l'ordonnance de leurs compositions. Aux siècles romans les inspireurs passent volontiers à l'action et se mêlent à la foule des exécutants.

Si donc l'art roman a donné dans quelque excès, ce serait folie d'y voir la réaction de l'esprit civil contre l'esprit clérical. Si faute il y eut, clercs et laïcs en sont complices, et saint Bernard ne fait entre eux aucune distinction quand il fulmine contre le luxe des églises de son temps (1130). Ce texte est connu : *Fulget ecclesia in parietibus et in pauperibus eget*, dit saint Bernard, « L'église enduit d'or ses murs et laisse ses enfants nus ». Il blâmait les formes monstrueuses qu'affectaient certaines décorations : *Quod facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas* ? Et il ajoutait : « Comment n'a-t-on pas honte, sinon de la sottise, du moins de la dépense ? » Il y a dans ce jugement quelque étroitesse d'esprit sans doute ; toutefois, en cherchant à ramener l'art chrétien à la sobriété, à ce qui est essentiel, saint Bernard témoignait d'une profonde intelligence des lois de cet art et des conditions de sa durée.

Pressentait-il les grandes, mais périlleuses aventures, où l'ivresse plastique allait l'entraîner et ce triomphe sans lendemain de l'essor gothique ? Il se fût volontiers contenté de la beauté plus simple, plus austère, plus « définie » des primitives églises romanes, parcimonieusement ornées à l'extérieur, et dont la sévérité ne laissait pas l'imagination des fidèles s'emporter dans de vagues et sensuelles rêveries. Si l'on eût écouté ce docteur, qui estimait trop grandes les églises romanes, il est probable que le style gothique ne serait jamais né.

IV. PÉRIODE GOTHIQUE. — Le gothique est enté sur le roman, qu'il consolide et développe.

En dépit des apparences, la voûte d'arêtes romane n'avait pas toute la solidité désirable. Elle était, en outre, d'une exécution difficile. Ces raisons utilitaires ont-elles seules déterminé la condamnation de ce style ? Il y a des motifs pour croire que les artistes se lassèrent de l'aspect massif de l'édifice ; et puis, sa privation intérieure de clarté les gênait. Double série de prétextes et de causes qui les conduisirent à désirer et à chercher un perfectionnement du système.

Une première transformation, peut-être inspirée des Byzantins, « consiste dans une suite de berceaux perpendiculaires à l'axe du vaisseau qu'ils couvrent ; ils se contrebutent et ne chargent que les doubleaux et les murs extérieur ^[15]. Bien qu'elle ait laissé des traces dans de nombreuses églises dès le XII^e siècle, cette méthode ne fut jamais d'une application généralisée et on l'abandonna vite.

La voûte en coupole, qui se définit par elle-même, autre essai d'amélioration, ou plutôt, peut-être, style intervenu en concurrence avec le style roman (car Saint-Front de Périgueux, construit d'après ce système, est de 1120) et sous une influence certainement orientale, a donné de très curieux et très beaux monuments : par exemple, outre Saint-Front, Saint-Étienne de Périgueux, Saint-Jean de Côle, les cathédrales de Cahors et d'Angoulême. Ce système, qui respecte les principes essentiels du roman et n'invite pas l'édifice à se développer en de vertigineuses hauteurs, qui du reste est contemporain des établissements des Croisés en Orient, évoque invinciblement le souvenir du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Il procure au

bâtiment, avec une extrême solidité qui lui permet de se passer de charpente, un aspect grandiosement monumental et d'une opulente élégance. Il faillit s'imposer. Mais ses progrès furent tout à coup arrêtés par la découverte du procédé de la voûte d'ogives : c'est ainsi que des églises commencées pour être terminées en coupes furent voûtées en ogives.

Ce qu'on peut retenir de ces deux tentatives, c'est que l'ogive n'est pas le développement logiquement inévitable du cintre. Il eût pu recevoir telle autre accommodation, et il est curieux d'observer que, dans de grandes constructions toutes modernes, on a préféré à l'ogive, considérée peut-être comme épuisée, un autre principe d'architecture, notamment la coupole.

Mais, comme la voûte romane dans sa nouveauté, il est certain que l'ogive correspondait pleinement à la pensée qui la cherchait. Légèreté et solidité, grandeur, facilité de construction, baies larges, largement ouvertes à la lumière désirée : le nouveau style réunissait, matériellement, tous les avantages. Moralement, il signifiait, comme un parfait symbole, toutes les aspirations nouvelles : majesté grandie de la société chrétienne, conceptions plus compliquées et plus individuelles des artistes, mouvement d'affranchissement qui soulevait les communes et, pour tout dire d'un mot, besoin général de changement.

Le génie mystique du moyen âge n'est pas détrôné. Peut-être y a-t-il, même, au fond des âmes, plus lasses que jamais du temps, mais impatientes aussi des limites dans l'étendue, un appel plus ardent que jamais à l'éternel, à l'immuable, qui s'exprime par l'espérance naïve de rejoindre, en s'élevant dans le ciel, le paradis ; les représentations que jusqu'alors l'église en avait proposées aux fidèles, ces

Paradis peints où sont harpes et lutz^[16]

ne satisfont plus les imaginations. Des sentiments de cet ordre se heurtent dans les mêmes esprits à l'enthousiaste amour de la nature ; on a soif de lumière vraie, à laisser librement se jouer sur d'immenses plans d'architecture, sur de belles formes sculpturales fidèlement reproduites d'après le modèle vivant. — Ainsi le moyen âge, à la veille d'enfanter l'âme moderne, donnera de son génie naturaliste et de son génie mystique

l'expression la plus lyrique. C'est l'accord de ces deux génies qui nous explique toute la beauté gothique et l'espèce de cette beauté.

L'Île-de-France est la patrie de cet art, si français que tous les peuples du moyen âge l'ont toujours désigné de ce mot : l'Art français.

« Un cercle, ayant pour centre Paris, et une cinquantaine de lieues de rayon, enferme les cathédrales les plus franches. L'architecture gothique étant considérée comme un système d'équilibre fondé sur la transmission des poussées, c'est dans ce cercle seulement que vous rencontrerez les monuments logiquement conçus. Le mouvement d'expansion part du centre et se propage à la circonférence. Si on la franchit, on trouve encore des constructions exceptionnellement marquées de l'influence de nos architectes, comme sur le Rhin, mais, le plus souvent, les architectures échappent à cette belle rigueur intellectuelle qui fait la gloire de l'Île-de-France, elles n'en retiennent que le goût ornemental^[17]. » — (Il se peut toutefois que, dans l'invention technique du procédé de construction, la Normandie ait devancé l'Île-de-France.)

Le principe matériel de ce système est la *croisée d'ogives*, « armature d'arcs diagonaux qui s'entre-croisent à la clef ; elle a pour fonction de soutenir une voûte... Cette armature est à la fois saillante et indépendante. On la construit d'abord : puis, sur ses reins, comme sur des cintres permanents, on pose les voûtins, qui n'ont avec elle aucune liaison ; ils ne font qu'y reposer. La voûte gothique est donc éminemment élastique, ce qui est une garantie de solidité ; en cas de tassement, elle se déformera sans se rompre, tandis que la voûte romane est une concrétion dont l'homogénéité garantit seule la solidité^[18]. »

Deux conséquences de ce principe déterminent des effets considérables au point de vue artistique.

C'est d'abord l'emploi, incomparablement plus fréquent qu'il n'avait été jusqu'alors, de la verticale, et c'est en second lieu l'évidement des constructions.

La direction ascensionnelle de tout l'édifice lui donne un caractère merveilleux de légèreté aérienne. Quel dut être l'émoi des foules devant la première grande église authentiquement gothique ! Cette masse énorme de pierres, plus solide que la massive cathédrale romane, semble à peine tenir à

la terre et son audace étonne. Elle est dans le ciel dès la voûte, et ses clochers l'élèvent plus haut encore, beaucoup plus haut.

Mais, avant même de dépasser par sa stature la cathédrale romane, la cathédrale gothique semble aspirer l'air pour prendre son élan. Elle n'a pas besoin de murs, s'étant ménagé d'autres supports, la pile et l'arc-boutant, qui, eux-mêmes matières d'art et de beauté, dégagent le monument proprement dit et permettent aux voûtes de s'élancer au-dessus des hautes nefs.

On comprend que le prodige d'un tel résultat ait passionné le monde pendant trois siècles. Triomphe de l'architecte, ce système créait, par les seules ressources architecturales, un art si complet qu'on pouvait lui sacrifier tous les autres arts, sans regret, s'il l'exigeait. Les récits qu'on nous fait de l'enthousiaste concours de toutes les classes de la société à l'édification de Chartres ou d'Amiens, par exemple, ne nous étonnent pas. C'est son âme même que le XIII^e siècle projette en beauté dans cette gigantesque création, son âme, fervente toujours, effleurée déjà par l'inquiétude.

Les parts n'y sont pas égales, de l'inspiration mystique et de l'inspiration naturaliste. La première est plus apparente, la seconde est plus profonde.

La Cathédrale gothique est dans la nature et selon la nature par son amoureuse imitation des formes végétales, où elle trouve sa forme générale, par son antipathie pour les angles droits, pour les lignes violemment brisées, par cette sorte d'ivresse avec laquelle on sent qu'elle respire la lumière et l'ombre. La merveille, c'est précisément cette sorte de confusion passionnée du plus cérébral des arts avec la nature. Jalousement, il veut rester seul devant elle, seul à jouir d'elle : il n'y a guère de place, dans l'architecture gothique, que pour l'architecture elle-même.

Cet évidement des constructions, ce principe en vertu duquel les vides l'emportent sur les pleins, ce tissage de l'air, ces prodigieuses dimensions des fenêtres déconcertent les maîtres-verriers, et, nous l'avons dit, la défaillance des murs exclut à peu près la participation des peintres à la décoration de l'édifice. Si l'architecte sollicite encore le concours des sculpteurs, et si même leur collaboration prend, dans l'œuvre gothique, une importance extraordinaire, ce n'est, peut-on dire, qu'un accident sublime,

dont nous devons le bénéfice au grand élan que les sculpteurs romans avaient donné à leur art. Mais la sculpture s'emploie désormais à la décoration surtout des parties extérieures de l'église. La force d'expansion, qui, dès l'Âge précédent, avait partagé les trésors de l'art entre l'intérieur de l'église et ses dehors, l'emporte ; elle n'est plus contre-balancée par l'esprit de recueillement, de concentration des artistes romans. Il n'y a plus d'intimité profonde dans cet édifice inondé de lumière, il est forain, les bruits extérieurs y retentissent. Et le vent, ce « vent violent qui souffle du sol », dit très bien M. Enlart, agite, retourne vers en haut les feuillages des crochets, des chapiteaux. Le bruit, le vent, la lumière, la couleur de l'air naturel : la Nature — de plus en plus fidèlement copiée à mesure qu'on avance dans le XIII^e siècle — dispute le sanctuaire à l'Évangile. Ce sont toujours, pourtant, les rites de la religion des larmes qu'on célèbre ici, les prêtres et les artistes accomplissent toujours et longtemps encore accompliront leurs fonctions dans une parfaite communion de pensées ; mais le théâtre du drame lui devient chaque jour plus étranger. Les fresques ne sont plus là pour rappeler aux fidèles le sens surnaturel du mystère, pour offrir à leur piété les formes hiératiques de la tradition. L'œuvre des sculpteurs, qui se détache peu à peu du mur ou de la colonne, est plus humaine que celle des sculpteurs du XII^e, plus humaine que celle des peintres, et suggère, au delà de l'objet précis de la représentation, en dépit des intentions les plus orthodoxes, l'irrésistible besoin de l'affranchissement. Dans cent ans, elle ne sera plus qu'une « œuvre d'art », désorientée de l'autel vers le parvis, de l'Église vers le siècle.

La période gothique, dans son premier âge tout au moins, est pourtant une période de foi ardente ; c'est le siècle de saint Louis. Mais la foi y prend un caractère qu'elle n'avait guère connu jusqu'alors et qui est en parfaite harmonie avec l'envolée des lignes gothiques. L'église romane et le XII^e siècle méditent et pleurent ; l'église gothique et le XIII^e siècle prient et espèrent. L'humanité chrétienne se détourne du Tombeau pour regarder le ciel même où trône le Ressuscité ; le diadème triomphal se substitue à la couronne d'épines ; c'est l'Ascension après la Crucifixion. Jusqu'alors on avait pensé surtout au châtement ; maintenant on pense surtout à la récompense, l'image du paradis a chassé des esprits l'image de l'enfer.

L'Adam nouveau a fini de psalmodier ses lamentations, l'Ève rachetée entonne le *Magnificat*.

Les églises gothiques appartiennent presque toutes à celle qui « changea le nom d'Ève », à la Vierge Marie. Même dans les églises qui ne lui sont pas dédiées elle a toujours sa place glorieuse. En est-il une seule où l'on ne retrouve, illustré de quelque chef-d'œuvre, ce motif du Couronnement auquel la période romane préférait la Vierge en majesté, moins tendre, plus sévère ? À cette heure du moyen âge on est, moins que cent ans auparavant, préoccupé de l'inaccessible grandeur de Dieu ; c'est le geste bienveillant de la Grâce qui réunit tous les regards. Marie n'est-elle pas l'incarnation de la Grâce ? Il est donc logique qu'on fasse une place privilégiée à celle qui fut élevée en puissance et en dignité au-dessus de toutes les créatures, inférieure seulement à Dieu, entre lui et les hommes l'intermédiaire et le recours. Celle qui fut le Temple avant tous les temples avait le droit d'unir encore dans le sanctuaire sa beauté à la majesté du Rédempteur.

Mais la mère de Dieu n'en est pas moins une femme. C'est un caractère féminin que son universelle glorification confère à toutes les églises gothiques.

Sveltes avec de douces plénitudes qui vont s'effilant vers le sommet des clochers, comme souriantes toutes, et plusieurs toutes blanches, elles sont elles-mêmes des femmes, intercédant, les bras levés au ciel, pour le monde qui prie à leurs pieds. Mais ce caractère féminin a autant de force et de grandeur que de douceur ; il exalte, parmi les sentiments chrétiens, celui qui les somme tous, l'amour. « Jamais, écrit M. Émile Mâle^[19], l'art n'a mieux exprimé qu'au XIII^e siècle l'essence du christianisme. Aucun docteur n'a dit plus clairement que les sculpteurs de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges, de Reims, que le secret de l'Évangile et son dernier mot, c'était la charité, l'amour. » Les architectes le disent aussi clairement que les sculpteurs, avec le langage plus symbolique de leur art plus spirituel. Les Cathédrales d'Amiens, de Chartres, du Mans, entre autres, sont vraiment des hymnes d'amour triomphant, aux strophes frémissantes d'allégresse et de gloire. L'architecture romane exprimait surtout les sentiments les plus graves de la conscience chrétienne ; art de concentration. Art d'expansion, l'architecture gothique exprimera surtout la bonté, la suavité, la joie même, tant qu'il restera fidèle à son principe, à sa logique propre ; et il n'est rien

alors qu'on lui puisse préférer dans l'art du monde entier, pas plus les merveilles du style qu'il remplaça que celles de l'antiquité classique ou primitive. Il conserve, dans les audaces les plus vertigineuses de son lyrisme, une mesure, un sens des convenances, un culte des proportions, de l'ordre, qui font de notre XIII^e siècle l'une des plus grandes époques de l'histoire de la beauté. C'est, en vérité, ce siècle que le génie français apporte dans le concert des siècles sublimes, car il s'y est figuré tout entier. Génie idéaliste, métaphysique, épris d'abstraction, mais aussi profondément soucieux de la réalité ; pratique et pourtant prompt aux initiatives audacieuses ; raisonnant sur l'universel, ne parlant jamais qu'au nom de l'humanité générale ; très sensible, par conséquent très plastique ; infiniment tendre, prosternant volontiers sa force devant la faiblesse gracieuse, le génie de la chevalerie et de la galanterie ; mais infiniment pudique aussi et jetant sur les excès de sa tendresse un voile d'ironie, le génie des fabliaux et des farces ; ennemi de la manière, de la recherche, de l'artifice et dédaignant de spécifier son chiffre par quelque singularité voulue ; insouciant et sérieux, logique surtout, clair, possédant également dans la vie morale et dans l'art le sentiment juste de la vraie proportion des intérêts, qui sacrifie les affaires aux sentiments et les plus charmants détails aux rigoureuses exigences de l'ensemble, du plan : que de qualités, en apparence contradictoires, et qu'il était difficile de maintenir entre elles l'équilibre !

C'est cet équilibre qui fait le miracle de l'art gothique en son beau temps. C'est la rupture de cet équilibre qui annoncera sa décadence. Elle se produira dans la douleur. Au XV^e siècle, la religion chrétienne ne s'exprime plus que par les images de la souffrance et de la mort, et le sujet favori des artistes est la Passion : il semble que le moyen âge finissant se pleure, oubliant sa gloire, prévoyant qu'elle sera oubliée. Il enfante dans cette douleur la pensée et l'art modernes — que toutefois, hâtons-nous de le dire, il influencera longtemps encore, à travers la Renaissance et jusqu'au XVIII^e siècle.

Le sujet favori des artistes du XIII^e siècle est donc l'histoire de la Vierge. Cette histoire est écrite en détail à Chartres et remplit l'immense église des plus admirables œuvres de sculpture monumentale que l'art ait produites depuis la Grèce. Mais Amiens, avec sa porte de la Mère de Dieu, Reims

avec sa Vierge de la Visitation, Paris avec les scènes inscrites au tympan de la porte de gauche de sa façade occidentale, toutes les grandes églises de France ajoutent une page à ce poème.

Incontestablement, la femme — sainte, mais la femme — règne sur cette époque. Beatrix et Dante sont les contemporains des Cathédrales d'Amiens, de Bourges, de Rouen, de Saint-Urbain de Troyes, de Poitiers, de Cahors, de vingt autres entre les plus belles, et aussi les plus dévotes à Marie. Une femme est l'éducatrice du roi du siècle, et la chevalerie est encore vivante dans ce royal élève de Blanche de Castille et dans les grands seigneurs qui le suivront en Terre-Sainte. Tous les arts vivent et prospèrent des vertus de la femme idéalisée. Ils périront de ses faiblesses en s'efféminant pour lui plaire. Littéralement, à la période dernière du gothique flamboyant, l'église est une femme folle de ses parures, de ses bijoux et de ses dentelles, et les poésies du même instant abondent en témoignages sur les goûts frivoles qui dépravent alors l'esprit féminin ; à la fin du XIII^e siècle déjà, la mode est à la pâleur, les élégantes raillent les joues pleines et roses des paysannes, la maigreur est une beauté et l'on voudrait passer pour diaphane.

L'idéal de la beauté virile elle-même subit l'influence de la suprématie féminine. On sent trop souvent qu'au regard des artistes l'homme le plus beau est celui que les femmes trouveront tel. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, cette observation se vérifie sans cesse. Pensez au fameux Beau Dieu d'Amiens, moins beau, du reste, qu'il n'est fameux ; pensez au saint Théodore, figure sublime, mais surtout adorable pour sa noblesse et sa finesse, du guerrier chrétien, du chevalier parfait, et à cent autres statues où manifestement la force, pour se faire excuser, invoque la grâce : non pas cette grâce qui est une conséquence de la force elle-même, cette grâce du héros qui accomplit, sans laisser voir l'effort, des exploits dont les autres hommes resteraient accablés, mais celle qui avoue le désir de charmer.

L'ange est l'expression suprême de cette conception particulière. Elle s'élève, en lui, au mérite d'une exceptionnelle convenance. Il y a un charme magique dans ces androgynes surnaturels, spirituellement voluptueux, les anges gothiques. Certainement la Renaissance s'est souvenue d'eux sous les signatures de Botticelli, du Vinci, de Luini. Voyez les anges de Reims. On a très bien dit que c'est la Cathédrale des Anges. Du moins, elle réunit plusieurs des plus merveilleuses réalisations de cette idée antique et

moderne, de l'être rapide, glorieux, ubiquiste, le messager, le confident de la divinité, le Savant, qui garde l'homme et l'instruit. Les anges de Reims tiennent peut-être de la colombe du Paraclet leurs ailes ; mais leur geste, leur maintien, leur sourire, on pourrait parfois dire la mutinerie de leur physionomie, leur séduction, enfin, est toute féminine. Ce sont moins là les Trônes, les Vertus, les Dominations, qu'on ne sait quels éphèbes au sexe indécis, pages adorables du royaume divin. Figures délicieusement spacieuses et purs chefs-d'œuvre : les anges de l'abside et celui de l'Annonciation.

Devant toutes ces preuves du culte universel de la femme, on a quelque peine à se souvenir que ce même siècle de haute galanterie mystique fut aussi, pourtant, l'âge théologique par excellence. C'est le siècle de saint Thomas. Toutes ses qualités plastiques, et le goût passionné qu'il proclame pour les beautés de la nature, n'altèrent donc pas la fidélité de sa pensée, l'intégrité de son orthodoxie. Le prêtre continue à gouverner l'artiste, le dogme et la morale continuent à régner, et rien n'est plus catholiquement pur que ce grand art gothique, pas même le grand art roman. Mais le point de vue a changé. Le chrétien roman est dans une lutte perpétuelle contre le mal, sous ses deux aspects les plus détestables au regard du temps, l'hérésie et le vice ; pour lui, la vie est une agonie sans intermittences ; aussi les figures romanes, comme des guerriers sur un champ de bataille, comme des voyageurs qui traversent dans l'épouvante la « sylvie obscure » dont parle Dante, ne font-elles que des gestes essentiels. Le chrétien gothique pense que la vie de l'homme, s'il parvient à conquérir toutes les vertus — et cette conquête ne lui semble pas impossible — s'écoule dans une paix déjà céleste ; c'est pourquoi les figures gothiques osent cette nouveauté, capitale dans l'iconographie chrétienne, le sourire.

Ce n'est pas à dire que les épisodes tragiques manquent, dans cette iconographie ; ils y abondent. Le plus grand et le plus tragique de tous prend même plus de place au XIII^e siècle qu'il n'en avait au XII^e ; c'est le Jugement Dernier. Dans l'ordre très médité du programme ornemental, c'est la conclusion de la doctrine et le dénouement du drame, cette grande scène finale où tout aboutira pour qu'un ordre nouveau, définitif, en procède. Les fidèles la voient d'abord, en entrant à l'église, au-dessus du portail principal, et ce sera, quand ils auront franchi le seuil, comme si le drame de

la vie universelle était, en effet, dénoué : ils sont au lendemain du dernier événement, il n'y a plus rien de futur ; l'église prend, de cette disposition, son sens précis de paradis ; mais, pour la même raison, les fidèles, en sortant, en considérant de nouveau cette scène terrible, doivent se dire que la lutte de la vie s'est interrompue, pour eux, un instant seulement dans le sein de Dieu, que le départ n'est pas encore fait entre les justes et les pécheurs.

Le Jugement Dernier a, dans la cathédrale gothique, toute l'importance que la cathédrale romane donnait à la vision apocalyptique de saint Jean. C'est comme l'accomplissement après la prophétie. On croit voir le drame se composer d'abord à Laon, à Chartres, pour se développer à Amiens, à Paris, à Reims, à Poitiers, à Bourges, à Rouen. Il s'anime toujours davantage, les draperies s'agitent, on cherche de plus près les caractères individuels des personnages, on multiplie les plans, on insiste sur les détails ; caractères qui, du reste, ne sont pas spéciaux à la représentation du Jugement : avec les années qui passent on sent venir la Renaissance. Elle est appelée comme le style gothique était appelé au temps de l'art roman, comme le style roman était appelé au temps de la basilique, comme le christianisme lui-même était appelé au temps du paganisme finissant. Elle naîtra de ce désir universel, de ce besoin, bien plutôt que de divers accidents historiques. C'est, à mieux dire, une dérivation logique du génie médiéval par l'exploitation d'une des sources de ce génie, la tradition antique à laquelle il avait toujours gardé une révérence, mêlant aux images de ses saints, sur les bas-reliefs, celles de certains grands hommes de l'antiquité, Aristote entre tous, particulièrement cher aux maîtres de la scolastique.

Il est juste de dire que l'art gothique conclut un grand cycle de la culture humaine. C'est l'aboutissement et la synthèse du moyen âge, avec sa théologie, sa philosophie et sa morale, ses sept arts libéraux, les classes bien tranchées de sa société, ses travaux des champs et de la ville selon les saisons, ses vices et ses vertus, tout ce qu'il sait de la nature, la terre et la mer telles qu'il se les représente, et tout ce qu'il sait de l'histoire, surtout avec son immense puissance de croire et d'aimer. Si les souvenirs de l'antiquité que nous évoquions à l'instant semblent protester que l'humanité n'a pas attendu le Christ pour vivre et pour penser, le Christ Enseignant de toutes les grandes Cathédrales — celui du transept méridional de Chartres,

par exemple, en effet surhumainement beau — répond que la vie et la pensée, puisant en lui seul toute leur vérité, émanent réellement de lui comme c'est à lui qu'elles retournent. « La vie, dit Albert le Grand, n'est que l'ombre que projette la croix de Jésus-Christ ; hors de cette ombre, il n'y a que mort. »

Constamment, la pensée de Jésus occupe tous les esprits. Il est la raison de tout, et la raison, d'abord, du culte privilégié qu'on rend à Marie : les hommes du moyen âge ont « l'âme toute pleine de Jésus-Christ ». Il fait l'unité du temps et par là sa grandeur : « De la Passion infatigablement méditée sont nés ces chefs-d'œuvre : le *Stabat Mater*, les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure, la liturgie de la Semaine Sainte, les poèmes du cycle du saint Graal, l'immense Christ du vitrail de Poitiers mourant sur une croix « rougie de la pourpre royale^[20]. »

N'est-ce pas dans cette méditation aussi que la Cathédrale tout entière, l'immense chef-d'œuvre enrichi de millions de chefs-d'œuvre, a trouvé l'essor ? Oraison jaculatoire, action de grâces qui s'exhale dans la hauteur et y demeure ; du haut des tours l'homme espère qu'il verra Dieu de plus près.

Nous l'avons dit, mais c'est le lieu d'y insister : les architectes de toutes les églises gothiques sont laïcs. Point d'une extrême importance. C'est la grande sécularisation des arts. Celui qui est le principe de tous les autres se détache le premier, moralement, de l'Église ; les autres ont suivi et nous ne retrouvons pas dans la période gothique le concours des clercs et des laïcs à l'œuvre d'art universelle. — La musique tardera la dernière à quitter les chapelles des monastères. Il était fatal que la société civile bénéficiât bientôt de l'activité des artistes soustraits à l'influence immédiate du clergé ; quand celui-ci sollicitera leur concours, ils lui apporteront une pensée distraite de l'atmosphère mystique, des préoccupations et déjà des habitudes étrangères aux pures traditions de l'art religieux. Il est certain que cette séparation des clercs et des artistes est une des causes qui précipitèrent la décadence du style gothique.

De la fin du XIII^e siècle aux premières années du XIV^e l'union reste étroite encore entre les clercs et le maître d'œuvre. Mais, ainsi que les développements énormes et les complications innombrables des travaux

l'exigeaient, celui-ci était le « Maître », en effet, obéi de tous, des seigneurs qui lui apportaient leur concours avec les villains, aux périodes d'enthousiasme, et des clercs comme des seigneurs.

L'histoire a retrouvé les noms d'un grand nombre de ces hommes de génie. Voici quelques-uns de ces noms, — qu'on voudrait inscrire partout, qui devraient être plus populaires parmi nous que des noms de grands ministres ou de grands capitaines : Pierre de Montereau, qui rebâtit Saint-Denis ; Jean d'Andeli, qui fit Rouen ; Jean Deschamps, qui fit Clermont ; Bernard de Castanet, qui fit Sainte-Cécile d'Albi ; Robert de Luzarches et les frères Thomas de Renaud de Cormont, qui firent Amiens ; Simon de Mortagne et Simon du Mans, qui firent Tours ; Jean d'Orbais, Jean Le Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons, Robert de Coucy, Golard, Gilles de Nicaise, qui collaborèrent à Reims ; Vilard de Honnecourt, qui construisit le chœur de la collégiale de Saint-Quentin ; Enguerrand le Riche, qui restaura Beauvais ; Hues Li Bergier, qui fit Saint-Nicaise de Reims ; Pierre Perret, qui fit Metz ; Béranger Iornet, qui fit Najac... Mais la plupart sont inconnus, et le peu que nous savons ne nous rend pas compte de la fabuleuse production architecturale du XIII^e siècle.

Quand on y songe ! La reconstruction de Noyon commence entre 1140 et 1150, celle de Saint-Denis, en 1144 ; Laon est élevée de 1160 à 1200, Notre-Dame de Paris commence en 1163, Senlis en 1170 ; les grandes dates de Chartres sont 1198, 1210, 1260 ; la Sainte-Chapelle est de 1240, Amiens, de 1220 à 1288, Tours, de 1267 à 1293, Bourges, de 1275 à 1324, Lisieux, de 1226 à 1235, Coutances, de 1251 à 1274. Eu, de 1186 à 1230, Le Mans, de 1217 à 1254, Auxerre, de 1215 à 1234 ; les dates de Sens sont 1160, 1267, 1279, celles de la cathédrale de Rouen, 1202, 1220, 1280, 1300, 1320^[21]...

Nous pourrions décupler cette liste. S'imagine-t-on ce que fut alors notre pays ? Voit-on ces édifices partout à la fois commencés, ces chantiers, ces ateliers innombrables, ces légions de travailleurs, les voyageurs allant de ville en ville pour comparer entre eux ces ouvrages colossaux, disputant, par exemple, si Nevers, dont la reconstruction fut entreprise au cours de la même année 1211 où commencèrent les travaux de Reims, serait achevée avant ou après elle ? Quelle fièvre d'invention, d'émulation ! Et, le jour de la dédicace, quelle universelle joie !

Ce n'était pas le jour de l'achèvement.

« Aucune Cathédrale ne fut achevée comme elle avait été projetée ^[22]. » Chartres n'eut jamais ses neuf tours. À proprement dire, aucune Cathédrale ne fut jamais achevée.

Mais on n'attendait pas que la construction fût terminée pour la consacrer à Dieu et la livrer au culte. Et tous les fidèles, informés des desseins de l'architecte, — car l'érection de la Cathédrale était, bien sûrement, la grande affaire de la ville, — ne voyaient-ils pas l'édifice tel qu'il devait être un jour ?

Nous ne pouvons nous faire, à notre date, malgré tous les renseignements réunis par la science, que bien vaguement « une idée de ce qu'était la Cathédrale, au XIII^e siècle, un jour de grande cérémonie, lorsque les cloches de ses sept tours étaient en branle, lorsqu'un roi y était reçu par l'évêque et le chapitre, suivant l'usage, aussitôt son arrivée dans une ville... ^[23] ».

Vieilli avant d'avoir été pleinement réalisé, brutalisé au nom de la philosophie ou de la liberté, travesti sous couleur de restauration, le monument est là, devant l'histoire, comme le témoignage entre tous sublime et misérable du génie, à la fois, et de l'impuissance de l'homme. Des siècles l'ont voulu, médité, espéré, composé, ce monument qui signifiait tant de choses, et ses fondements étaient jetés dans les âmes bien avant que sa pierre angulaire fût taillée. Mais, à peine ce vœu des siècles a-t-il passé du rêve à l'acte, l'esprit humain se détourne de la grande entreprise, s'éprend d'un idéal qui ne lui permet pas de la poursuivre, s'oriente ailleurs et bientôt la reniera. — Le grand, l'unanime élan qui aboutit à l'art religieux du XIII^e siècle, se brise, tourne court, un autre mouvement ne tarde pas à se dessiner, un autre art commence à se formuler. Quel renversement de toutes les anciennes certitudes ! Quels démentis vont échanger le XIII^e et le XVI^e siècle ! On ne se rend pas sans étonnement à l'évidence : oui, ce sont deux périodes de l'histoire d'un seul et même peuple. L'art gothique, c'est l'art français ; mais il y a une Renaissance française, et il y aura, aussi, une Révolution française...

La Cathédrale reste à jamais *interrompue*.

1. ↑ Sur ce point les opinions varient ; d'autres voient à Chartres l'église entre toutes de la Vierge, et Notre-Dame de Paris leur paraît spécialement désignée pour la méditation de la mort.
2. ↑ ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux au XIII^e siècle en France*, Conclusion, *passim*.
3. ↑ *Dictionnaire raisonné d'Architecture*.
4. ↑ BEUGNOT, *Institutions de saint Louis*.
5. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome I.
6. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. I, *Les Commencements de l'Art chrétien en Occident*, par M. PÉRATÉ.
7. ↑ PÉRATÉ, *loc. cit.*
8. ↑ « Il est certain qu'à la mort d'Antonin, vers l'an 160, la religion chrétienne est une religion complète ; elle a tous ses livres sacrés, toutes ses grandes légendes, le germe de tous ses dogmes, les parties essentielles de sa liturgie. » (RENAN, *Histoire des Origines du christianisme*, Livre sixième.) — Or, l'édit de Milan, qui libère l'Église, est de 313.
9. ↑ *Histoire de l'Art*. Conclusion au tome premier.
10. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome I, 2^e partie, *L'Architecture romaine*, par M. CAMILLE ENLART.
11. ↑ Roman, gothique, on sait que ces deux termes ne sont pleinement justes ni l'un ni l'autre ; mais il y a pour les défendre un argument irréfutable, c'est qu'ils sont l'un et l'autre consacrés.
12. ↑ ANDRÉ MICHEL, *op. laud.*
13. ↑ Citons une fois de plus l'*Histoire de l'Art*, tomes I, II et III, de M. ANDRÉ MICHEL, à laquelle nous faisons dans ces pages de fréquents emprunts.
14. ↑ *Discours sur l'état des Beaux-Arts au XIV^e siècle*.
15. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome II, 1^{re} partie, *L'Architecture gothique*, par M. CAMILLE ENLART.
16. ↑ Villon.
17. ↑ ADRIEN MITHOUARD, *L'Art gothique et l'Art impressionniste*.
18. ↑ ENLART, *op. laud.*
19. ↑ *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*.
20. ↑ Expression de Fortunat : *crux ornata regis purpura* (ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux au XIII^e siècle*).
21. ↑ Plusieurs de ces dates indiquent l'achèvement de telle partie de l'église, la reprise des travaux après une longue interruption, la dédicace, etc., aucune l'achèvement de l'édifice.
22. ↑ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*.
23. ↑ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*.

III

MORT ET RÉSURRECTION DE LA CATHÉDRALE

La Cathédrale était-elle destinée à être achevée ?

Cette question, posée il y a cinquante ans par Saint-Yves d'Alveydre, parut saugrenue aux entrepreneurs de constructions. Elle est au moins déconcertante. Est-ce nécessairement dire qu'elle soit tout à fait déraisonnable ? N'y a-t-il pas quelque chose de très séduisant dans cette idée d'un plan d'œuvre si vaste et si simple que de longs siècles y pussent trouver l'emploi de leur activité !

Nous venons de citer le mot de Viollet-le-Duc ; sait-il bien toutefois comment la Cathédrale a été « projetée » ? Les habitudes d'un esprit rigoureusement spécialisé l'entraînent à conclure des lois de son art ou de sa science, telles qu'à sa date il les connaît, à une compréhension de ces lois et à des habitudes, techniques et pratiques, identiques aux siennes, en d'autres temps. Sans doute, une fois faite la trouvaille qui détermina le style gothique, la part de l'invention se trouva aussitôt fort réduite dans l'exécution de l'œuvre. Tout y devient un enchaînement méthodique de conséquences logiques. Il serait excessif, toutefois, de prétendre qu'au principe de cet enchaînement l'imagination ne tienne pas quelque place auprès de la raison. Quand le maître primitif de l'œuvre a des successeurs, son plan n'est pas toujours respecté.

La Cathédrale est un syllogisme, disions-nous. Mais ce mode de raisonnement, le plus solide qui soit, ne manque pas d'élasticité. Des Catacombes à la Cathédrale gothique, on peut dire que la *majeure* du syllogisme architectural n'a pas varié ; mais la mineure s'est constamment nuancée. Si le principe est que les chrétiens doivent honorer Dieu au-dessus de tout et se rapprocher de lui toujours davantage, les moyens dont ils disposent pour exprimer l'adoration se multiplient et se perfectionnent en suivant une ligne ascensionnelle qui, du premier élan au dernier terme, ne se dément jamais. Est-il logique de croire que, même parvenue à ce terme,

la Cathédrale pût renoncer au mouvement initiateur et conducteur de sa vie ? Ne devait-elle pas vouloir se dresser encore plus haut ?

Nous l'avons comparée à une femme agenouillée qui tend au ciel ses bras. Cette image ne nous appartient pas. Tous les écrivains qui parlent du monument gothique la rencontrent. C'est qu'elle est juste. Et l'imagination voit cette forme féminine surgir, au commencement, des catacombes, comme Lazare du tombeau, pour se profiler avec la basilique dans une attitude tourmentée, se prosternant à demi sur le sol, n'osant lever qu'un bras encore, à une médiocre hauteur. Déjà la Cathédrale romane rassure et règle cette attitude, déjà la femme s'est agenouillée. Mais elle ramène ses vêtements dans un geste modeste, elle reste courbée très bas, presque accroupie. Elle se redresse de tout son buste avec la cathédrale gothique, ses bras tendus ont toute la ferveur, aussi toute l'autorité de la prière. Ce n'est plus l'humble femme à la mise austère, c'est la grande Dame du ciel, c'est Marie elle-même dans sa robe de reine, et ses rubans tissés de lumière traînent de sa ceinture jusqu'à terre.

Ne pouvait-elle atteindre encore plus haut ?

Elle pouvait se lever. Elle n'en prit pas le temps.

« La Cathédrale s'achève dans le vent », dit admirablement M. Paul Claudel ; la Cathédrale s'est envolée.

Ainsi, vraiment, serait-on tenté de conclure, contre Viollet-le-Duc (par un jeu de mot, qui prend peut-être un grand sens), que, projetée dès la première heure dans le ciel, elle se termine « comme elle a été projetée ». N'est-ce pas la ligne verticale qui désigne le plus essentiellement cette architecture ? Peut-être une logique supérieure destinait-elle la tour, le clocher, né de cette ligne, à demeurer seul, toutes les autres parties du monument abolies, à leur survivre. — Ce n'eût pas été la Tour de Babel. La tour gothique est consacrée deux fois, par la piété et par la beauté. Au lieu de s'approcher de l'ange et de Dieu par le biblique et massif jet de pierres, entassées sans art et qui, simplement, échafaudait à l'humanité orgueilleuse une plate-forme dans les nuages, l'homme du moyen âge s'achemine dans les airs par une échelle plus harmonieusement ouvragée que celle de Jacob, en chantant des cantiques, comme s'il espérait séduire le ciel et l'amener à s'incliner à mi-chemin.

Ainsi la Cathédrale, signe de la vitalité de la pensée chrétienne, nous apparaît-elle comme un « vivant », elle-même, et c'est sans doute la meilleure définition qu'on en puisse donner. Le sens de sa vie, c'est l'amour de Dieu, et sa vie se développe par les efforts ininterrompus qu'il fait, depuis qu'il a pris conscience de lui-même, pour écarter tout ce qui s'interpose entre sa réalité intime et Dieu, et pour se fondre en lui.

Il ne faut pas dire que le sculpteur roman a commencé à revêtir de beauté la façade de l'église. C'est plutôt qu'il s'est contenté d'enlever quelques pierres qui masquaient la vie, la lumière intérieure de l'église ; ses sculptures sont des rayons de cette lumière. Il a pratiqué des jours dans le mur, moins pour éclairer le sanctuaire en l'ouvrant au soleil — le sanctuaire a sa clarté propre, celle des lampes (comme les catacombes), et l'atmosphère brumeuse de l'encens est celle qu'il aime respirer — que pour permettre aux passants de connaître cette clarté et cette atmosphère salutaires.

Cependant l'architecte défend à l'avance contre les violences impies l'œuvre sacrée : c'est la force, qu'exprime surtout la cathédrale romane, colossale en dépit de ses dimensions souvent réduites, avec ses voûtes pesantes, ses clochers trapus, sa large façade qui l'oppose cubiquement, comme une borne d'éternité, au flot du siècle. Un bloc : la pensée théologique, la pensée artistique, la pensée politique, un bloc — immobile.

Le mouvement qui rappelle le vivant des profondeurs des catacombes ne s'interrompra pas longtemps. L'architecture s'était arrêtée à l'état statique, au XII^e siècle ; au XIII^e, c'est un art dynamique. C'est une force en action, désireuse, et qui affirme sa volonté de dépasser l'horizon en sacrifiant les lignes planes, toutes les fois qu'elles ne s'imposent pas comme d'inéluctables nécessités de construction, aux lignes verticales. Le vivant ne touche plus au sol que tout juste dans l'espace et le temps d'y trouver un point de départ, le tremplin propice à l'élan. Depuis qu'il s'est assuré la résistance, il en use pour nier la limite.

Mais, comme le sculpteur roman sa sculpture, l'architecte gothique construit son ogive du dedans au dehors. La Cathédrale gothique repousse les murs, elle les évide, elle les élude pour mieux montrer à Dieu son cœur, sans prudence, au risque de laisser s'évaporer dans l'air cette mystique

atmosphère que la Cathédrale romane conservait jalousement, et de laisser les lampes s'éteindre dans le soleil. Une sorte d'ivresse l'a saisie. Il semble que les deux arcs de l'ogive, rejoints par une de leurs extrémités comme deux mains amoureusement orantes, la décochent elle-même en plein ciel et qu'elle va se perdre au delà des bornes du regard.

Un vivant : et c'est dans la vie, mystique ou réelle, la plus active, qu'on trouve les images les plus propices à le suggérer. — C'est la Cité de Dieu. « Les justes, et tous ceux qui, depuis le commencement du monde, ont travaillé à édifier la cité sainte y ont leur place^[1]. » Présence réelle de Dieu, assistance des anges et de leur reine, merveilles d'art et matières riches auxquelles les plus grands rois du monde n'ont rien à comparer, cérémonies qui passent en beauté toutes les fêtes humaines, l'orgue et les chants qui sont comme des réalisations anticipées de l'éternelle promesse, et le verbe du Christ, de qui le corps dessine la profonde croix creuse, retentit dans sa propre tête, le chevet, avec la parole vibrante des prêtres. — C'est le monde. « La Cathédrale, comme la plaine, comme la forêt, a son atmosphère, son parfum, sa lumière, son clair-obscur, ses ombres. Sa grande rose derrière laquelle le soleil se couche, semble être, aux heures du soir, le soleil lui-même, prêt à disparaître à la lisière d'une forêt merveilleuse. Mais c'est un monde transfiguré, où la lumière est plus éclatante que celle de la réalité, où les ombres sont plus mystérieuses^[2]. » — C'est la France. Les formes de la Cathédrale sont nées de la flore du pays, sa méthode et sa pensée du génie de la race. « Sans doute, les idées qui ont pris corps dans nos Cathédrales ne nous appartiennent pas en propre : elles sont le patrimoine commun de l'Europe catholique. Mais la France se reconnaît à sa passion de l'universel. Seule, elle a su faire de la Cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. Ce qui appartient encore à la France, c'est l'ordre admirable qu'elle a imposé à cette multitude d'idées comme une loi supérieure. Les autres Cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ni les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Angleterre qui puisse se comparer à Chartres^[3]. » — C'est un arbre. Un arbre de la forêt française, auquel les artistes ont gardé toute sa vie, toute celle qu'il puise dans sa terre par ses racines, et toute celle qu'ajoutent à ses branches et à ses feuilles les innombrables créatures dont

elles sont l'abri, « un arbre gigantesque, plein d'oiseaux et de fleurs » et moins comparable « à une œuvre des hommes qu'à une œuvre de la nature^[4] », et un arbre de la forêt mystique, où l'Église a taillé la Nef qui vogue le cap sur l'Orient, l'esquif dont Pierre est le nocher, l'arche que battent en vain les flots du déluge, l'Arche de l'Alliance.

Vaste vivant, prédestiné à subir toutes les phases et les vicissitudes de la vie, soumis à toutes les lois selon lesquelles la nature, du premier germe au plein développement, conduit chaque être, et puis l'abandonne à la mort.

L'art gothique connaît les âges et les saisons. Cela est surtout sensible dans ses motifs d'ornementation végétale^[5]. À ses débuts, alors qu'il se sépare à peine de l'art roman (vers 1150), ce sont les feuilles au dessin sommaire et les bourgeons du printemps. Les feuilles s'affirment et se détaillent à mesure que le style prend plus de précision et d'ampleur. L'automne abondant du XIV^e siècle ne se contente plus de simples feuilles et jonche de rameaux entiers le cadre des portails. Enfin vient l'hiver, et l'on voit apparaître ces plantes bien armées qui résistent à la froidure, mais non pas sans en souffrir, ces chardons aux recroquevillements chagrins, qui frissonnent dans l'aigre bise.

Comment est venu l'hiver ? Comme le printemps était venu.

Cette éternelle loi de l'action et de la réaction — nous le disions tout d'abord — qui gouverne tous les grands changements de l'humanité, a déterminé celui-ci comme les autres.

On dit : la Renaissance et la Réforme ont tué l'art gothique. C'est s'en tenir aux causes secondes. Il sera plus philosophique de dire que l'art gothique est mort de cet état de l'esprit humain où les mouvements de la Renaissance et de la Réforme sont devenus possibles. Ici, comme à la fin de la civilisation antique, nous sentons l'usure des intelligences et des sensibilités trop longtemps penchées et efforcées dans le même sens. Elles ont besoin de changement. Elles ont épuisé une de leurs voies. C'est le coureur, au terme du stade, qui doit revenir sur ses pas, s'il veut courir encore. L'esprit humain est un coureur infatigable.

Il y a moins une fatalité, notons-le, dans ce jeu perpétuel de deux successifs mouvements contraires, que la règle naturelle de l'activité. Concentration, expansion, dans leurs directions générales ces deux

mouvements sont invariables, mais la série des modes selon lesquels ces directions peuvent se déterminer est infiniment variée. Quelquefois on voit l'histoire inaugurer simultanément plusieurs de ces modes comme, dans la décadence du vieux monde, le stoïcisme en même temps que le christianisme, modes distincts dans leurs principes philosophiques plus que dans leurs effets moraux. Quelquefois elle hésite et aiguille la pensée humaine par deux voies aussi divergentes l'une de l'autre qu'elles s'écartent toutes deux de celle où l'homme s'est lassé de marcher : et c'est précisément l'exemple qu'elle nous propose à l'instant où le moyen âge finit, où l'ère moderne commence. La Réforme et la Renaissance n'ont pas plus de sympathies l'une pour l'autre qu'elles ne s'accordent toutes deux avec la pensée religieuse dont vécut le moyen âge. Elles ne sont harmoniques que dans la mesure où elles réagissent, par la dispersion des activités, par la création de catégories nouvelles et, dès leur établissement, incommunicables entre elles, contre l'esprit médiéval qui est essentiellement l'esprit d'unité.

C'est, croyons-nous, dans cette réaction contre l'esprit d'unité seulement que se manifeste le caractère vraiment nouveau de l'époque qui commence au XVI^e siècle ; car, pour le reste, il n'y a pas autant de différences qu'on l'a dit, quant aux influences subies et aux prédilections marquées, entre les temps qui précèdent la Renaissance et ceux qui la suivent. Pour le fond des dogmes, catholicisme et protestantisme ne sont-ils pas deux formes du même christianisme ? Ne trouvera-t-on pas dans l'une et l'autre religions les mêmes forces morales et les mêmes faiblesses, le même héroïsme et la même intolérance ? Les belles unités humaines seront-elles plus rares ici ou là ? Surtout, les valeurs intellectuelles montreront-elles beaucoup d'inégalité ? On l'a dit : « Quand il s'agit surtout d'étudier les dispositions intimes des âmes pour mieux connaître les aptitudes des intelligences, il n'y a pas un écart considérable d'une croyance à l'autre^[6]. »

Il y a autant d'harmonie esthétique entre l'art de la Renaissance et l'art du moyen âge que d'harmonie morale entre la Réforme et le Catholicisme. Si religieux que fût l'art du moyen âge, l'inspiration païenne de l'art de la Renaissance n'était pas pour lui une nouveauté, puisqu'il en avait dès les hauts temps conservé la tradition, et cette inspiration ne pouvait lui être antipathique, puisqu'il y devait reconnaître deux des influences qui

l'avaient aidé à se constituer, l'influence néo-grecque et l'influence romaine. L'art, du reste, est toujours fidèle à lui-même, toutes ses grandes époques s'inspirent des mêmes principes et sont virtuellement contemporaines ; les sculpteurs de Chartres eussent pu collaborer aux frises du Parthénon.

Le seul trait de l'esprit nouveau qui dût répugner à l'esprit ancien, c'était la revendication des droits de l'individu contre l'autorité de la collectivité.

Les sculpteurs gothiques sont aussi réalistes que Michel-Ange ou Donatello ; mais les premiers n'eussent jamais soupçonné que leur œuvre existât en elle-même, indépendamment de la Cathédrale ou de l'hôtel de ville qu'elle était destinée à orner.

Saint Thomas et saint Bonaventure sont d'aussi ardents défenseurs de la vérité chrétienne que Luther ou Calvin ; mais les premiers n'eussent jamais soupçonné que leur pensée individuelle pût prévaloir contre les décisions des conciles.

Indépendance des arts entre eux, indépendance des âmes entre elles, voilà les grands faits nouveaux : le libre exercice des talents, le libre examen des consciences.

Nul doute — où que soit, d'ailleurs, la vérité religieuse ou morale, recherche bien étrangère à notre sujet — que ces deux libertés ne procèdent de l'esprit d'expansion, dont le danger est la dispersion, et ne réagissent contre l'esprit d'unité, dont le danger est l'immobilité.

Mais ce ne sont pas ces faits nouveaux qui ont détruit l'esprit ancien. Ils déterminent seulement la route où l'homme moderne va s'engager. L'esprit ancien était atteint avant qu'ils ne se produisissent, puisqu'il avait déjà perdu le sens des proportions et la sagesse. Dès le XIV^e siècle, l'époque pourtant où l'art gothique réalisa ses œuvres les plus parfaites, nous voyons poindre le signe symptomatique de sa ruine certaine : c'est l'excessive importance qu'il accorde au détail, dans l'oubli de l'harmonie de l'ensemble. Nous avons observé, dans la succession des saisons de la Cathédrale, qu'aux simples feuilles du XIII^e siècle le XIV^e substitue des rameaux entiers : voilà, sensible, l'exagération du détail, si beau qu'il soit encore. On la retrouverait aussi dans la multiplication des faisceaux de colonnettes, qui elles-mêmes deviennent plus minces et plus nombreuses,

ainsi que dans la complication des profils de moulures. Mais c'est surtout la profusion des ornements qui dénonce la décadence. On en ferait l'histoire en faisant celle de la colonne et des diverses parties dont elle se compose ; on y verrait, du XII^e au XVI^e siècle les éléments architecturaux s'effacer peu à peu sous les éléments décoratifs : « Au XV^e siècle, dit Viollet-le-Duc, les ornements enveloppent la moulure de l'abaque, qui se cache sous cet excès de végétation. »

Il n'y a pas réellement d'écart, on le sent, entre cette culture de la beauté du détail en soi, sans souci de l'unité générale, qu'il rompt, et l'esprit individualiste de la Renaissance. C'est que le besoin, le goût de l'unité a disparu de toutes les âmes, avec le grand sentiment général de la poésie qui fit les Cathédrales, la chevalerie et les croisades. L'Église ne se comprend plus elle-même et rougit de sa ferveur de jadis, faisant inconsciemment alliance contre sa propre tradition avec ses ennemis. Dans le même temps où Calvin raille les croisés, qui « ont consumé leurs corps et leurs biens, et une bonne partie de la substance de leur pays, pour rapporter un tas de menues folies dont on les avait embabouinés, pensant que ce fussent bijoux les plus précieux du monde », le Concile de Trente avoue que l'art chrétien n'est pas toujours digne de sa haute mission et déclare que l'Église ne doit plus permettre qu'un artiste scandalise les fidèles par sa naïveté ou son ignorance. 1563 : c'est la date finale du moyen âge, et le concile entérine canoniquement son arrêt de mort.

Il serait injuste de faire dater du XIV^e siècle la décadence. Si nous avons pu dès lors constater les prodromes de cette décadence, ils nous seraient insensibles si nous ne connaissions pas l'histoire des événements qui vont suivre. En réalité, le XIV^e siècle est encore un âge de vie chrétienne très intense et l'art religieux y est en pleine floraison. Jamais les architectes ne montrèrent plus de science et d'habileté. Les belles églises de Saint-Germain d'Auxerre, de Flavigny, des Jacobins de Toulouse, d'Agen, de Limoges, de Narbonne, de Caussade, de Beaumont-de-Lomagne, du Taur, de Villefranche-de-Lauragais, de Saint-Maximin, bien d'autres encore, datent de ce siècle.

La sculpture, plus manifestement que l'architecture, se ressent déjà, toutefois, de l'appauvrissement de l'inspiration idéaliste. Les deux arts

commencent à se séparer.

« La statuaire monumentale, dont l'importance tend à décroître, devient en outre indépendante de l'architecture : elle prend place dans des espèces de niches (par exemple à Candes, à Bourges, à Rouen, à Lyon) et s'affranchit de la colonne qui la rattachait encore, au XIII^e siècle, comme un organe actif à l'appareil même de l'édifice. En même temps, on voit se multiplier ces petits bas-reliefs, appliqués aux murs comme de minces revêtements d'orfèvrerie ou de ciselure ; les sculpteurs y excellent et, dans ces délicats travaux, ils semblent s'inspirer des miniaturistes et des ivoiriers bien plus que des grands tailleurs de pierre de l'époque héroïque^[7]. »

C'est une période de transition qui s'inaugure. On y voit s'altérer les caractères de la période accomplie et se dessiner ceux d'une inspiration nouvelle. La foule se désintéresse de ces œuvres commandées aux artistes par des rois ou des bourgeois : productions individuelles par leur destination et leur exécution, où ne palpite plus l'âme collective d'une race et qui déconcerteraient les imagiers tendres et fidèles nés cent ans plus tôt.

C'est à la fin du XV^e siècle que le style flamboyant précipite la décadence irrémédiablement. Ce n'est pas un style, à proprement parler, « mais un simple système décoratif arbitraire, qui consiste à opposer à toute courbe une contre-courbe. À cette méthode il joint, comme toute phase dernière d'un art, le goût des complications^[8] ». Cette dégénérescence n'est pas française : « Tous les caractères de l'architecture flamboyante sont d'origine britannique^[9]. »

Dans les églises construites selon ses principes, tout est sacrifié à la grâce, à la légèreté, « la prédominance des vides sur les pleins est poussée à l'extrême^[10] » : le monument peut garder une solidité matérielle, mais il a perdu cette solidité morale que donne l'affirmation de la force. C'est devant ces grands ouvrages sans grandeur qu'on peut dire en toute vérité de la Cathédrale qu'elle s'est envolée. Cet édifice tout en jours pèse trop peu dans l'air, il n'a plus de consistance, et ses dentelles arachnéennes le font vaciller devant le regard et flotter dans l'atmosphère. D'autre part, il a perdu tout sentiment religieux. Le génie de l'art est, du reste, orienté ailleurs, et cette époque où l'on ne sait plus composer de Cathédrales voit s'élever ces charmantes maisons particulières qui font sa gloire. Et là

encore on reconnaît la nouvelle tendance, cette substitution de l'individu et de ses intérêts aux préoccupations collectives. L'individu bénéficie des forces acquises au cours des grandes entreprises de jadis. Ces forces, qui dans leur émiettement trahissent maintenant de telles entreprises, suffisent encore à l'expression des ambitions individuelles.

La sculpture et la peinture obéissent aux mêmes impulsions. Elles s'humanisent en s'individualisant. L'art tout entier est descendu de la croix pour se consacrer à l'embellissement de la vie quotidienne. Il se détourne des chemins mystiques pour se livrer à l'étude directe de la réalité. Après avoir fait de la mort son thème de prédilection au XV^e siècle, il célébrera au XVI^e les splendeurs de la vie : « la découverte de la grammaire ornementale et des formes de l'antiquité gréco-romaine^[11] » achèvera de l'orienter définitivement vers ce but, et c'en sera fait à jamais de l'art du moyen âge.

On le voit, il ne serait pas tout à fait juste de dire, avec Courajod, que « le retour de la société moderne à la civilisation romaine a tué l'art gothique » : ce retour a seulement consommé cette mort dont les causes profondes, nous y insistons une dernière fois, se confondent avec celles qui produisirent la Renaissance. La thèse chère à l'éloquent conservateur du Louvre n'en reçoit pas moins de ce fait historique une confirmation éclatante : il est clair que « l'art gothique ne venait pas de l'art romain », puisque, au réveil de celui-ci, celui-là recule et achève de s'endormir dans la mort.

Nous n'avons pas à entrer dans plus de détails sur l'histoire de cette mort. Nous n'excédons pas notre sujet en analysant la vie et les développements de la Cathédrale depuis sa naissance jusqu'à son triomphe. Il fallait bien définir, puisque nous protestons contre l'ingrat oubli où la merveille gothique était pour si longtemps tombée, l'objet de cet oubli. Il nous reste, maintenant, sans plus la suivre dans les péripéties de sa chute, à rappeler comment l'esprit moderne s'est peu à peu dégagé des erreurs entassées par trois siècles de pédagogie classique, pour atteindre aujourd'hui à la pleine vue de la vérité.

Nous ne reviendrons que d'un mot sur ce phénomène de l'oubli. Il fut absolu et presque immédiat. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, personne en France ne comprend plus « l'art français ». L'injustifiable tyrannie du

goût italien, au siècle suivant, la superstition antique pratiquement traduite par la fondation de l'École française de Rome, la latinisation officielle du pays, aggravent jusqu'au mépris cette incompréhension. On ira jusqu'à troubler l'ordonnance du style gothique en pratiquant des chapelles entre les contreforts de la nef de toutes nos Cathédrales (Reims et Chartres seules furent préservées), jusqu'à démolir les jubés, et des chapitres ordonneront la destruction d'admirables œuvres statuaire du XII^e et du XIII^e siècle : quelques-unes seront sauvées par miracle, comme le Jugement dernier de Saint-Lazare d'Autun, condamné par les chanoines. D'autre part, les jésuites *désorienteront* les églises et introduiront en France l'abominable faux-style qui reste marqué de leur nom, et le style *régence*, *rocaille*, *rococo*, fait les délices du XVIII^e siècle : folie qu'on nous a longtemps attribuée et qui est un produit de la décadence italienne ^[12].

L'aberration est donc complète. C'est tout un peuple qui renie son grand passé et la plus précieuse de ses gloires. Les générations nouvelles ne se contentent pas de méconnaître l'œuvre des générations anciennes, de lui donner par leurs propres œuvres un démenti catégorique, elles voudraient l'effacer, la détruire et qu'elle n'ait pas été.

Mais il est, en psychologie générale et en histoire, un phénomène plus mystérieux encore que l'oubli collectif : c'est le phénomène de la réminiscence collective.

Courajod ne se trompe pas en parlant, à ce sujet, de « révélation quasi surnaturelle ». Quand, en effet, l'erreur a pris les dehors de l'érudition et s'est imposée durant des années très longues à tous les esprits, dès leur éveil, par l'éducation, comment peut-il se rencontrer tout à coup quelqu'un pour oser dire la vérité ? Par quelle grâce spéciale a-t-il été dirigé, soutenu dans sa découverte, épargné de la contagion universelle ?

Toutefois, dans l'enchaînement si subtil des choses de la vie intellectuelle, de la vie scientifique et artistique, se produit-il jamais un événement qui porte authentiquement le caractère de la soudaineté, du *tout à coup* ? Entre les hommes qui eurent assez de courage et de discernement pour remonter le courant de la fausse doctrine, pour détourner l'opinion des directions où de vieilles habitudes l'entraînaient et pour la ramener dans la bonne voie, — *qui primus* ? Les commencements de ces grandes aventures

sont divers et obscurs. C'est à Vitet que Courajod attribue l'honneur de l'initiative. Nous avons insisté sur les mérites de Vitet, on ne nous soupçonnera pas de vouloir les diminuer ; mais avant lui d'autres savants avaient eu le pressentiment qu'il a formulé, et ces savants eux-mêmes avaient été, dès le XVI^e siècle, précédés par des artistes.

« Déjà Philibert de l'Orme recommandait aux architectes de la Renaissance de ne pas négliger l'étude des chefs-d'œuvre des anciens maîtres français, et les maçons ont continué jusqu'à nos jours leur pèlerinage à la célèbre vis de Saint-Gilles^[13]. » De 1576 à 1579, Jacques Androuet du Cerceau faisait figurer un grand nombre de palais et de châteaux du moyen âge français « dans son précieux recueil de relevés gravés intitulé : *Des plus excellens bastimens de France* »^[14]. Il était pourtant fort enthousiaste d'art antique.

Mais ce n'étaient là que des indications isolées, sans influence. Pas plus que sur l'opinion générale quand elles se produisirent, elles n'auront d'influence sur les travaux des historiens des deux siècles suivants, qui ne voient dans ces « bastimens » que des documents, des pièces justificatives, et ne se doutent pas de leur beauté.

Il faut venir jusqu'en 1790 pour assister à de réels efforts précisément tentés pour la défense de l'art national. L'abbé Grégoire, Daunou, le géologue et archéologue Millin, qui publia un intéressant recueil d'*Antiquités nationales*, Alexandre Le Noir, qui fonda le *Musée des Monuments français*, firent preuve d'autant de clairvoyance que de courage dans la résistance qu'ils opposèrent aux vandales révolutionnaires. Mais Grégoire, en fondant l'Institut, ne pouvait prévoir que les doctes compagnies se recruteraient longtemps parmi les pires ennemis de l'art du moyen âge. Du reste, la pensée directrice, générale, la méthode, l'instinct du vrai, manquaient aux essais de Millin et de Le Noir.

C'est un Anglais, l'antiquaire Ducarel, qui, en 1792, explorant la Normandie, « attira l'attention des Français sur leurs propres monuments »^[15].

Enfin, au commencement du XIX^e siècle, les recherches se multiplient chez nous ; l'archéologie française va se constituer et nombre de remarquables esprits se vouent à ces études nouvelles.

Ils se trompent souvent ; c'était fatal. Nous ne nous attarderons pas à faire l'histoire de leurs erreurs. Ce qui est intéressant, c'est l'ardeur qui les anime tous contre l'aberration de la pédagogie classique, encore que plusieurs d'entre eux relèvent d'elle et ne la combattent que dans le domaine gothique ; ils n'ont que plus de mérite à montrer tant d'indépendance. Qu'importe donc un peu de hâte, parfois, à généraliser, à conclure, ou cette fausse éloquence que nous avons signalée, qu'on prodigue à défaut de documents ? Ce qui est considérable et admirable, c'est l'élan qui emporte tous les esprits à la conquête de la vérité, c'est la nouveauté de leur révolte contre un enseignement menteur, c'est le geste unanime qu'ils font pour libérer leur conscience de toute part de responsabilité dans la vieille ingratitude. On dirait qu'avec le sentiment de la beauté gothique ils viennent de retrouver leur patrie. Il y a du patriotisme, en effet, dans le sentiment qui les anime, et ce n'est pas ce qu'il y a de moins émouvant.

Nous sommes peut-être trop près encore des origines de ce mouvement, et peut-être trop éloignés encore de son aboutissement dans l'art vivant — car il exercera certainement sur la production artistique une action profonde et féconde — pour pouvoir le mesurer dans toute sa grandeur. Encore une fois, il serait téméraire d'attribuer à tel ou tel la première parole décisive, le geste initiateur. Ce geste s'est manifesté de toutes parts à la fois. Ce sont des efforts, en apparence désordonnés, en réalité dispersés seulement. Ils trahissent une sorte de consentement universel, qui doit obéir à l'autorité de communes raisons. Tous ces chercheurs étaient-ils dans la confiance de ces raisons ? Il se peut qu'en bien des cas l'instinct de la vérité ait devancé sa démonstration : n'est-ce pas ainsi que fut faite plus d'une des plus grandes découvertes ? Si la passion à laquelle l'instinct cède lui cache une part de la vérité, cette vérité, ne l'oublions pas, était tout entière ignorée avant que l'instinct parlât. S'il s'était tu, elle serait restée inconnue. Les archéologues du commencement du XIX^e siècle ont, bien réellement, inauguré, non seulement dans le domaine de leur science propre, mais dans le domaine général de la pensée, dans l'histoire, dans tous les arts et dans la poésie même, une époque nouvelle. Ce sont de grands bienfaiteurs. Ils nous ont rendu un trésor sans prix, et dont nous ne nous doutions même plus, tant il y avait longtemps que nous en étions frustrés : notre passé, et les moyens

de le comprendre, et le droit de l'admirer. On ne tardera plus à s'apercevoir qu'ils ont du même coup fait bien plus encore ; on datera de leur initiative le retour du génie français à lui-même : en nous rendant nos titres de gloire, ils nous ont rendu la confiance en nous.

Ils n'ont pas prévu toutes les conséquences de leur effort. Nous-mêmes, y a-t-il si longtemps que nous pouvons les apprécier ?

Pendant les trois quarts du XIX^e siècle, les archéologues furent à peu près seuls à se douter de l'intérêt que l'étude du moyen âge, de ses monuments et de ses œuvres d'art réservait aux esprits modernes.

Nous avons montré combien fut superficiel, chez les poètes romantiques, le goût du médiéval. Il n'eut pas plus de profondeur chez les peintres romantiques. Peintres et poètes de ce temps-là, quel que fût leur génie, ne virent dans le moyen âge qu'un magasin d'accessoires point encore défraîchis, ils y puisèrent des éléments de pittoresque plastique et dramatique, belles draperies et beaux gestes, sans contrôle, sans critique, et leur moyen âge n'est pas vrai.

On se fatigue du mensonge pittoresque. Le romantisme en mourut. Les hommes de la seconde moitié du dernier siècle furent pris d'un immense besoin de vérité. Le besoin *renouvela* les lettres et *régénéra* les arts. En effet, les arts furent les mieux partagés : ils recoururent à la nature ; les lettres se contentèrent d'aller au « naturalisme », après avoir passé par cette soi-disant école du « bon sens » qui était en réalité celle du sens rassis et qui procédait de la déchéance des doctrines idéalistes. Mais les lettres et les arts, dans ce changement de direction, opérèrent un mouvement commun : ils se détournèrent en même temps du passé — juste à l'heure où les études historiques et archéologiques témoignaient du plus scrupuleux souci de la vérité et commençaient à s'approcher d'elle. Les artistes et les écrivains se donnèrent sans partage^[16] à l'étude de la vérité immédiate, qui est la vérité hors du temps, sinon hors de l'espace. Rien de plus logique et de plus sage, rien de plus beau que ce recours à la nature. Le romantisme n'avait pas travesti de couleurs factices le passé seulement ; il avait altéré les principes, le jeu et l'expression de la sensibilité générale, affublé la nature elle-même d'un costume conventionnel. Il avait dépravé l'imagination en la séparant de la raison, en l'affranchissant de la féconde collaboration de l'expérience,

en la privant de cette leçon, précisément, de l'histoire vraie, qui est utile entre toutes. Cette imagination s'épuisa à *inventer* dans l'irréel. — Millet, Corot, Daumier, Courbet et, moins haut, mais avec un sens juste aussi de la nécessité de l'heure, les romanciers naturalistes rendirent à l'imagination moderne la substance vitale en l'astreignant à *découvrir* dans ce qui est^[17]. On rendra pleine justice, un jour, à l'instinct extraordinairement pur et lucide qui confondit harmonieusement, chez les esprits les mieux doués d'une époque trop récente hier encore pour qu'on pût bien la juger, la recherche de la beauté et la recherche de la vérité.

Or, tandis qu'ainsi les artistes recouraient à la nature, les savants — historiens, archéologues, — remontaient aux principes. Ce sont deux mouvements parallèles, et qui semblent étrangers l'un à l'autre. Ils sont pourtant reliés et conduits par la loi profonde qui gouverne les activités et partage entre elles le travail. Et ne semble-t-il pas, en effet, qu'on assiste à une combinaison réfléchie des forces, à un plan calculé de leur emploi ? Tant que, sur le passé, on ne posséda que des notions vagues et contradictoires, et tant qu'on s'en contenta, l'art et la science avouèrent tous les deux une frivolité déclamatoire et stérile. Mais sous ces dehors s'achevait la vigile des grandes heures. Bientôt l'art et la science, chacun dans sa voie, s'adonnèrent exclusivement aux plus graves, aux plus ardentes études : nous voyons ces deux moitiés de l'esprit humain se rejoindre, au terme, pour le recomposer dans son unité, par la plus mystérieusement simple des synthèses.

Les savants, après les inévitables balbutiements préliminaires, avaient distingué leur but et trouvé la méthode. Depuis la discussion retentissante et mémorable (1817), où Émeric David défendait contre l'Italien Cicognara l'art français du moyen âge, jusqu'au livre (celui-là même si souvent cité par nous, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, 1902) que M. Émile Mâle conclut par cette expression si modérée d'une certitude universelle, aujourd'hui, chez tous les bons esprits : « Quand donc voudrions-nous comprendre que, dans le domaine de l'art, la France n'a jamais rien fait de plus grand ? », c'est tout un siècle de labeur incessant, passionné, qui peu à peu, avec une ténacité inouïe, dépouille les documents, décrit les monuments, les authentique, les classe, les date, éliminant sans cesse l'erreur, devinant, dégageant, démontrant la vérité.

C'est la résurrection — idéale — de la Cathédrale, c'est le réveil de la pensée médiévale dans la pensée moderne.

M. Camille Enlart^[18] a résumé succinctement cette histoire : « Les vastes et pénétrantes enquêtes du comte Léon de Laborde, l'enthousiasme éloquent de Lassus et de Didron, l'ingéniosité de Félix de Verneille, l'érudition et le goût de Mérimée, le zèle infatigable de M. de Caumont pour la vulgarisation de l'archéologie française, les vues géniales de Viollet-le-Duc, l'éloquence de sa plume et de son incomparable crayon, la science et la méthode de Quicherat, les travaux d'une pléiade d'hommes distingués comme Labarte, Vitet, Ramée, Revoil, L. Deschamps de Pas, créèrent la science de notre archéologie nationale, la révélèrent aux artistes et aux savants, la firent pénétrer dans l'enseignement classique, y intéressèrent les gens du monde, initièrent le peuple même à notre passé artistique, et l'un des derniers parmi ces morts illustres, Courajod, a été bien près d'enlever par la fougue de ses éloquentes indignations les derniers retranchements des préjugés qui, si longtemps, pesèrent sur l'histoire de l'art. »

Ces études spéciales sont aujourd'hui dans leur période la plus active. L'École des Chartes (dès 1847), l'École du Louvre, l'Université, leur ont donné droit de cité dans l'enseignement officiel, et ce résultat, qu'Émeric David n'eût osé entrevoir, qui eût fait crier au scandale les apôtres de la vieille pédagogie, sera bientôt atteint : on peut, en effet, prévoir qu'un jour *l'art du moyen âge et l'art antique seront les deux bases des études classiques, à égalité*. Alors, enfin, et alors seulement, ces études correspondront à l'âme moderne tout entière, qui est, selon la juste parole de Taine, « païenne et chrétienne » tout à la fois.

Il convient de reconnaître dans ces grands effets, pour une notable part tout au moins, l'influence heureuse des nouvelles méthodes d'investigation historique. Un souffle plus humain a ranimé la critique, jadis comme ossifiée dans une armature de préjugés qu'on pouvait croire infrangible, et naguère encore accablée par le despotisme de l'érudition réduite au classement des documents. Dans l'étude qu'elle poursuit des origines de la société afin de parvenir à comprendre son état présent, elle a constaté entre les civilisations d'où vient la nôtre une communauté profonde, quant à leurs traits essentiels. Cette certitude l'a ramenée au respect du passé. Dans les

ruines gothiques, comme dans toutes les autres, en deçà même ou au delà du point de vue esthétique, elle a cessé de voir des vestiges de barbarie. L'esthétique a fait un pas de plus en proclamant que les artistes de tous les siècles et de toutes les patries sont solidaires, que dès le premier instant où l'homme a pris conscience de lui-même et de son domaine terrestre il a donné de la nature une expression décisive, que les artistes nouveaux se sont écartés ou rapprochés de la vérité selon qu'ils démentaient ou confirmaient l'exemple et l'enseignement des artistes primitifs, que cet enseignement est d'accord avec celui de la nature, que les périodiques renaissances, où l'on peut voir les sommets de l'arabesque par quoi se relient les chapitres de l'histoire ancienne et moderne de l'art, sont les instants où les générations entendent lucidement et généralement le bienfaisant appel du passé, mais que tous les grands artistes n'ont jamais cessé de l'entendre, qu'ils y ont trouvé le secret de leur grandeur et qu'ils sont, par là, tous contemporains en dépit de l'intervention des siècles.

Ces ouvertures de la science sur des perspectives élargies, illuminées des clartés de l'universel, l'ont certainement aidée à comprendre les raisons profondes de l'art médiéval et son harmonie avec l'art antique. Mais si nous voyons les poètes et les artistes eux aussi s'éprendre enfin de l'art du moyen âge, sans réprover, certes, la Grèce ni l'Égypte, dirons-nous qu'ils doivent à la science, à la science seulement, le bénéfice de leur conversion ? Les poètes et les artistes ne prennent pas volontiers, d'ordinaire, le conseil de la science ; on ne saurait les en blâmer, car ils perdent, en général, quand il leur arrive d'écouter les savants, le sens des lois particulières de l'art et cette indépendance de l'instinct qui est l'âme du génie.

Des « infiltrations » ont pu, ont dû se produire, grâce auxquelles les artistes n'ont pas tout ignoré des recherches et des conclusions de la science. Croit-on qu'elles auraient suffi à créer cet état de réceptivité, de sympathie spirituelle où nous observons qu'ils sont parvenus ? Ce n'est pas la science qui les y a conduits. Il y a fallu un état général de la sensibilité, cet ardent besoin de vérité que nous signalions plus haut, et dans lequel les savants eux-mêmes ont puisé le courage et la patience de mener à bien leurs difficiles et longues études : pendant ce temps, disions-nous, les artistes consultaient la nature. Les deux efforts doivent converger : les artistes et les savants se rencontrent. Forts des confidences que la nature leur a faites, les

premiers sont prêts, maintenant, à comprendre ces œuvres du passé, qui étaient si directement inspirées par la nature et que les générations nourries de pédagogie classique ont méconnues parce que la nature elle-même leur était inconnue ; maintenant, donc, ils prendront utilement connaissance des conclusions formulées par les savants.

Nous sommes à l'heure où s'accomplit la découverte de la Cathédrale, la résurrection, en quelque sorte, de l'art religieux du moyen âge, en face d'un phénomène analogue à celui que nous observions au moment où nous voyions la Cathédrale périr. Sa résurrection, comme sa mort, est le résultat d'un mouvement général des intelligences. La cause de sa mort, avons-nous dit, est dans l'état d'esprit qui rendit possibles la Renaissance et la Réforme ; les temps modernes naissaient d'un besoin de découverte et d'expansion en réaction directe contre la pensée de conservation et d'unité du moyen âge. La cause de sa résurrection est dans l'état d'esprit qui rend possibles l'art et la science actuels ; nous avons eu de l'individualisme tous les bénéfices qu'il pouvait nous donner, nous sentons qu'il est devenu un danger, et, dans la dispersion où nous nous débattons, c'est d'unité que nous avons de nouveau besoin. Toutes les grandes tentatives de ce temps procèdent de ce besoin et en témoignent. C'est, par exemple, cette synthèse de toutes les sciences, que cherchent les savants, et cette collaboration de tous les arts à la même œuvre, que voulut Wagner.

On comprend, dans ces conditions, que nous soyons particulièrement sensibles à la majestueuse unité symphonique de la Cathédrale. Les grands mouvements n'ont jamais rien de platonique, de désintéressé ; ils obéissent toujours au sentiment passionné de la nécessité, de l'urgence. Si nous comprenons aujourd'hui ces monuments que nos pères ne comprenaient pas, c'est que nos pères vivaient d'un esprit étranger, contraire à l'esprit des hommes qui firent ces monuments. Cet esprit d'hier — c'est celui de la Renaissance — est usé, épuisé. Il nous a fallu trouver ailleurs des éléments de vie, ou du moins une accommodation, une cohésion nouvelle des éléments épars que nous possédions. Un infallible instinct requiert notre sympathie, par delà toutes les divergences de croyances religieuses et politiques, pour l'époque où notre génie national exprima en d'innombrables chefs-d'œuvre d'un art pur et total son vœu d'unité. La France actuelle a plus d'analogie avec le moyen âge gothique qu'avec la

France de Louis XIV. — Allons-nous, définitivement affranchis du romanisme dans ce qu'il eut d'outré, bénéficiant toutefois de la Renaissance en ce qu'elle eut d'excellent, et procédant par transposition, comme l'exigent huit cents années de distance et les innombrables changements survenus durant ces longs intervalles, renouer notre tradition propre ? Ne serait-ce pas le logique aboutissement de cette paisible mais profonde révolution accomplie par la science au cours du XIX^e siècle ? Pendant ce temps, l'art se rendait digne de conclure par des œuvres cette révolution. Ne voit-on pas, dans ses actuelles recherches de décoration expressive, de composition, de style, qu'il commence à discerner sa mission ?

Elle ne lui demanderait aucunement de renoncer à la part hellénique de sa culture ; nous avons dit combien il faut, dans l'histoire de l'art gothique, tenir compte de l'influence de l'orient grec, ou plus précisément néo-grec. Mais c'est d'une Grèce assimilée, francisée, que le génie gothique reçut utilement certaines inspirations. L'antiquité *en soi*, intacte, momifiée dans les académies et les écoles, n'offrirait pas de ressources aux constructeurs de la nouvelle Cathédrale ; cette antiquité-là, les constructeurs de la Cathédrale chrétienne ne la soupçonnaient pas, pour leur bonheur. Le recours à la nature, auquel l'art s'est exclusivement adonné pendant quatre-vingts ans et dont il ne s'est sans doute pas encore départi, lui interdirait d'accepter des conseils où il n'entendrait plus vibrer le timbre de la vie. Il ne sera pas infidèle aux leçons qu'il a reçues de la nature, et c'est elle encore, après l'avoir cherchée sur son plan physique, qu'il cherchera sur son plan spirituel en remontant, après les savants, aux principes des deux traditions sur lesquelles désormais les études vraiment classiques, comme nous l'avons dit, seront fondées, la tradition antique et la tradition gothique.

Convenons-en, ce ne sont là que des espérances encore. On nous reprocherait trop justement de rêver si nous les donnions pour des certitudes acquises. Nous craignons même que M. Enlart ait fait preuve d'un optimisme excessif en affirmant que, grâce au zèle des savants, leurs découvertes ont conquis à l'art du moyen âge l'universelle faveur des lettrés, du monde, même du peuple.

Il s'en faut que la vérité, sur ce grand sujet de l'art du moyen âge, ait réuni les suffrages des lettrés, et nous disons des grands lettrés, des plus subtils, des plus savants. Beaucoup d'entre eux en sont, du reste, encore à

méconnaître la dignité de l'art, et c'est à leur incompréhension qu'il faut s'en prendre si le plus stérile des débats s'éternise à propos de la supériorité de l'art sur la science ou de la science sur l'art.

« L'art du moyen âge, écrit Renan^[19], eut l'originalité en ce sens qu'il cherchait à représenter, en dehors de toute imitation d'un type classique étranger, le beau tel qu'on le concevait alors ; mais que cette conception de la beauté ne supporte point la comparaison avec la beauté antique, c'est ce qu'on ne saurait nier. Un art complet n'en pouvait sortir. Le premier pas dans la voie du progrès aurait été de renoncer à des conditions d'art désavantageuses, pour revenir à celles de l'antiquité ; mais on sent combien l'art moderne tout entier, hors de l'Italie, était dès lors frappé d'infériorité. Ce n'est jamais impunément qu'on renonce à ses pères. Si l'on échappait à la vulgarité, c'était pour tomber dans le factice. Un idéal artificiel, une statuaire forcée d'opter entre le convenu ou le laid, une architecture mensongère, voilà les deux lois que trouvèrent devant eux les transfuges qui, tournant le dos au moyen âge, essayèrent d'étudier les anciens maîtres. Heureusement, la civilisation moderne possède assez de grandes parties qui n'appartiennent qu'à elle seule, pour se consoler d'être condamnée, dans l'art, à une infériorité irréparable. Parce que les qualités de l'âge mûr excluent celles de la première jeunesse, ce n'est pas une raison pour regretter d'avoir échangé les dons brillants qui ne durent qu'un jour contre les solides avantages de la maturité. »

Il y a dans cette page autant d'erreurs, et nous n'avons pas à les réfuter après tout ce que nous avons dit, que de mots.

Mais un homme qui n'avait pas, contre l'art religieux, les préventions philosophiques de Renan, Brunetière, a dit ceci, qui est absurde : « Une cathédrale gothique n'a rien de plus français à Paris qu'à Cologne, ni de plus allemand à Cologne qu'à Cantorbéry^[20]. » Les églises gothiques varient, même en France, de province à province, selon les écoles.

Et M. Faguet^[21] écrit sérieusement : « Le moyen âge n'avait pas le sens de la nature. » Quand on pense que cela est dit à propos de ces XIII^e et XIV^e siècles, où les artistes faisaient précisément, de la nature animale et végétale copiée avec le plus sincère réalisme, la parure des Cathédrales, on

se demande comment une telle contre-vérité a pu trouver place dans un esprit renseigné.

Dans les arts comme dans les lettres, presque toutes les personnalités régulières, disciplinées, officielles, gardent, inconsciemment souvent, le pli de la pédagogie surannée. Si les architectes, notamment, admiraient les monuments gothiques, il est certain qu'ils n'accepteraient pas le mandat de les déshonorer en les restaurant d'après les principes de l'École.

Jusqu'à cette heure, en dehors du cercle restreint des archéologues, c'est parmi les poètes et les artistes indépendants, campés de l'autre côté de la loi académique, si nous osons dire, que l'art du moyen âge a rencontré la compréhension, l'admiration, l'enthousiasme. C'est ainsi que nous avons vu l'âme même du moyen âge se réveiller en l'un des moins officiels et des plus grands poètes du XIX^e siècle finissant. On a comparé Verlaine à Villon. Mais l'auteur de *Sagesse* prend bien plus haut que le XV^e siècle la date de son génie. *Sagesse* est proprement une Cathédrale gothique du XIII^e siècle. Le livre a les mêmes proportions que le monument, le même caractère de lyrisme, le même accent de tendresse profonde et contenue, les mêmes audacieux élans vers les hauteurs du ciel mystique ; ce sont des fleurs du même sang essentiellement français, et le poète moderne n'est pas moins dévot que les artistes d'Amiens ou de Chartres à la Vierge Marie. Il ne se méprenait pas sur le sens et la couleur de son œuvre, il aimait ce temps où il aurait dû naître, et comme il le comprenait bien ! comme il l'a en deux mots merveilleusement défini !

C'est vers le moyen âge *énorme et délicat*
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.

Roi, politicien, moine, artisan, chimiste,
Architecte, soldat, médecin, avocat,
Quel temps ! Oui, que mon cœur naufragé rembarquât
Pour toute cette force ardente, souple, artiste,

Et, là, que j'eusse part, quelconque, chez les rois

Ou bien ailleurs, n'importe, à la chose vitale,
Et que je fusse un saint, actes bons, pensers droits,

Haute théologie et solide morale,
Guidé par la folie unique de la croix
Sur tes ailes de pierre, ô folle Cathédrale !

Un autre poète — sans parler d'Hugo lui-même — avait, aux jours du romantisme, célébré la splendeur de la Cathédrale :

Regrettez-vous le temps où d'un siècle barbare
Naquit un siècle d'or plus brillant et plus beau...

Page qu'il est sans doute inutile de citer, puisqu'elle est dans toutes les anthologies. Elle fait honneur à Musset, encore qu'il soit difficile de voir avec lui dans la même perspective et sur le même rang « Notre-Dame et Saint-Pierre ». Mais combien ce lyrisme vague et un peu déclamatoire se tient mal et sonne faux auprès des vers précis et justes dans leur ampleur, et si personnels de timbre, si poignants d'accent, de Verlaine ! À comparer ces deux morceaux on sent vivement quels progrès a faits dans la pensée moderne, de 1830 à 1880, la pensée médiévale, car ce n'est pas seulement l'inégalité des génies qui s'impose ici.

Déjà Baudelaire, autre génie « en marge », donne en certains passages des *Fleurs du Mal* une note vraie du moyen âge, mais d'un moyen âge noir et tragique, espagnol ou diabolique, voisin de celui que Leconte de Lisle se plaît à peindre.

En prose, *La Cathédrale* de J.-K. Huysmans reste le principal des hommages modernes directs à l'esprit médiéval. Livre très inégal, souvent puéril, avec des pages merveilleuses, où s'équilibrent en un compromis singulier le mysticisme et le naturalisme. Avec tous ses défauts, cette œuvre religieuse est une œuvre d'écrivain. — Au théâtre, mais c'est un théâtre idéal et qui reste confiné aux limites du livre, M. Paul Claudel, dans *L'Arbre*, sans évoquer le moyen âge, en se maintenant, malgré les décors

indiqués, hors du temps, suggère avec une extraordinaire intensité l'état d'âme religieux des siècles de foi.

On pourrait citer d'autres œuvres de mérite inspirées du même esprit. On n'en trouvera pas une — et c'est un fait curieux à noter et significatif — parmi ces innombrables objets de fausse piété dont les éditeurs soi-disant catholiques encombrant, en nous assurant que ce sont des livres, le marché de la librairie. Rien de plus étranger que ces produits, répugnants, à force d'insignifiance, non pas seulement à l'art en général, mais très particulièrement à l'art gothique, si hardiment simple, si robuste, si coloré, si riche de sève. Les auteurs de ces ouvrages édifiants ignorent la moitié des mots et ont peur des autres. Pour la nature, ils l'exècrent, ils la déforment ou la cachent. Ils tiennent école de mauvais goût et de mensonge.

L'art officiellement religieux, peinture et sculpture, a tout juste la même valeur que cette littérature officiellement religieuse. Sans même parler des choses sans nom qu'on fabrique à la grosse et que de considérables marchands débitent dans un certain quartier de Paris, les œuvres des « artistes religieux » les plus renommés n'ont rien de commun avec aucune religion ni avec aucun art. Les successeurs d'Overbeck et de Flandrin ne les valent même pas. Une tentative honorable de restauration d'art chrétien s'est produite, il y a plus de vingt ans, à Beuron, dans un couvent bénédictin de Bavière ; elle a échoué ; on n'y tenait, du reste, aucun compte de l'art gothique.

On sent dans quelle pensée nous faisons ces constatations. Ce n'est certes pas pour le plaisir de relever les démentis que l'Église elle-même donne à son passé. Mais ces démentis, qui sont des faits, quotidiens et certains, devaient nécessairement entrer en ligne de compte dans l'examen de cette question : le monde contemporain rend-il unanimement justice à l'art du moyen âge ?

— Non, et loin de là. Tous les « corps constitués » lui sont hostiles : l'Église, l'Académie, l'École. Hors de date, la tradition pseudo-classique garde en ces personnes morales des apôtres entêtés et puissants. Si l'on peut se promettre qu'ils n'auront pas d'héritiers, c'est donc demain seulement, du moins, que les études classiques seront définitivement fondées sur leurs assises naturelles : l'étude — à égalité — du classique oriental et du classique occidental, de l'art antique et de *l'art français*.

À cette révolution ni la catégorie sociale qu'on nomme le monde, ni le peuple ne sont préparés.

La mode, pourtant, commence à s'en mêler. Les fabricants de meubles font, sur commande, « du gothique ». On sait même, en Belgique, une considérable gare tout entière conçue dans ce style. Du reste, le monde, et particulièrement cette fraction du monde où les salons communiquent avec les ateliers (peut-être par *le Salon*), montre aujourd'hui un goût passionné pour les objets, surtout pour les vêtements et les ornements liturgiques. Il ne serait pas raisonnable d'attendre de cet engouement de réels bénéfices moraux. Pour boire dans des calices ou pour porter des robes composées de morceaux de chasubles, on n'en est pas mieux préparé à comprendre les merveilles gothiques que si l'on restait réduit aux vieux usages bourgeois. Ces démonstrations d'un snobisme qui tout à l'heure, au premier souffle, changera d'*idéal*, ne sont que ridicules, et nous ne nous étonnons pas qu'elles soient contemporaines des actes de vandalisme prescrits ou tolérés par l'État et les Villes, ou commis par le peuple de son propre mouvement.

Les pires de ces actes odieux sont ceux qui dissimulent la haine sous les dehors de l'amour. Nous avons à plusieurs reprises effleuré cette question, si grave, des restaurations, qui préoccupe à si juste titre tous les amoureux d'art. Il serait superflu d'entrer, à ce sujet, dans de grands détails : la vérité n'est ignorée de personne, bien que les administrations responsables s'entêtent à la contester. Le procès est fait, chaque jour, de ce chef, aux pouvoirs publics, dont la négligence, pour ne pas dire la malveillance, ne fait l'objet d'aucun doute. Il y a, là, des pratiques fort anciennes. Aux architectes et aux sculpteurs dont l'École a éprouvé la docilité on donne à réparer quelque vieux monument dont les pierres branlent : étrange conception d'une société démocratique, où certaines personnalités se voient reconnaître des droits dont l'exercice lèse l'intérêt général, national ! La somme des richesses dont ces agissements ont dépouillé et continuent de dépouiller le pays est incalculable. — Et l'on ne se contente pas de restaurer.

Voilà près d'un siècle, Victor Hugo disait : « Il y a deux choses dans un édifice : son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde ; c'est donc dépasser son droit que de le détruire. » Il demandait une loi qui défendît contre les violences de l'avenir les œuvres

du passé, « une loi pour les monuments, une loi pour l'art, une loi pour la nationalité de la France, une loi pour les souvenirs, une loi pour les cathédrales, une loi pour les plus grands produits de l'intelligence, une loi pour l'œuvre collective de nos pères, une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé ».

En 1875, Edmond Rousse proposa un texte qui correspondait au vœu du poète. Cette proposition de loi édictait des sanctions pénales, pour le cas de dégradation ou de vente abusive d'un objet classé. Elles furent écartées, et le projet de 1875 devint la loi de 1887, qui n'est qu'un bien faible rempart pour notre patrimoine artistique. Mais cette loi elle-même est violée sans cesse, audacieusement, impunément, par les municipalités comme par les citoyens^[22]. De plus, les quotidiennes offres de fragments d'œuvres et même d'œuvres entières, antiques ou gothiques, faites aux collectionneurs connus par les « marchands d'objets d'art et de curiosités », et les vols fréquemment commis dans les musées, les églises, dans tous les monuments publics témoignent assez que notre trésor artistique est dilapidé et mal gardé.

Le salut serait-il dans une bonne loi, sage et sévère, et rigoureusement appliquée ? Tout au plus oserait-on dire qu'elle pourrait n'être pas inutile. C'est en ces matières surtout que la loi doit suivre les mœurs, résulter d'elles directement et nécessairement. Il y faut le consentement, le désir universel. Tant que l'opinion, nettement exprimée dans les livres, dans les revues et les journaux, dans les réunions, dans les pétitions aux Chambres, ne sera pas unanime à réclamer une législation protectrice des monuments de notre histoire et de nos arts, une telle législation restera sans efficacité. Il n'est de force valable, ici, que la force morale, c'est-à-dire la pensée et l'amour. On n'enseigne pas aux peuples par l'amende et par la prison à aimer la beauté. Or, une société convaincue que la beauté a son asile naturel dans les musées est, comme par définition, incapable de comprendre l'art et de l'aimer. Les musées sont des cimetières plus ou moins fastueux, où les œuvres, détournées de leur destination initiale, perdent le meilleur de leur sens et de leur splendeur. Elles avaient été composées pour embellir et pour signifier une place publique, une église, un palais de justice, une salle de

réception, ou de méditation : au prix de quels efforts, dans le froid tohu-bohu d'un musée, parvient-on à rejoindre la réelle pensée de l'artiste !

Le peuple ne va guère dans les musées. Les merveilles qu'il y voit entassées sont pour lui des objets inertes, froids, muets, incompréhensibles. Ce n'est sans doute pas lui le coupable. S'il a personnellement perdu, peu à peu, le goût de la création artistique, c'est qu'on a cessé de solliciter sa collaboration à ces grandes œuvres collectives où jadis l'artisan s'instruisait par l'exemple, se développait et s'élevait au contact d'artistes véritables, auxquels il apportait d'abord ses mains seulement, puis, bientôt, son cœur et son cerveau. La cause de ce malheur est dans cet individualisme forcené qui dispersa les éléments du monde moderne et que nous avons vu poindre avec la Renaissance. Les artistes, du reste, découragés de toute vaste entreprise par leur isolement même, souffrent plus encore que le peuple de ce désastreux état de choses, car ils en ont conscience, et ceux d'entre eux chez qui le mal lui-même n'a pas détruit toute critique se sentent diminués jusque dans leur vie intérieure par cet émiettement des pensées et des forces, qui réduit chacun à ses propres ressources.

D'où ce désir, plus ou moins raisonné, mais universel, de réunion, d'unité, que nous notions plus haut ; l'intérêt de sa réalisation dépasse le point de vue où nous nous plaçons, et c'est à l'avenir de la société, dans toutes les voies de son activité, qu'elle importe : mais en art, surtout, il faudrait fermer les yeux aux clartés de l'évidence pour ne pas voir le bénéfice immense de la réunion.

Si le peuple ne comprend plus les chefs-d'œuvre de l'art, c'est que les artistes vivent séparés de lui. N'étant plus dans le secret de ses instincts, ne l'aidant plus à démêler, à connaître, à formuler ses obscurs désirs, ils font des œuvres qui ne rejoignent pas sa sensibilité, qui ne suscitent pas son intelligence. Cette intelligence reste inculte et cette sensibilité meurt. Le peuple n'estime plus que l'adresse manuelle et la force brutale. Privé des joies supérieures, il n'éprouve, devant ces statues, ces bas-reliefs, ces moulures, amoureuxment amenés par ses ancêtres, des ouvriers comme lui, à la vie harmonieuse, qu'une sorte de jalousie furieuse et il goûte à les briser une satisfaction abominable, qui s'explique, hélas !

Ne nous dissimulons donc point, par un optimisme imprudent, l'énormité de la tâche qui certainement s'impose, comme le plus essentiel des devoirs,

aux esprits soucieux des intérêts et de l'avenir de l'humanité. C'est à l'effacement des distances entre les diverses catégories intellectuelles, à l'harmonie de leurs différences, à l'association de leurs forces, à leur équilibre dans une collaboration universelle, c'est, enfin, à la constitution d'un nouvel état collectif des consciences, que tous les hommes de bon sens et de bonne volonté doivent, car l'œuvre est urgente et elle est vaste, s'employer sans retard ni partage. Tâche énorme, répétons-le, tâche formidable ! Tâche inévitable. Elle exige le concours de toutes les activités. Il n'est permis à personne de s'y dérober, par la modestie non plus que par l'indifférence. Précisément parce que personne ne sait sur quelles bases le pacte d'union pourra se conclure, personne n'a droit au repos tant qu'elles n'auront pas été trouvées. Ce pacte sera l'œuvre des générations vivantes, ou leur jour n'aura pas de lendemain.

Le problème se réduit pour nous, ici, aux proportions seulement des destinées de l'art. Mais, selon chacun des plans où elle s'engage en vertu du droit de ses facultés supérieures à leur plein exercice, l'humanité se projette tout entière, et l'art est par excellence l'un de ces plans. Il n'est pas, dans notre domaine, une province de loisir où nous nous délassions des soucis de la vie. Ceux-là mêmes qui pensent y fuir leurs propres passions et leurs inquiétudes ne tardent pas à le désertier s'ils n'y retrouvent, dans l'image de ces mêmes passions et de ces mêmes inquiétudes, des éléments de consolation ou quelque motif d'espérance. Qu'on prétende voir dans l'art le reflet d'hier ou l'aurore de demain, nous ne pouvons le séparer de notre vie ; il en est l'expression la plus intense. Comment donc resterait-il étranger aux préoccupations d'une heure, comme la nôtre, si terriblement critique, où, sinon la société, du moins le mode de notre existence sociale est mis en question ?

L'art contemporain exprime ces préoccupations avec une intensité et une lucidité également extraordinaires. C'est lui qui prend l'initiative de ce signal du *rassemblement* que réclame toute l'humanité clairvoyante.

Il le fait en deux gestes, ce signal, dans notre pays, où le mouvement nécessaire se dessine plus tôt que nulle part ailleurs, et l'un et l'autre gestes se caractérisent par la résolution — où l'instinct a beaucoup de part, sans doute, et heureusement, car il est le signe de la force vitale — de remonter aux sources du génie national et aux premiers principes de l'art éternel.

Ces deux gestes, ces deux symptômes, non pas uniques, mais capitaux entre tous, nous dispensent d'examiner les autres.

Le premier est l'impressionnisme.

L'observation appartient à M. Adrien Mithouard^[23] et il lui a donné tous les développements qu'elle comporte ; nous ne pouvons que les résumer.

On n'entend pas exagérer l'impressionnisme jusqu'à l'égaliser, en importance, à l'art gothique. Ce ne sont pas des Cathédrales que Monet et Pissarro construisent avec leurs pinceaux. Mais si nous constatons entre les deux arts, en dépit de cette inégalité, des rapports singuliers, significatifs, notamment des traits de race qui semblent indéniables, sera-t-il excessif de dire que le génie national, d'où l'art gothique naquit, s'est réveillé chez nous, sous une forme nouvelle, au moment même où les savants le découvraient, le retrouvaient dans le passé ?

Ils ont d'abord ce grand trait de parenté : « ils sont deux enfants de la même terre et leurs manifestations s'y localisent fortement ». Nous l'avons vu pour l'art gothique, dont le centre est à Saint-Denis (Île-de-France) : « Le centre et l'origine de l'impressionnisme sont à Bougival (Île-de-France). Le déplacement de l'axe est peu sensible. »

Tous deux doivent beaucoup à l'Orient. Une première inspiration orientale aide, au XII^e siècle, l'art roman à se formuler ; au commencement du XIX^e, la peinture, avec Delacroix, à se renouveler. La même influence n'est étrangère ni au développement de l'art ogival, ni à la détermination de l'art impressionniste : les Japonais l'ont confirmé dans le dédain du trompe-l'œil et de la superstition des « sujets nobles », surtout dans l'amour des couleurs franches et vraies.

Tous deux rompent avec des traditions usées ou faussées, tradition romaine tradition académique, épris tous deux de vérité, sculptant ou peignant leurs contemporains tels qu'ils les voient, dans un esprit différent, sans doute, mais cette différence même se résout en une similitude : tels qu'ils les voient, disons-nous, à leur date, et ce sont bien leurs yeux qui regardent la nature, directement, sans *a priori* ni préjugé d'École.

Tous deux vivent de la lumière et de son infinie diversité. Le gothique lui donne son œuvre à colorer, l'impressionniste la verse sur sa toile. Le

gothique lui ouvre toujours plus larges ses fenêtres et le verrier lui offre les couleurs simples de ses vitraux qui se composent, à l'intérieur de l'édifice, en un concert polychromique. L'impressionniste, avide aussi du plein air, isole aussi les couleurs pures, préoccupé « des effets qui résultent de la réaction des voisinages ».

Tous deux ont le culte de la nature : « Rien n'offre plus l'impression de la nature qu'une cathédrale », dit M. Baffier^[24]. « De même, le mouvement qui transforme, au XIX^e siècle, la peinture est essentiellement naturaliste... Gothiques et impressionnistes sont du reste d'accord pour emprunter les éléments expressifs au milieu géographique et au milieu social... Il est enfin, entre ces artistes d'autrefois et ceux d'hier, une plus vivante et plus sûre concordance, l'accent, — mais l'accent du Nord. Ce sont des exaltés volontaires. » Leur lyrisme ne ressemble en rien à celui de l'Italie et de la Provence. Ils sont audacieux avec calcul, ils ne se fient jamais à leur seule virtuosité de grands exécutants, et, par la pierre taillée ou par la couleur, c'est le triomphe de la logique qu'ils recherchent, qui les enchante.

Ainsi, quand Monet dressa son chevalet devant le portail de Rouen, ce n'est point par un vain hasard que se rencontrèrent « la séculaire Cathédrale et le poète de l'éphémère ... Ceci et cela, la Cathédrale et le tableau, c'est bien la même chose. Mais entre ceci et cela, il y a eu le XVII^e siècle. »

Il serait difficile, semble-t-il, de résister aux arguments enchaînés qui font la forte trame de ce parallèle. Il y a, là, mieux qu'une vue ingénieuse, il y a la vérité. — Nous y ajouterons cette indication encore : l'art gothique est intimement uni à la grande force prépondérante de son temps, l'Église ; l'art impressionniste, en un autre temps, s'unit aussi à la force régnante : la Science. Autre différence apparente qui conclut aussi à une profonde ressemblance intime, à la persistance de cet esprit de souplesse et d'opportunité où l'on ne peut refuser de reconnaître un signe essentiel du génie français dans son expression artistique.

C'est donc bien ce génie, comme nous l'annonçons par une conclusion anticipée, le génie français qui témoigne, à six cents ans d'intervalle, de sa constance et de sa vitalité. Voilà, livré à son instinct, libéré de toute contrainte, ce qu'il rapporte d'une assidue fréquentation de la nature : la

découverte de lui-même ! Il se retrouve presque tel, sous des dehors nouveaux, qu'il s'était connu tant de longues années plus tôt.

Non pas tout à fait tel, pourtant. Deux traits de ce caractère français, que nous avons essayé de définir et en qui nous avons noté le sens de la tradition, combattu ou équilibré par de périodiques consentements à la nouveauté, et de puissantes aspirations idéalistes, gênées souvent ou, peut-être, heureusement réfrénées au cours de périodiques aussi et ardentes crises de réalisme, — ces deux traits mêmes, le sens traditionnel et l'aspiration idéale, le gothique les chercherait vainement chez l'impressionniste.

L'impressionnisme est étranger à toute culture qui ne soit technique. Il consiste, même, pour une part, en sa révolte contre l'enseignement du passé, qui lui est parvenu, il est vrai, travesti par les écoles et les académies, mais qui dans sa pureté lui eût été tout aussi antipathique et, du reste, inutile. Il fait, véritablement, table rase du passé. Il répudie ce souci principal de la composition qui jusqu'à lui passa pour une condition première du grand art et qui sera peut-être, après lui, rétabli dans cette dignité. L'impressionniste ne fait pas de tableaux, à proprement dire, il ne transpose pas, il ne choisit même pas : il n'intervient pas, se contentant d'offrir à la nature un miroir et déniait à l'esprit le droit de collaborer avec elle. C'est, sans doute, cette sorte d'abdication de l'homme dans son œuvre qui rapproche du savant l'artiste impressionniste. Cet art et la science moderne ont bien, l'un comme l'autre, leurs origines dans la pensée du XVIII^e siècle. Trébuché par la science du poste d'honneur, qu'il croyait le sien, au sommet de la nature, l'homme perd en elle sa personnalité et non pas seulement sa royauté ; pensées, sentiments même, il abdique tout ce qu'il considérait naguère comme son privilège et sa gloire, et, producteur d'art, il n'apporte dans l'opération de ses yeux et de ses mains nul dessein.

Il va de soi que cette réduction rigoureuse de l'impressionnisme à ses formules est toute théorique. En fait, l'individualité de chacun des peintres impressionnistes est très marquée, et il s'en faut que l'homme, dans les productions de ce groupe d'artistes, soit absent de son œuvre. Toutefois, dans ces productions, le tempérament a incomparablement plus de part que l'intelligence, que la sensibilité même, et l'imagination en est exclue. Il serait chimérique d'y chercher une pensée, pas plus celle de l'artiste lui-

même que celles du passé : l'artiste a rejeté le bagage des siècles et, s'il ne parvient pas absolument à s'effacer devant la nature, il y tâche.

L'artiste gothique entendait autrement sa mission. Docile à l'autorité des clercs, il n'était pas l'inventeur de la doctrine qu'il interprétait : mais c'était, avec la leur, celle de toute l'humanité, au moyen âge, par conséquent celle de l'artiste aussi. La lente opération anonyme des siècles l'avait produite, et même, dans les lignes générales de son expression, fixée. Pourtant, l'artiste, plein de cette doctrine qui fait toute sa vie intérieure, renouvelle sans cesse cette expression, s'y ajoutant tout entier, y mêlant les deux ardeurs de son amour pour la nature et de sa foi en Dieu, y puisant le principe et la raison de son art.

L'artiste impressionniste est venu dans un temps où l'humanité ne possédait aucune pensée commune. La plupart de ses contemporains se contentaient du faux semblant de certitude qu'ils trouvaient dans l'enseignement dit classique. La gloire de Manet et de Monet, de Renoir, de Pissarro, est d'avoir méprisé ce mensonge, invention d'un individualisme exaspéré qui, trahi du talent, avouait enfin, quoi qu'il en eût, son irrémédiable misère. Ils furent magnifiques de sincérité, de courage. Privés de tout lien spirituel qui les unît, ils ne s'avisèrent pas d'y suppléer par quelque artifice ; ils trouvèrent dans leur dénûment même les éléments d'une entente et la force de réagir contre la dispersion déterminée par l'individualisme. Il y avait devant eux une multitude d'unités sans cohésion réelle et qui prétendaient pourtant se rejoindre entre elles par les factices traits d'union de formules apprises par cœur et stériles ; ils constituèrent, en face de cette multitude, le petit groupe de ceux qui osèrent dire : Puisqu'il nous est impossible de démêler dans les leçons de nos maîtres la voix du grand passé, puisque décidément l'humanité présente a tout oublié, nous ne feindrons pas de nous ressouvenir, mais nous irons chercher les certitudes perdues à leur source éternelle, dans la nature.

Par là, et jusque dans ce qui semble, au premier regard, les séparer des gothiques irréconciliablement, les impressionnistes sont, peut-on dire, eux-mêmes des gothiques, à leur date. Ceux du XIII^e siècle avaient demandé à la nature les moyens d'exprimer la pensée qui était le principe et la raison de leur art ; ceux du XIX^e siècle cherchèrent le principe et la raison de leur art dans cette même nature, guidés par un infaillible instinct.

Car il serait injuste de leur prêter le projet court et chimérique de donner un double au réel spectacle de l'univers. De tels artistes, dont le talent n'est pas en discussion, avaient, nul doute, de plus vastes désirs. Même si la joie de leurs yeux laissait un peu languir l'activité de leur esprit, c'est à satisfaire l'esprit, fût-ce au delà d'eux-mêmes et au bénéfice d'une autre génération, que tendait, en dernière analyse, leur effort. Si le culte qu'ils rendaient à la nature était, en quelque manière, un peu immédiat et tout physique, de ce point de vue présent et matériel ils n'en concevaient pas moins dans son immensité le spectacle de l'univers. Ils représentaient l'esprit moderne dans une attitude momentanée et nécessaire, l'attitude d'un esclave qui sera le père d'un conquérant. Leur amour passionnément humble de la nature était, donc, tout de même de l'amour, c'est-à-dire le désir de la possession.

Un poète, qu'on n'a pas l'habitude de considérer comme un profond penseur parce qu'il s'est plu à parler sans insistance, Théodore de Banville, a merveilleusement exprimé cet état d'âme de l'homme moderne, réunissant toutes les forces de son génie dans l'étude de la nature et se persuadant qu'un long jour de splendeur et de foi sera sa récompense :

« Ce n'est plus un duel courtois, c'est un combat sérieux qu'il doit soutenir contre l'Isis éternelle ; il ne veut plus seulement soulever ses voiles, il veut les déchirer, les anéantir à jamais, et, privé de ses Dieux évanouis, posséder du moins l'immuable Nature, car il sent que ces Dieux renaîtront d'elle et de nouveau peupleront les solitudes du vaste azur et les jardins mystérieux où fleurissent les étoiles. »

Il n'appartient à personne d'oser avancer, dans leur silence, que les artistes dont nous parlons aient eu ces vues mystiques et lointaines. Mais le sensualisme n'est qu'une face de ce Janus Geminus humain dont le mysticisme est l'autre face. À peine l'une des deux faces a-t-elle brillé dans la lumière, elle se détourne vers l'ombre pour laisser l'autre à son tour s'illuminer.

Nous sommes les témoins d'une telle conversion, à cette heure de l'art français.

Les peintres impressionnistes, tandis que les savants, comme nous l'avons dit, retrouvaient l'art du moyen âge, ont conduit à son dernier terme

ce mouvement du retour à la nature qui signifiait, à la fois, un recours à l'une des deux grandes sources de la beauté, — l'autre source étant la Tradition, ce visage humain de la Nature, — un réveil du génie national et enfin une réaction contre l'esprit d'individualisme et de dispersion, un premier signal de rassemblement.

Leur œuvre est accomplie. Elle fut bienfaisante. Ils ont ramené l'art au respect, à la religion de la vérité visible, déchiré les voiles que l'erreur académique avait tissés entre le regard du peintre et la réalité, enrichi la palette, doté l'art de ressources nouvelles ou oubliées, rafraîchi la vision, renouvelé l'expression. Accomplie, leur œuvre est finie.

Et aussitôt le Janus Geminus montre son autre visage.

Le mouvement idéaliste est plus lent à se déterminer que ne le fut le mouvement sensualiste, parce qu'il est plus important. Il y a plus de trente ans que, dans tous les arts, il se manifeste, et, bien qu'il compte déjà des noms et des instants admirables et de notables groupes, — César Franck et ses disciples, en musique, Paul Gauguin et les siens, en peinture, Villiers de l'Isle-Adam, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et les poètes symbolistes, — il n'a pas encore suscité dans le public cet intérêt passionné, unanime, qui annonce les grandes époques.

Le public est mal préparé à comprendre ces profondes évolutions. Très en retard sur les producteurs, dont son éducation le sépare, il semble subir encore la pédagogie classique, académique, comme en témoigne, par exemple, le goût qu'il montre, dans les salons, pour la peinture anecdotique ou officielle. Il a pendant longtemps résisté à l'impressionnisme, exactement comme, soixante ans plus tôt, il résistait encore à l'art gothique retrouvé. Il fait le même accueil à l'idéalisme renaissant, et il a laissé mourir dans l'obscurité, presque, les maîtres que nous venons de nommer. C'est une des pires douleurs des instants de transition, comme le nôtre, que la vérité s'y élabore, au profit seulement de l'avenir, sans l'aveu de la foule des vivants.

Elle triomphe pourtant. Ce tout actuel mouvement idéaliste, que nous devons nous contenter d'indiquer, car son étude déborderait de toutes manières notre cadre, cette Autre Renaissance, ce second des deux gestes que nous annonçons, par lesquels l'art prend aujourd'hui l'initiative du

rappel à l'unité, est l'événement nécessaire, et l'on eût pu le prédire dès l'heure où le naturalisme et l'impressionnisme étaient encore dans leur nouveauté : l'étude de la nature et les forces qu'ils puisaient en elle devaient ranimer, chez le poète et chez l'artiste, la fièvre du mystère, la passion des causes, l'ambition d'approfondir les secrets de la vie et de leur donner une explication humaine, l'espérance de voir renaître de cette nature possédée « les Dieux évanouis ».

La Nature est matière, l'Esprit est matrice, disions-nous naguère, en étudiant l'œuvre de Paul Gauguin, qui voulut bien reconnaître dans cette formule l'expression de sa propre pensée. Cette sorte de spiritualisation de la nature provoque le goût des symboles, qui fut celui du moyen âge et qui produisit la décoration des Cathédrales et leur architecture elle-même. Il est celui de notre époque ; elle accepterait volontiers pour devise la grande parole, mais en lui donnant un sens positif, affirmatif : « Tout ce qui passe n'est que symbole. » Elle cherche les lois de l'art comme le secret de la vie dans les origines, elle est particulièrement sensible aux modes d'expression primitifs. Pour nous en tenir aux arts plastiques, cela est manifeste dans la peinture et dans la sculpture toutes récentes.

Il est clair que, dans l'atmosphère dégagée par cet état d'esprit, l'art du moyen âge trouvera sûrement un accueil favorable. Mais, et c'est le grand honneur de l'âme contemporaine, elle reste fidèlement reconnaissante aux maîtres de la civilisation antique. Ils ne furent jamais mieux compris qu'en ce temps, jamais plus sagement étudiés, plus sincèrement admirés. — Qu'on apporte à l'étude du moyen âge la même sympathie informée et généreuse, et les deux moitiés de l'âme humaine pourront enfin se rejoindre ; l'espérance d'hier sera réalisée : les études modernes seront définitivement fondées sur leur double principe. Dans l'harmonie de ses deux éléments originels l'esprit moderne trouvera son unité.

Ces temps sont proches. Les archéologues en ont préparé l'avènement, que les poètes et les artistes sont prêts à hâter. C'est en faveur de l'art gothique que le dernier effort reste à faire. Au delà de l'ignorance, en deçà de la manie et de la mode, il faut qu'on le comprenne, qu'on lui rende justice, qu'on le respecte, qu'on déduise de ses principes, au bénéfice de l'art vivant, ses conséquences inépuisablement fécondes. Pénétrons sa pensée pour jouir de l'expression qu'il lui donne. Contemplant-le dans sa

vérité et souffrons qu'elle ait été telle, quelle que soit l'idée que nous nous fassions, à cette heure, de *la Vérité*. Reprochons-nous aux Grecs de radoter d'Homère, et d'Hélène, et d'Ulysse ? Pourquoi reprocherions-nous au moyen âge d'être ivre de Jésus-Christ et de nous redire sans jamais se désenchanter de ces austères merveilles les miracles de l'Évangile et toute la légende dorée de la Vierge et des saints ?

Ses œuvres, toutes meurtries, mais encore si belles, sont là, partout sous nos yeux dans notre pays, et ce sont les plus précieuses de nos richesses.

Que manque-t-il encore, après tant de livres pleins de science qui les racontent, qui les expliquent, qui les justifient, — que faut-il encore ? Quelle force irrésistible ramènera le peuple au pied de ces Cathédrales qui sont à lui, et le persuadera que l'heure a sonné d'en finir avec les vieilles incompréhensions, les vieilles ingratitude, et de jouir à nouveau de son bien ?

— Peut-être une grande voix apportant le témoignage irréfutable d'un personnel exemple, illustre.

1. ↑ ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*.
2. ↑ *Id.*
3. ↑ *Id.*
4. ↑ *Id.*
5. ↑ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, article FLORE.
6. ↑ H. LEMONNIER, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*.
7. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome II, seconde partie, *La Sculpture en France et dans les pays du Nord*, p. 683.
8. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome II, 1^{re} partie, *Le Style flamboyant*, par M. CAMILLE ENLART.
9. ↑ *Id.*
10. ↑ *Id.*
11. ↑ ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art*, tome II, 2^e partie, Conclusion.
12. ↑ Beyle a, le premier, dénoncé le véritable inventeur de ce « style » : c'est le Bernin, à qui s'adjoignent son contemporain Francesco Borromini et, au XVII^e siècle, Guarino-Guarini.
13. ↑ ENLART, *Manuel d'Archéologie française*.
14. ↑ ENLART, *Manuel d'Archéologie française*.
15. ↑ *Ibid.*
16. ↑ Il va de soi que, dans un si rapide regard jeté sur quatre-vingts années environ de production littéraire et artistique, on ne tient compte que des grandes généralités. Il serait facile de signaler des cas par lesquels notre affirmation est contredite, mais ils sont tous marqués du caractère de l'exceptionnel.

17. ↑ C'est le mot admirable du grand Eugène Carrière : « Nous sommes dans l'horreur de l'invention et dans l'amour de la découverte. »
18. ↑ *Manuel d'Archéologie française.*
19. ↑ *Histoire littéraire de la France au XIV^e siècle. Discours sur l'état des Beaux-Arts.*
20. ↑ *Manuel d'histoire de la littérature française.*
21. ↑ *Histoire de la littérature française.*
22. ↑ M. Georges Grosjean, député, a réuni dans une brochure, *Pour l'Art, contre les Vandales* (1910), quelques-uns des plus récents griefs que, de ce chef, on peut faire aux Pouvoirs Publics et à certains particuliers : le château de Mauvezin, dans les Pyrénées, recrépi et remis à neuf par un propriétaire que choquait sa beauté huit fois séculaire ; la maison de François I^{er}, à Abbeville, dépouillée de ses rares et précieux ornements au profit de l'Amérique ; la chapelle de Saint-Vaast revêtue tout entière d'un affreux badigeon blanc et offerte par la commune à un acheteur ; les tapisseries de la cathédrale du Mans transportées en Espagne ; l'expédition des célèbres fauteuils de Compiègne au Tonkin et à Madagascar ; la démolition du cloître de la Trinité, à Vendôme, du château de Vincennes, où des fresques de Philippe de Champaigne ont été détruites ; le délabrement des pavillons de Pierre Lescot et de Jean Goujon au Louvre ; l'état d'abandon où se trouvent les Trianons, à Versailles ; l'enterrement du Mont Saint-Michel (c'était une île, bientôt l'abbaye, grâce à des travaux d'intérêt purement commercial, sera en pleins champs), etc., etc. D'autre part, à la différence de l'Italie, de la Grèce et de la Suisse, nous n'avons pas de loi qui interdise la vente de nos trésors artistiques à l'étranger, et l'Amérique s'en empare à force de dollars.
23. ↑ *Le Tourment de l'Unité.*
24. ↑ *La Cathédrale de France.*

IV

LA MISSION DE RODIN

Bien que personne certainement ne l'ait oublié, il sera opportun de rappeler ici l'accueil qui fut fait, par le public et par la majorité des critiques, à la statue de *Balzac*. — La Société des Gens de Lettres, qui l'avait commandée, la refusa, et, au Salon de 1898, devant l'œuvre, après de brefs instants de stupeur, quelles explosions de rire ! Aucune prudence, nulle mesure. Il ne vint pas à la pensée des détracteurs qu'ils pussent se tromper. Ils ne comprenaient pas ; donc, il n'y avait rien à comprendre. L'artiste avait failli ou s'était moqué du monde : le monde répliquait en se moquant, à son tour, de l'artiste. Et les rares esprits qui voyaient juste — un Jean Dolent, un Roger Marx, un Gustave Geffroy, un Arsène Alexandre, un Camille Mauclair... — ne parvenaient pas à se faire entendre, tandis que de haut et à grosses voix les ignorants rappelaient l'artiste savant à l'orthographe de son art, au respect du bon sens et de la saine tradition. Les plus indulgents accordaient qu'il y eût, là, une ébauche, intéressante à titre d'ébauche : « Mais on ne montre pas une ébauche ! »

Cette injustice put attrister Rodin ; il n'en fut ni surpris ni troublé.

Il connaissait dès longtemps cette forme si moderne de l'ingratitude, le déni de compréhension que la paresse et la vanité des gens apportent à l'effort sincère et réfléchi de l'artiste. Dès le commencement, chacune de ses œuvres principales avait été l'enjeu d'une bataille. Devant l'*Homme de l'Âge d'airain*, n'avait-on pas crié au moulage sur nature ? *Le Génie de la Guerre*, le *Victor Hugo*, n'avaient-ils pas été refusés, eux aussi, à l'unanimité ?...

Ce qu'il y a de déconcertant dans ces mutineries devenues comme traditionnelles, c'est que toujours, avec le temps, l'artiste les convainquit d'erreur, et que toujours, d'ouvrage en ouvrage, elles se reproduisissent,

inlassablement. L'opinion semblait exiger, comme une rançon du consentement qu'elle avait fini par accorder, après bien des délais et de guerre lasse, à telle œuvre naguère encore âprement contestée, que du moins le maître se tint désormais et définitivement à la formule de cette œuvre. Elle en faisait une sorte d'argument contre toute œuvre nouvelle — contre tout développement nouveau, pour mieux dire. C'est ainsi qu'elle opposait le groupe du *Baiser* à la statue de *Balzac*, prétendant condamner celle-ci au nom de celui-là. L'artiste lui-même avait, au Salon, placé les deux œuvres l'une auprès de l'autre, pour montrer comment les qualités de la plus ancienne, grâce au travail de longues années, s'épanouissaient dans la plus récente. Son intention ne fut pas comprise, et le public, en continuant à préférer le *Baiser*, montra qu'il aimait cette œuvre en dépit et non pas à cause de sa valeur réelle.

Cette bataille, que les admirateurs de l'artiste purent un instant croire perdue, est la plus violente que Rodin ait eu à livrer. Aujourd'hui, tous les sentiments qui comptent se sont ralliés à celui des rares clairvoyants de la première heure. Il ne fait plus doute pour personne que le *Balzac* ne soit dans la sculpture décorative et de plein air une œuvre capitale, neuve dans l'art moderne, à la fois une réalisation puissante et une féconde indication dont il faudra que l'avenir tienne compte. — Mais le prix dont on fit payer à Rodin sa victoire aggrave étrangement notre dette envers lui.

Toutefois, cet aveuglement obstiné du monde, disions-nous, ne troubla pas Rodin. Il prenait conseil de ses grands devanciers et de la nature, non pas de ses contemporains. Il savait que la gloire ne fut jamais un don de la multitude au génie, que c'est au génie de révéler sa gloire, c'est-à-dire de manifester l'accord de sa pensée avec la pensée de la nature. Il avait conscience que plus nettement, d'heure en heure, s'affirmait en lui cet accord ; ses pressentiments anciens se vérifiaient, atteignaient à la radieuse certitude ; des observations faites jadis dans les bois, sur les grandes routes, en regardant le ciel et les arbres, se coordonnaient à l'atelier, prenaient une vie pleine et durable grâce à l'expérience quotidienne, incessante, du travail. De toutes ces références assurées lui venait une confiance entière en la vérité active d'une doctrine qui se développait avec lui-même, qui dépassait les raisonnements des critiques, et du haut de laquelle il pouvait dédaigner également les railleries de la foule et les dénigrement des

confrères. Il arrivait à ne plus rien entendre que le dialogue intérieur de son intuition et de son expérience, à ne plus rien voir, que la nature et les témoignages de ses propres efforts et de ceux qu'avaient faits avant lui les vrais maîtres pour s'approcher d'elle. Depuis qu'il avait compris son art, conquis sa technique, il vivait dans une ivresse constante, dont son visage ne trahissait rien, mais qui seule pouvait expliquer son extraordinaire, son unique puissance de travail. Le travail était pour lui un enchantement où il ne sentait plus la succession des minutes, dont il se réveillait lentement, épuisé et heureux, ayant fait sa tâche « jusqu'à extinction de chaleur vitale ».

Cette résistance muette d'un seul contre tous, cette assurance qui ne discute plus, cette force qui se réserve jalousement pour la production, cet entêtement implacable et serein : le XIX^e siècle n'a pas vu de plus magnifique spectacle. On pense à Wagner en cherchant un autre exemple d'héroïque énergie qui puisse être comparé à celui-là. Mais nul roi n'est venu apporter au sculpteur la consolation sublime qui récompensa l'effort du musicien. Rodin est resté seul aux prises avec les difficultés d'un art le plus coûteux de tous et qui nécessiterait des mains nombreuses au service d'une seule tête.

Dans cette solitude, sa grandeur apparaît mieux en valeur qu'elle ne serait, peut-être, parmi l'agitation d'une foule empressée. Et l'on devine quel est le secret de cette force : ce n'est pas l'orgueil, c'est la joie d'avoir raison.

Peu à peu, les certitudes personnelles de Rodin se sont imposées à tous. Il n'est personne maintenant qui ne salue en lui un très grand artiste.

Le consentement à cet hommage est assez général pour que nous puissions, sans blesser les convenances, le répéter même ici, en quelque sorte dans la maison de l'artiste, au seuil de son livre et au moment de lui céder la parole. Quelqu'un^[1] l'a dit, devant le suffrage de qui la postérité s'inclinera d'autant plus volontiers qu'elle mettra l'œuvre du peintre tout près de l'œuvre du sculpteur : « On ne le glorifiera jamais assez : Rodin est le plus grand artiste qui ait vécu depuis des siècles. »

Tel est l'homme qui s'offre pur garant de l'art du moyen âge, qui nous invite à étudier, à tâcher de comprendre nos Cathédrales romanes et

gothiques^[2].

Le croirons-nous sur parole ? Ferons-nous ce crédit à son mérite et à sa renommée ? Saisirons-nous cette occasion de lui payer enfin la dette que nous avons, par une si longue ingratitude, contractée envers lui ?...

L'éloquence de sa démonstration nous rejoindra d'autant plus sûrement et profondément que nous en sentirons mieux l'absolue logique. Voyons donc comment, à ses débuts, enchanté de la Renaissance, il s'est épris du moyen âge : par quels chemins il est allé, selon ses propres expressions, « du Parthénon à Chartres ». — Ce sera, du même coup, nous rendre compte des motifs qui expliquent et, dans une certaine mesure, excusent l'opposition qu'ont toujours rencontrée dans le public les efforts successifs, les découvertes successives, — le développement perpétuel de Rodin^[3].

Développement perpétuel : soulignons ces deux mots. Ils éclairent toute la carrière de l'artiste, ils définissent sa mission qui aboutit à cette éclatante affirmation de la beauté suprême de l'art gothique, et c'est à les justifier en détail que s'appliqueront les critiques s'ils veulent préciser les nuances harmoniques de sa pensée, diverse en apparence. Nous devons nous en tenir, ici, aux grandes lignes, aux plans principaux.

L'amour de la nature est le don par excellence, celui qui permet de voir et d'entendre, de jouir, de vivre. Il fait l'artiste, exemplairement ; généralement, on peut dire qu'il fait l'homme, car il n'y a point de vraie vie humaine hors de la participation — par la jouissance instinctive, et par l'intelligence, cette jouissance raisonnée — aux harmonies de la nature. La science ne confère pas ce don et ne le supplée point. Elle l'aide seulement à prendre conscience de lui-même et à fructifier.

Or, à l'époque où Rodin débuta, la science était perdue ; pis encore, les faux savants en avaient fait un mensonge.

Nous avons insisté déjà sur la détresse où était tombée la peinture, quand vinrent les impressionnistes ; ils réagirent, à tous risques, avec une merveilleuse bravoure, contre la tyrannie de l'École. Mais, à comparer leur situation avec celle des sculpteurs, les peintres auraient pu s'estimer privilégiés. La vraie tradition n'avait pas été aussi brutalement interrompue dans la peinture que dans la sculpture. Les grands exemples d'Ingres et de Delacroix, de Corot et de Courbet, de Rousseau, de Daubigny et de tous les

excellents paysagistes de la première moitié du XIX^e siècle, et de Prud'hon, et de Géricault, et de Millet, et de Daumier, furent de précieux réconforts pour les impressionnistes eux-mêmes, et pour un Puvis de Chavannes, un Gauguin, un Cézanne, un Monticelli, un Carrière. Ces maîtres ne manquèrent pas de bons conseils, qui les prémunirent contre les dogmes absurdes. — Combien les sculpteurs furent moins heureux !

Rude (1784-1855), David d'Angers (1789-1856), Carpeaux (1827-1875) et Barye (1796-1875), les seules vraies lumières que pût invoquer, vers 1860, un débutant, étaient loin d'avoir l'autorité qu'eussent dû leur conférer le génie et les œuvres. Ils font déjà groupe, aujourd'hui, pour notre regard, et leur succession si étroitement enchaînée, si harmonieuse, nous apparaît comme le plus péremptoire des enseignements. Sans qu'on puisse dire que Carpeaux vient de Rude — peut-être vient-il plutôt de Rubens, et plutôt encore de la source inconnue et intarissable d'où nous étions déjà venus Rubens et Rude — il n'en est pas moins certain qu'à écouter Rude Carpeaux s'épargna de dangereux tâtonnements. Et derrière Rude nous savons bien qu'il y a Pajou, Pigalle, Houdon, Clodion, et, par delà ceux-ci, Donatello et la Renaissance, d'une part, les Gothiques et les Romains, d'autre part, et plus loin les Grecs, et plus loin encore l'Égypte... Dans ce raccourci violent de l'histoire, où survivent seuls ceux qui étaient constitués pour vivre, il semble que la sélection des forces se soit faite en vertu d'une loi d'indulgente fatalité. Il y a beaucoup de vérité profonde dans cette apparence : la lumière va, d'elle-même et comme à elle-même, à la lumière, et, quand Rodin commença à travailler, c'est à Barye et à Carpeaux^[4] qu'il demanda des conseils et des exemples, parce que Rude n'était plus là. Qu'on se représente, pourtant, ce qu'il fallut au très jeune homme de pure intuition et de robuste jugement pour discerner tout de suite, sans erreur et sans hésitation, dans le tumulte de l'heure, au delà des premiers plans où paradent les habiles, où les gloires éphémères font leurs feux d'artifices, ceux-là seuls, deux maîtres sans plus, auprès desquels il pût espérer trouver de hauts bénéfiques, réels. — Deux maîtres sans plus, dans cet art de la sculpture qui est, peut-être, l'art français par excellence, qui fut illustré, du XII^e siècle au XV^e, par tant d'artistes de génie dont nous ne connaissons que de rares noms, dont nous ne saurons jamais le nombre, deux maîtres sans plus, et combattus de toutes parts : à prendre leur chemin, c'est à

l'obscurité, à la misère et à toutes les douleurs qu'on se vouait, car il fallait du même geste renoncer à toutes les faveurs dont l'Institut et l'École comblent les élèves dociles.

Rodin n'avait pas eu à choisir. Il obéissait à des nécessités invincibles. Possédé tout entier par l'amour de la nature, il allait là, fatalement, là seulement où il sentait qu'il trouverait la science : le langage de l'amour.

L'ironique destinée ne devait rien lui laisser ignorer des avantages matériels qu'il dédaignait ; il connut de près — ce ne fut pour lui qu'un spectacle — les satisfactions de toutes sortes dont jouissent ceux qui cèdent à la tentation d'obéir aux directeurs de l'art officiel et aux amateurs bourgeois, ces terribles corrupteurs. Un assez long temps, en effet, les difficultés de la vie le réduisirent à exécuter anonymement, pour le compte de Carrier-Belleuse, des figures dont il n'avait à discuter ni la destination ni la composition. Nous verrons que dans ces besognes il sut se ménager des bénéfices plus précieux que celui du salaire. Mais il y put aussi mesurer les périls de l'habileté, voir combien il importe à l'artiste véritable d'en conjurer les séductions, de réserver contre elles les droits du goût et ce qu'il y a de légitime dans les exigences d'une pure sensualité.

Le Goût ! Il faut entendre Rodin prononcer ce mot. De quelle dévotion l'accompagnent l'intonation, le regard, le sourire ! Le goût et la mesure, ces vertus grecques et françaises qui sont les conditions de la force et de la grâce, nul mieux que lui n'en sait le prix, car nul ne les possède plus consciemment. Elles éclairent son culte de la nature, et c'est par elles que sa sensualité se rehausse de tant de bravoure et de tendresse à la fois, — cette sensualité valeureuse ! Chez un tel artiste la jouissance voluptueuse de la beauté passe de si loin ce que la plupart des hommes entendent par le mot sensualité qu'entre leur notion et la sienne il n'y a, vraiment, rien de commun. La justesse des proportions et l'équilibre des volumes harmonieusement balancés, la solidité des plans, la richesse des lumières et des ombres, la logique des rapports qui constituent le caractère d'une figure, dans la vie comme dans l'art, et son adaptation à son but, voilà, pour lui, les conditions de la volupté. Devant un chef-d'œuvre de la statuaire ou de la peinture, comme devant un bel être vivant, ou un beau paysage, c'est vraiment le langage de l'amour que son admiration parle, le langage de la gratitude extasiée. — Mais, ne venons-nous pas de le dire ? ce langage de

l'amour, c'est proprement la science, cette science de l'art, que le jeune artiste était allé chercher auprès de deux grands maîtres de son temps, Carpeaux et Barye, les deux grands amoureux de la nature. Rodin possédait l'instinct de ce langage, de cette science ; c'est en cédant aux exigences d'un goût toujours plus délicat, d'une sensualité toujours plus vaillante, qu'il s'est élevé à la conception d'un art toujours plus puissant et plus doux : dans les chefs-d'œuvre, c'est surtout leur douceur qu'il se plaît à louer. Cette douceur est le signe de la force ; elle comporte une simplicité à laquelle les modernes atteignent rarement ; elle n'est pas incompatible avec les expressions les plus graves et même les plus tragiques, pourvu qu'elles restent simples et grandes, car il n'y a pas de douceur dans les complications inutiles non plus que dans les lignes sèches, pauvres et dures, auxquelles se réduisent, par un inévitable aveu, les petites pensées des petites âmes. — C'est la douceur qui manque le plus aux œuvres de la moderne statuaire.

De bonne heure l'« étudiant éternel » — car il pourrait faire sienne cette définition qu'Alfred de Vigny a laissée de lui-même — entrevit les principes qui apparentent l'art de la Renaissance à celui des Primitifs, non point par un progrès, mot qui n'a point de sens en art, et plutôt, comme Rodin lui-même l'a écrit, par une « déclinaison ». Car la vérité a été dite par ceux qui ont parlé les premiers.

Mais à la pleine conscience de ces principes il ne devait atteindre que lentement, par ce développement de proche en proche qui est la loi de sa pensée. Lentement, avec une patience passionnée, durant cinquante années d'amour et de travail, il aura l'une après l'autre écarté les erreurs entassées par les siècles de pédagogie classique, s'éclairant aux lueurs qui dessinent, à travers le crépuscule de ces siècles, la voie de la vérité, — et telle est sa mission.

Nous n'avons pas à refaire l'histoire de ces erreurs, si souvent mêlées, du reste, aux plus belles vérités, et illustrées des plus glorieux noms. Ne nous laissons pas suspecter, toutefois, d'ingratitude envers tant d'éblouissants génies qui de Ghiberti ou de Donatello à Rude, font l'honneur des temps modernes. Michel-Ange, pour ne nommer que lui, est un titan, et l'on a peine à se défendre de voir dans son œuvre le geste qui somme le passé et qui ouvre dans l'histoire du monde une phase nouvelle. Entre son art,

pourtant, et celui des Grecs, qu'il adorait, quelle différence ! Et quelle différence, encore plus sensible, entre les formes grecques, qui éludent l'inquiétude, et les formes égyptiennes, qui affirment la sérénité ! L'art égyptien exprime toute la vie dans une immobilité apparente ; l'art grec réduit le mouvement à un minimum qui lui permet d'éviter les particularités individuelles des attitudes pour chercher le caractère durable des types ; l'art de Michel-Ange traduit la structure des corps en termes de mouvement : tout l'art moderne a varié sur ce dernier thème, exagérant maintes fois ou dépassant jusqu'à l'exaspération ou au désordre le principe de la mobilité. Les Allemands pourront dire qu'il a ainsi donné une forme expressive à la doctrine du perpétuel devenir : rien n'est, tout se transforme ; en conséquence de ce principe, les modernes figures statuares traversent, sans jamais s'y arrêter, quelque station de la destinée. Peut-être cette mobilité infinie les rend-elle plus émouvantes, plus immédiatement accessibles à notre sensibilité nerveuse et fiévreuse ; mais qui ne voit qu'elle les diminue ? Qui oserait égaler aux affirmations de l'art statique de l'antiquité ces productions dynamiques d'un art qui cherche au dehors, par la profusion des gestes, une force dont le secret n'est pas en lui ? La musique passionnelle est le langage naturel de ces figures tourmentées, comme la tragédie grecque était le langage naturel des statues grecques ; de ces statues à ces figures il y a toute la distance qui sépare cette tragédie et cette musique.

Rodin crut d'abord, avec ses meilleurs maîtres, que la statuaire est expression et mouvement. N'était-ce pas aussi, en effet, la conviction du grand artiste qui fit le haut-relief de l'Arc de Triomphe ? Rodin chercha donc et trouva de nouveaux moyens d'expression et de mouvement. Personne avant lui n'avait ainsi fait vibrer la surface des corps, jouer les articulations, ramper la vie de muscle en muscle, frissonner un épiderme au contact d'un autre épiderme. Art réaliste absolument, mais qui surprenait la réalité dans ses retraites profondes. Il cherchait la vie à l'intérieur des corps, et les ondulations des surfaces modelées n'étaient que les « repoussés » des organes dont elles trahissaient la présence réelle et cachée.

Pourquoi les premières manifestations de cet art effarouchèrent-elles le public ? Il sommeillait, au ronronnement des professeurs qui prêchaient un « idéal » classique issu de la Renaissance italienne, une convention gréco-

romaine, à la fois déclamatoire et placide : et ce sincère recours à la nature bousculait toute cette fausse doctrine. Bien que l'accusation de moulage sur nature fût absurde — puisqu'il n'y a rien de plus artificiel que le résultat de ce moulage, puisqu'il a pour inévitable effet d'interrompre le mouvement, les proportions, la vie, exactement comme la photographie, — elle ne laissait pas de suggérer assez nettement l'espèce de malaise que *l'Âge d'airain* et le *Saint Jean prêchant* causaient à leurs détracteurs. Ce n'était pas moulé sur nature, non ; mais c'était copié sur nature avec une magistrale fidélité ; c'était nature, trop nature ; cela criait le désir unique de répéter le frisson de la nature, sans aucun égard au catalogue classique des poses, sans aucune préoccupation de style académique, et voilà ce qui ne pouvait se supporter. Si la calomnie se résolvait, comme on voit, en louange, la louange elle-même, incomplète, altérerait la vérité. Il avait copié la nature, mais tout entière, celle qui est visible dans la statue vivante, et celle-là aussi que cette statue évoque et qui est sensible en elle par des reflets. C'est ce qu'il voulut faire entendre quand, impatienté de toutes ces clameurs d'aveugles, il répliqua : « Ai-je donc moulé aussi le désert ? » Ce mot — qui fut dit à propos du *Saint Jean* — jetait une vive clarté sur les intentions de l'artiste : il voulait exprimer, non pas seulement la réalité immédiate, mais plutôt cette réalité seconde que donne seule l'atmosphère, — et cela dépassait de loin le programme du simple réalisme.

Cette intention est constante chez Rodin ; c'est elle qui fait la grandeur et le mystère de ses œuvres ; c'est en l'approfondissant qu'il a rejoint les Primitifs, remontant vers eux à travers la *Déclinaison*, et les siècles qui en procédèrent.

Mais ces perpétuelles études, qui lui permettaient un perpétuel développement, l'induisaient en de perpétuels recommencements, dont le public, déconcerté, s'irritait. Entre l'artiste et le public, telle est la cause principale du malentendu qui troubla si souvent leurs rapports. Ne cessant de travailler, l'artiste ne cesse de se renouveler ; il n'a pas « déposé » son idéal, son chiffre, sa « marque » ; si l'on prétend qu'il a changé, qu'il se déjuge, qu'il se dément, il n'y contredit pas. Il sourit si on lui reproche de n'avoir ni but ni méthode, si on l'accuse de chercher le scandale.

Et la fureur du public, et l'indifférence de l'artiste à cette fureur, sont également logiques.

Dans un temps où l'art n'a, socialement, aucune place, où les artistes vivent dans la solitude, ces nuances qui caractérisent les diverses *manières* d'un peintre ou d'un sculpteur, ces changements inévitables qui sont autant de gages de sincérité, et dont le producteur souffre tout le premier, car c'est à chaque fois comme un réenfantement de sa pensée, ne peuvent être compris. Les gens veulent voir dans ces termes successifs d'une évolution les signes du caprice ou du calcul, du désordre ou de la ruse. D'où ces naïves colères, dont il ne conviendrait pas de s'indigner sans mesure puisqu'elles attestent au moins le désir de comprendre ; l'indifférence serait bien plus désolante. Elle serait excusable elle-même, semble-t-il, étant données les directions actuelles de l'activité humaine... Mais cette conviction demeure latente au fond de tous les esprits, que le poète, ou l'artiste, est chargé d'un grave message à leur adresse. En effet, il est chargé d'*éveiller par l'art le sentiment de la nature* chez les autres hommes, le sens de la vie générale, — en d'autres termes, de les amener à voir, à comprendre l'*universalité des rapports*, la loi unique qui régit les intelligences et les formes, et que chacun subit à sa place, à son plan, dans le total ensemble, et applique selon sa conscience ou sa fatalité. Ainsi persuadés justement qu'entre eux et la nature l'artiste est le seul interprète désigné, et que la réalisation de la beauté comporte l'élucidation du mystère, la plupart des hommes, en dépit du bruyant dédain qu'ils professent pour l'art, ne peuvent se défendre d'en observer avec un intérêt passionné les manifestations ; quand ils ne les comprennent pas, ils reprochent amèrement au producteur d'être inintelligible.

Il en est de l'œuvre de l'artiste, dans l'isolement où il travaille, comme de l'œuvre du savant : l'un et l'autre, après une période secrète de labeur, apportent la solution d'un problème, sans nous initier aux opérations successives, aux *passages*, qui les ont conduits au terme. Les gens défèrent volontiers à l'autorité du savant ; à l'artiste, ils marchandent leur confiance. C'est qu'ils croient l'affirmation du savant susceptible d'une démonstration précise, non pas celle de l'artiste ; en quoi ils se trompent. Mais c'est aussi qu'au labeur de l'artiste, non pas à celui du savant, ils sentent confusément qu'ils auraient dû, dans une certaine mesure, participer ; en quoi ils ont raison. Ils consentiraient aux entreprises les plus aventureuses, à la

condition d'y collaborer, de partager les certitudes du maître d'œuvre, de grandir avec lui, avec l'œuvre, vers l'avenir.

Les conditions de la vie sociale ne permettent plus cette union de la foule avec l'homme de génie. Tandis que, poursuivant sans l'interrompre jamais, son entretien avec la nature, il acquiert sans cesse de nouvelles connaissances, la foule, étrangère à cet entretien, ne voit pas diminuer son ignorance, et rien ne la prépare à comprendre l'œuvre qui s'accomplit loin d'elle, — hélas ! pour elle.

Quand cette œuvre est de Rodin, l'antipathie que d'abord lui témoigne la foule s'explique par une autre cause encore, spéciale, et d'une plus immédiatement évidente gravité : cette œuvre condamne les complaisances du public pour les artistes menteurs qui le flattent et le dépravent, elle lui reproche son ignorance, elle le convainc d'erreur.

L'erreur : nous avons vu que le rôle de Rodin — comme, du reste, de tous les artistes sincères, mais avec un incomparable éclat — est de lutter contre elle, d'en délivrer l'art pour le ramener à ses principes certains. Ces principes sont fort anciens. Hérodote disait déjà : « Il y a longtemps que les hommes savent ce qui est beau, et c'est là qu'il faut s'instruire. » C'est là que Rodin s'est instruit ; mais il a dû s'acheminer là dans la poussière des ruines, car elles sont aujourd'hui les gardiennes de l'éternelle vérité. Elle a rayonné sur les débuts de toutes les civilisations, dans les grandes heures de jeunesse et d'espérance : à peine de périr, il faut que les civilisations vieilles recherchent la vérité et retrouvent l'espérance dans la résurrection de leur jeunesse, dans leur passé : « C'est là qu'il faut s'instruire... » — Mais cette nécessité d'un recommencement les trouble dans leur paresse et dans leur vanité.

Au cours des besognes anonymes dont nous avons parlé plus haut, pour l'exécution de figures décoratives comme celles qu'il a sculptées au fronton de la Bourse de Bruxelles, Rodin, cherchant la solution de certains problèmes d'art et de technique, s'avisa d'étudier comment les Gothiques situaient leurs rondes-bosses ou leurs hauts-reliefs aux côtés des portes et dans les voussures des Cathédrales. On le sait, jusqu'à cette heure il ne s'était que faiblement intéressé aux ouvrages décriés des vieux tailleurs de pierres. Et voilà qu'il venait, encore sceptique à demi peut-être, les consulter, dans une intention précise, avec l'expérience de nécessités

spéciales : alors ses yeux s'ouvrirent. Cet art dédaigné, c'était le grand art. Tous les secrets de la sculpture de plein air, les Gothiques les possédaient. Ces recherches d'enveloppe et de modelé, ces sacrifices des détails aux lignes générales, cette double adaptation de la figure décorative au monument qu'elle décore et à l'atmosphère où elle baigne avec le monument, — ces humbles artisans, dont se moquaient les professeurs, avaient senti et raisonné, et réalisé tout cela. Comment tailler et situer une figure de telle sorte que la lumière, dont les jeux sont logiques, en respectât toujours la signification et la beauté, ils le savaient, ils l'enseignaient. Et la science s'était ajoutée à leur simplicité sans l'altérer, parce qu'ils avaient tout, peu s'en faut, appris de la nature, en travaillant en plein air, de l'aube au soir des jours de pluie ou de soleil. Une certitude qui valait la sérénité égyptienne, une dignité sensible plus émouvante que la majesté générale des Grecs, une mobilité contenue, réglée et en conséquence harmonisée par le rit, surtout cette forte unité spirituelle variée par l'étude réaliste de la nature, voilà ce que le jeune artiste admirait désormais dans l'art gothique. En se rappelant les critiques dont les pharisiens de l'École croyaient accabler cet art merveilleux, il aurait pu répéter pour son compte ce cri d'Ingres, quand il s'affranchit de ses premiers maîtres et découvrit l'art vrai : « Comme ils m'ont trompé ! »

Ce n'est pourtant que bien plus tard, environ quinze ans après l'*Âge d'airain*, six ans après *le Baiser*, qu'il produisit ces figures de plein air expressives et décoratives, les *Bourgeois de Calais* : ce sont des figures gothiques, égales aux plus belles.

— Est-ce à dire qu'elles renient les parfaits modèles grecs ?

— Les imagiers de Chartres auraient pu travailler aux frises du Parthénon.

Par cette œuvre, Rodin s'était élevé au plus haut point où il lui fût alors possible d'atteindre. Elle inaugurerait la plus magnifique phase de sa vie. Sans se soucier du public, qui refusait de le suivre, s'appuyant sur le degré gravi pour monter toujours, il allait modeler le *Victor Hugo* et ce *Balzac*, auquel il faut bien revenir puisqu'il marque le terme suprême d'un immense effort. Là, Rodin compose avec la nature. Il associe, plus intimement qu'il n'avait encore jamais fait, la sculpture aux vibrations de l'atmosphère, amplifiant certains plans, réduisant certains autres, graduellement, donnant

tout aux modelés, mais seulement aux modelés essentiels. Prête à la marche, la figure se contient encore, se rassemblant, concentrant ses forces, et combinant les qualités expressives du mouvement avec les qualités décoratives de la puissance statique, cubique, de la volonté qui s'évade de l'éphémère jusqu'aux caractères impérieux du type.

C'est au seuil de l'Autre Cathédrale — Autre, mais fidèle aux lois antiques et gothiques — qu'il faudra quelque jour placer la statue de Balzac : elle projette la lumière du passé vers l'avenir ; elle symbolise la résurrection de la jeunesse d'une race dans la reconquête de la vérité.

Vérité antique, vérité gothique : même et unique vérité. Mais, après avoir aimé la beauté sous la forme grecque, Rodin, fort de ces premières études où son regard s'était affermi, a découvert la beauté plus près de nous, sous sa forme française, et il a senti battre son cœur, comme un homme qui retrouve les titres de gloire de son sang, de son nom. Il nous affirme que nos Cathédrales sont très belles ; il nous supplie de les aimer, nous aussi... Et sa pensée vise au delà de l'immédiat horizon.

Défendre — en imposant à tous le respect de leur splendeur — les Cathédrales contre les fous qui les brisent et les hypocrites qui les restaurent, c'est le premier but. Mais Rodin le sait : point d'admiration sincère si elle ne suscite l'activité productrice. Ce n'est pas une « distraction » que nous demanderons aux ruines gothiques, si nous écoutons Rodin : c'est, à tous les degrés, et dans tous les sens de l'action humaine, un rappel aux principes qui constituèrent notre tradition et un conseil d'unité.

1. ↑ Eugène Carrière.

2. ↑ On a protesté contre le goût exclusif de la plupart des artistes et des amateurs, aujourd'hui, pour l'architecture religieuse du moyen âge. On a rappelé que l'architecture civile, militaire, monastique et privée est digne aussi de notre admiration. Nous ne contestons pas la justesse de l'observation. Toutefois on conviendra que le génie roman et gothique a trouvé dans les Cathédrales son expression la plus complète et la plus haute. Si, du reste, l'architecture civile est distincte, comme on l'a prouvé, de l'architecture religieuse, elles sont toujours en harmonie l'une avec l'autre et c'est — comme l'exigeait la logique aux siècles où la pensée mystique avait la suprématie — de l'architecture religieuse que relevaient toutes les autres. L'architecture civile n'en produisit pas moins nombre d'œuvres de grand style dont nous ne méconnaissons certes point la beauté. Mais ces merveilles, du moins en France, ont laissé des traces assez rares. Nous n'y retrouvons guère d'hôtels de ville ni de maisons privées qui datent

d'avant le XV^e siècle, c'est-à-dire du dernier siècle proprement gothique. — Ajoutons que Rodin professe l'admiration la plus vive pour ces belles maisons d'autrefois, où le style gothique rencontre celui de la Renaissance ; maints passages de son livre témoignent de cette admiration.

3. †. Cette interprétation de la pensée de Rodin nous est personnelle et n'engage nullement la responsabilité de l'artiste.
4. †. Rodin fut le disciple assidu de Barye, de qui les œuvres, toutefois, paraissent avoir été plus instructives que les leçons. Il désira les conseils de Carpeaux ; les circonstances furent hostiles, et les deux artistes ne parvinrent pas à se rencontrer. Mais ce fait seul importe, que Rodin admirait Carpeaux et souhaitait de travailler avec lui.

LES
CATHÉDRALES DE FRANCE

LES CATHÉDRALES DE FRANCE

I

INITIATION À L'ART DU MOYEN ÂGE — PRINCIPES

I

Les Cathédrales imposent le sentiment de la confiance, de l'assurance, de la paix, — comment ? Par l'harmonie.

Ici, quelques considérations techniques sont nécessaires.

L'harmonie, dans les corps vivants, résulte du contrebalancement des masses qui se déplacent : la Cathédrale est construite à l'exemple des corps vivants. Ses concordances, ses équilibres sont exactement dans l'ordre de la nature, procèdent des lois générales. Les grands maîtres qui ont édifié ces merveilles monumentales possédaient toute la science et pouvaient l'appliquer, parce qu'ils l'avaient puisée à ses sources naturelles, primitives, et parce qu'elle était restée vivante en eux.

Tout le monde sait que le corps humain, dans le mouvement, porte à faux et que l'équilibre se rétablit par des compensations. La jambe qui porte, rentrant sous le corps, est seule le pivot du corps entier et fait seule, en cet instant, l'unique et total effort. La jambe qui ne porte pas sert seulement à moduler les degrés de la station, à la modifier, soit lentement, soit rapidement s'il le faut, jusqu'à ce qu'elle se soit substituée, pour la libérer, à la jambe qui portait. C'est ce qu'on appelle, en langage populaire et ouvrier, se défatiguer, en portant le poids du corps d'une jambe sur l'autre ; ainsi une cariatide qui changerait d'épaule son fardeau.

Ces indications ne sont pas sans intérêt à propos des Cathédrales. Les porte-à-faux compensés, ces gestes perpétuels et inconscients de la vie, nous expliquent le principe que les architectes de l'arc-boutant ont appliqué et dont ils avaient besoin pour étayer solidement les poids énormes de leurs toitures.

Et, comme toute application rationnelle d'un principe juste a d'heureuses conséquences dans tous les domaines, au delà des prévisions immédiates du savant et de l'artisan, les Gothiques furent de grands peintres parce qu'ils étaient de grands architectes. — Il va de soi que nous prenons ici le mot peintre dans un sens vaste et général. Les couleurs dans lesquelles les peintres dont nous parlons trempent leurs pinceaux sont la lumière et l'ombre même du jour et des deux crépuscules. Les plans, obtenus par les grandes oppositions que devaient rechercher les constructeurs des Cathédrales, n'ont pas seulement un intérêt d'équilibre et de solidité ; ils déterminent en outre ces ombres profondes et ces belles lumières qui font à l'édifice un si magnifique vêtement. Car tout se tient, le moindre élément de vérité appelle la vérité tout entière, et le beau n'est pas distinct de l'utile, quoi qu'en pensent les ignorants.

Ces grandes ombres et ces grandes lumières sont portées par les seuls plans essentiels, les seuls qui comptent de très loin, les seuls qui soient sans maigreur et sans pauvreté, parce que la demi-teinte y domine. Et malgré leur puissance ou, pour mieux dire, à cause d'elle, ces lignes, ces plans sont simples et légers. Ne l'oublions pas : c'est la force qui produit la grâce ; il y a perversion du goût ou perversité de l'esprit à chercher la grâce dans la débilité. Les détails sont faits pour charmer, de près, et pour gonfler les lignes, de loin.

Il n'y avait que des effets de cette intensité qui pussent retentir à de grandes distances. Or, la Cathédrale s'élevait pour dominer la ville assemblée autour d'elle comme sous des ailes, pour servir de point de ralliement, de refuge, aux pèlerins perdus dans les routes lointaines, pour être leur phare, pour atteindre les yeux vivants aussi loin dans le jour que les angélus et les tocsins pouvaient atteindre dans la nuit les oreilles vivantes. La nature aussi sait que l'équilibre parfait des volumes suffit à la beauté et même à la grâce des grands êtres ; elle ne leur accorde que l'essentiel. Mais, l'essentiel, c'est tout !

Ainsi des vastes plans engendrés, dans les monuments gothiques, par la rencontre des arcs diagonaux qui constituent la croisée d'ogives. Quelle élégance dans ces plans si simples et si forts ! Grâce à eux l'ombre et la lumière réagissent l'une sur l'autre, produisant cette demi-teinte, principe de la richesse d'effet que nous admirons dans ces amples architectures. Cet effet est tout pictural.

Nous avons donc été tout d'abord amené à parler de peinture à propos d'architecture. En effet, ce jeu, cet emploi harmonieux du jour et de la nuit, c'est le but et le moyen, c'est proprement la raison d'être de tous les arts. N'est-ce pas, par excellence, l'architecture tout entière ? L'architecture est, à la fois, le plus cérébral et le plus sensible des arts, celui de tous qui requiert le plus complètement toutes les facultés humaines ; en aucun autre n'interviennent aussi activement l'invention et la raison, mais c'est aussi celui qui est le plus étroitement soumis aux lois de l'atmosphère, puisque le monument ne cesse d'y baigner.

Pour employer la lumière et l'ombre selon leur nature et selon ses intentions, l'architecte ne dispose que de certaines combinaisons de plans géométriques. Quels effets immenses il peut obtenir de moyens si réduits ! — Est-ce qu'en art les effets seraient d'autant plus grands que les moyens sont plus simples ? Oui, puisque le but suprême de l'art est d'exprimer l'essentiel. Tout ce qui n'est pas essentiel est étranger à l'art. La difficulté est de démêler ce qui est essentiel de ce qui ne l'est pas ; plus les moyens sont abondants, plus la difficulté se complique, plus il devient délicat de mettre en valeur les nuances de l'heure sans violer leur liberté naturelle ni trahir la pensée qu'on se propose d'exprimer.

Ces fins suprêmes de l'architecture ne sont-elles pas celles aussi de la sculpture ? Le sculpteur, qui prend ses modèles dans les formes de la vie sensible, dans les végétaux, dans les animaux, dans l'homme et la femme, est, certes, admirablement servi par la variété infinie de toute cette beauté ; mais cette variété même peut devenir pour lui un danger. Il n'atteint à la grande expression qu'en donnant toute son étude aux jeux harmoniques de la lumière et de l'ombre, exactement comme fait l'architecte. En dernière analyse, c'est donc bien toujours de la lumière et de l'ombre que le sculpteur, comme l'architecte, pétrit et modèle. La sculpture n'est qu'une

espèce dans le genre immense de l'architecture, et nous ne devrions jamais parler de celle-là qu'en la subordonnant à celle-ci.

Comment les « chefs-d'œuvre » sont « chefs-d'œuvre », je le sais, et que j'ai de joie à le savoir ! C'est exactement de même que les grandes âmes sont de grandes âmes. C'est en s'élevant à l'indispensable dans l'expression de leurs pensées et de leurs sentiments que l'homme et l'artiste s'accomplissent dignement. Un chef-d'œuvre est, de toute nécessité, une chose très simple, qui comporte seulement, répétons-le, l'essentiel. Tous les chefs-d'œuvre seraient tout naturellement accessibles à la foule si elle n'avait pas perdu l'esprit de simplicité. Mais, même à l'heure où les foules sont devenues incapables de comprendre, c'est pourtant avec le sentiment populaire, avec une « âme de foule » que l'artiste doit vivre pour pouvoir concevoir et créer le chef-d'œuvre. Il doit sentir avec la foule, ne fût-elle qu'idéalement présente, ce qu'il doit comprendre avec les maîtres. Et les maîtres aussi redeviennent « foule » pour reprendre par le cœur, par l'amour, ce qu'ils ont découvert par l'esprit.

L'architecture gothique, qui suppose la foule, qui est destinée à la foule, lui parle le grand langage simple des chefs-d'œuvre. Le monument conduit la lumière et l'ombre et les gouverne au moyen des plans selon lesquels il les reçoit. Lorsque l'un des deux plans opposés est dans la lumière, l'autre est dans l'ombre. Les deux plans, déjà vastes par eux-mêmes, s'agrandissent encore par l'opposition. L'antique s'exprime par des plans plus courts que les plans gothiques. Ceux-ci équivalent à d'épaisses profondeurs. Mais ces ombres profondes sont toujours douces, se maintiennent dans la demi-teinte, ce glissement de la lumière, cette amoureuse caresse du soleil.

Peu de noir. Le noir est un coup de force dont il semble que les œuvres destinées au plein air puissent se passer. Nos architectes modernes abusent du noir ; c'est pourquoi tout ce qu'ils font est si dur, si maigre, si pauvre. La Renaissance issue du Gothique n'use du noir que comme trait de force ; la demi-teinte est partout. De là, les biais des voussures, l'évasement des porches, la saillie des contreforts sur la face, et en général tous ces plans obliques à l'axe du monument, qui tout à la fois enrichissent, commentent l'unité de sa grandeur et provoquent la demi-teinte. On retrouve ces biais dans les bas-reliefs, et jusque dans les figures sculptées aux voussures des

portes ; c'est l'universel procédé du travail gothique, et c'est ainsi partout la même douceur intelligente et sensible, accompagnée de la même énergie.

Je voudrais faire aimer cet art grandiose, concourir à sauver ce qu'il en reste encore d'intact, réserver pour nos enfants la grande leçon de ce passé que le présent méconnaît.

Dans ce désir, j'essaie d'éveiller les esprits et les cœurs à la compréhension et à l'amour.

Mais je ne puis tout dire. Allez voir. Et surtout regardez avec simplicité, avec docilité. Consentez au travail et au respect.

Étudions ensemble...

II

— Par où commencer ?

— Il n'y a pas de commencement. Prenez comme vous arrivez, arrêtez-vous à ce qui vous séduit d'abord. Et travaillez ! Vous entrerez petit à petit dans l'unité. La méthode naîtra des proportions de l'intérêt ; les éléments que votre regard sépare, dans leur premier aspect, pour les analyser, vont s'unir et composer le tout.

Dans le doux exil du travail on apprend d'abord la patience, qui elle-même nous enseigne l'énergie, et celle-ci nous donne la jeunesse éternelle, faite de recueillement et d'enthousiasme. De là, on peut voir et comprendre la vie, cette vie délicieuse que nous dénaturons par les artifices de notre esprit peu aéré, entourés pourtant que nous sommes des chefs-d'œuvre de la nature et de l'art ; mais nous ne les comprenons plus, oisifs en dépit de notre agitation, aveugles environnés de splendeurs.

Si nous parvenions à comprendre l'art gothique, nous serions irrésistiblement ramenés à la vérité.

Comme elle était vraie, juste et féconde, la méthode de nos vieux maîtres du XI^e au XVIII^e siècle ! Cette méthode, c'est, en grand et dans l'union de toutes les forces humaines d'une époque, la méthode même de nos activités

individuelles, quand elles sont bien conduites : c'est la collaboration perpétuelle de l'homme avec la nature.

En effet, où faut-il chercher la science ? Partout. Il faut la demander aux moindres comme aux capitales circonstances de la vie, à notre instinct comme à notre réflexion.

C'est souvent dans les choses d'apparence modeste qu'on apprend le plus. Le travail est mystérieux. Il accorde beaucoup aux patients et aux simples, il refuse aux pressés et aux vaniteux ; il accorde à l'*apprenti*, il refuse à l'*élève* : et, un jour, la merveille naît des mains du modeste travailleur.

Où ai-je compris la sculpture ? Dans les bois, en regardant les arbres ; sur les routes, en observant la construction des nuages ; dans l'atelier en étudiant le modèle ; partout, excepté dans les écoles. Ce que j'ai appris de la nature, j'ai tâché de le mettre dans mes œuvres.

C'est ainsi que, dans ses maîtresses-œuvres, le Gothique a fait entrer les jardins, les vergers, les espaliers, après la forêt et le rocher, et tous les légumes amis de la chaumière, et toutes les légendes aimées aussi des pauvres, et tous les plus délicats détails comme les plus sublimes épisodes de la vie. Et il ne s'est pas contenté d'emprunter partout à la nature, par un labeur constant, humble et passionné, des beautés pour en composer la fête des jours : il s'est assimilé aussi, pour renouveler cette fête, pour l'entretenir en la variant, les lois qui président aux créations naturelles ; juste méthode qui lui a permis de se nuancer sans se démentir et de continuer à charmer des générations nouvelles.

Ces variations, ce sont les passages d'un style à un autre.

Avec quelle souplesse, quelle richesse d'invention, le génie français tourne, d'époque en époque, pour introduire une phase nouvelle dans le style architectural ! Il ne dérange rien dans ce qui était, il ne contredit en rien les principes de la phase accomplie. *On suit l'ordre*, comme fait la nature elle-même pour tirer un fruit d'une fleur. C'est une transmission de vie.

— La fleur et le fruit, ce sont les modèles des Gothiques. On apprend beaucoup en étudiant les concordances, les correspondances, les analogies, — car la même loi régit la vie morale et la vie sensible, — à la condition

qu'on ait déjà le sentiment de cette loi générale. Les Gothiques l'avaient. Mais ces découvertes sont des récompenses. On ne les obtient qu'après bien des efforts, bien des pas sur une longue route, sans compter les digressions par les chemins de traverse et les haltes méditantes aux carrefours...

C'est le gothique qui a produit la Renaissance française, en déduisant de ses principes certains leurs conséquences. On dirait, plus justement que Renaissance : Déclinaison... Ce n'en est pas moins la Force qui enfante la Grâce et l'Esprit, et c'est un rêve en plusieurs joies. L'esprit heureux se déroule en ornements, comme un serpent au soleil.

Quel pays, celui qui posséda cette vitalité !

Il la conserva jusqu'aux jours de lassitude et de mensonge où l'on devait s'aviser de frelater les vieilles pierres comme les vieux vins.

III

Je sais qu'en ce moment l'homme souffre. Il appelle le changement. Tout un monde nouveau s'agite, et nous ignorons tout de lui, n'apercevant pas ses proportions, ses bornes, son harmonie. Orphée préside-t-il à la naissance de ce monde nouveau, ou n'est-ce que l'antique Python qui croit toujours triompher de l'éternellement jeune Apollon ?

Quoi qu'il en soit, l'homme a connu, avant notre âge, bien des changements déjà ; il a toujours su les traverser sans sacrifier le passé à l'avenir. Sous le poids des siècles, les sphinx et les temples profilent encore à l'horizon leur sérénité auguste ; Rome, après l'Égypte et la Grèce, a laissé partout l'ineffaçable empreinte de son caractère patient et orgueilleux.

Pourquoi a-t-on touché à l'architecture française ?

Quoi ! je puis voir encore les Arènes de Nîmes, et dès aujourd'hui nos Cathédrales sont plus qu'à demi effacées ! La Grèce a été mutilée, certes, mais les douleurs et les blessures ne déshonorent pas. La France a été injuriée et calomniée. Cette magnifique robe de pierre, qui eût pu la défendre devant l'avenir, est tombée en lambeaux chez les marchands, et le fait odieux n'irrite, ne surprend personne.

Le génie de la race achèvera-t-il donc de passer comme ces fantômes et ces formes évanouies que l'on ne recherche plus ? Est-il historique, est-il mythique, le temps où la Cathédrale, ramant de ses contreforts l'espace, toutes voiles dehors, nef française, victoire française, belle comme pour l'éternité, ouvrait à son abside les ailes d'un groupe d'anges agenouillés ?

Personne ne défend nos Cathédrales.

Le poids de la vieillesse les accable, et sous prétexte de les guérir, de « restaurer » ce qu'il ne devrait que soutenir, l'architecte leur change la face.

Devant elles les foules s'arrêtent, en silence, incapables de comprendre la splendeur de ces immensités architecturales, admirant néanmoins, instinctivement. Oh ! l'admiration muette de ces foules ! Je voudrais leur crier qu'elles ne se trompent pas ; oui, nos Cathédrales françaises sont très belles ! Mais leur beauté n'est plus facile à comprendre. Étudions-la ensemble et la compréhension vous viendra comme elle m'est venue.

Et les moyens de comprendre sont autour de vous. La Cathédrale est la synthèse du pays. Je le répète : roches, forêts, jardins, soleil du Nord, tout cela est en raccourci dans ce corps gigantesque, toute notre France est dans nos Cathédrales, comme toute la Grèce est en raccourci dans le Parthénon.

Hélas ! nous sommes au soir de leur grande journée. Ces aïeules meurent, et elles meurent martyrisées.

Renan a prié sur l'Acropole. Cela ne tente donc personne, de vous célébrer aussi, de vous protéger, Chartres, Amiens, Le Mans, Reims, merveilles françaises ? Nous n'avons donc pas un nouveau poète pour prier sur nos Cathédrales, ces vierges douloureuses, toutes atteintes, toutes sublimes encore ?...

Mais l'architecture ne nous touche plus. Les chambres où nous acceptons de vivre n'ont plus de caractère. Ce sont des boîtes remplies de meubles pêle-mêle ; le « style » *Amoncellement* règne partout. Comment pourrions-nous comprendre l'unité profonde de la grande symphonie gothique ?

Les admirables ouvriers qui, à force de concentrer leur pensée sur le ciel, sont parvenus à en fixer l'image sur la terre, ne sont plus là pour préserver leur œuvre. Le temps lui vole chaque jour un peu de sa vie, et les restaurateurs, qui la travestissent, lui volent son immortalité. Les mauvais

jours sont venus. Même les esprits qu'un instinct pur incline à l'admiration ne sont pas sûrs de comprendre... Ne rougissons pas de ne pas comprendre ! Mettons notre gloire à chercher. Je vous dis que notre architecture était la merveille de nos merveilles, celle entre toutes qui nous eût mérité l'admiration et la reconnaissance universelles, si nous ne l'avions pas déshonorée. Pourquoi donc la France, quand elle descendra dans l'ombre, son règne fini, ne pourra-t-elle pas se promettre d'être jugée par les générations selon ses œuvres et ses mérites ? C'eût été si beau de mourir comme la Grèce, de se coucher comme le soleil en inondant le monde de lumière !

Nous n'aurons eu ni le bonheur d'Athènes, qui mourut dans sa grâce, ni celui de Rome qui partout laissa, ineffaçablement, la trace de sa force.

Les Gothiques ont entassé pierres sur pierres, toujours plus haut, non pas comme les géants, pour attaquer Dieu, mais pour se rapprocher de lui. Et Dieu, comme dans la légende allemande, a donné aux marchands, aux guerriers ; mais le poète, qu'a-t-il donc obtenu ?

« — Où étais-tu, lors de la distribution ? Je ne t'ai pas vu, poète.

— Seigneur, j'étais à vos pieds.

— Alors, tu monteras quelquefois auprès de moi. »

Et c'est le poète qui a guidé le maître d'œuvre et réellement élevé la Cathédrale.

Elle meurt, et c'est le pays qui meurt, frappé et outragé par ses propres enfants. Nous ne pouvons plus prier devant l'abjection de nos pierres remplacées. On a substitué aux pierres vivantes — qui sont au bric-à-brac — des choses mortes.

Pourtant, je ne puis désespérer.

Elles ont encore, malgré tout, malgré tous, tant de beauté, nos vieilles pierres vives ! On n'a pas réussi à les tuer, et c'est notre devoir de recueillir ces reliques, de les défendre.

Avant de disparaître moi-même, je veux du moins avoir dit mon admiration pour elles ; je veux leur payer ma dette de gratitude, moi qui leur dois tant de bonheur ! Je veux célébrer ces pierres si tendrement amenées au

chef-d'œuvre par d'humbles et savants artisans, ces moulures amoureusement modelées comme des lèvres de femme, ces séjours des belles ombres, où la douceur sommeille dans la force, ces nervures fines et puissantes qui jaillissent vers la voûte et s'y inclinent sur l'intersection d'une fleur, ces rosaces des vitraux dont l'appareil est pris au soleil couchant ou à l'aube.

Pour comprendre les Cathédrales il suffit d'être sensible au langage pathétique de ces lignes gonflées d'ombre et renforcées par la forme dégradée des contreforts unis ou ornés. Pour comprendre ces lignes tendrement modelées, suivies et caressées, il faut avoir la chance d'être amoureux.

Il est impossible qu'on ne sente pas la magie, la vertu de toute cette splendeur, et quelle réserve de force et de gloire y pourrait trouver le monde nouveau. — Transformez la terre à votre gré : il est une chose, du moins, qui ne changera pas ; c'est la loi qui gouverne les relations de l'ombre et de la lumière, et qui de leurs oppositions fait une harmonie. Les Gothiques, après les Romains, ont connu cette loi.

Quand leurs chefs-d'œuvre ne seront plus sous nos yeux, rien ne retiendra la loi présente à notre esprit.

Quand nos Cathédrales auront achevé d'agoniser, le pays sera changé, déshonoré, — jusqu'aux temps lointains où l'intelligence humaine remontera à la Béatrix éternelle.

IV

Qui veut venir avec moi ?...

Ce n'est pas en Italie que je voyage, ni ailleurs. Pour moi, pour ma vision présente, c'est le ciel qui est le principal paysage. Or, il règne partout, changeant sans cesse les aspects, et des plus familiers faisant des spectacles nouveaux.

Et puis, j'ai changé moi-même et je trouve du nouveau dans le connu, de la beauté dans des formes que jadis je ne comprenais pas. Mes transformations viennent surtout de mon travail ; ayant toujours plus

assidûment étudié, je peux dire que j'ai toujours plus ardemment et plus lucidement aimé.

Jeune, j'aimais, sans doute, la dentelle gothique ; mais c'est maintenant que je comprends le rôle et que j'admire la puissance de cette dentelle. Elle gonfle les profils et les emplit de sève. Vus dans l'éloignement, ces profils sont comme de ravissantes cariatides accolées au chambranle, comme des végétations qui modèlent la ligne droite du mur, comme des consoles qui en allègent la pesanteur.

C'est peu à peu que je suis venu à nos vieilles Cathédrales, que j'ai pu pénétrer le secret de leur vie sans cesse renouvelée sous ce ciel changeant. Maintenant je peux dire que je leur dois mes joies les meilleures.

Roman, Gothique, Renaissance ! Maintenant je sais que plusieurs longues vies ne suffiraient pas à épuiser les trésors de bonheur que nos monuments de jadis réservent au sincère amoureux de la beauté. Et je leur suis fidèle. La neige, la pluie et le soleil me retrouvent bien souvent devant eux, comme un chemineau de France.

Dans mes pèlerinages, je n'ai eu que peu de compagnons. Ce n'étaient ni des architectes, ni des sculpteurs, ni des poètes, ni des prêtres, ni des hommes d'État ; c'étaient des étrangers, qui vérifiaient les affirmations du Bædecker...

Oh ! pourquoi méconnaissiez-vous vos vrais intérêts ? Pourquoi dédaigniez-vous le bonheur ?

Venez, étudions ! Venez recevoir de ceux qui ne sont plus, mais qui nous ont laissé de si magnifiques témoignages de leur âme, la vraie vie !

À chaque visite, ils me font des confidences nouvelles. Ils m'ont enseigné l'art d'employer l'ombre avec laquelle il convient d'envelopper l'œuvre, et j'ai compris la leçon qu'ils nous donnent par ces lignes gonflées qu'ils pratiquent toujours. *Les Cathédrales françaises sont nées de la nature française.* C'est l'air, à la fois si léger et si doux, de notre ciel, qui a donné à nos artistes leur grâce et affiné leur goût. L'adorable alouette nationale, alerte et gracieuse, est l'image de leur génie. Il s'élançait du même vol, et l'essor de la pierre dentelée s'irise dans l'air gris comme les ailes de l'oiseau.

Prétendez-vous, quand la majesté druidique des grandes Cathédrales, apparues au loin, vous étonne, qu'elle résulte de causes naturelles et fortuites, par exemple de leur isolement dans la campagne ? Vous vous trompez. L'âme de l'art gothique est dans cette déclinaison voluptueuse des ombres et des lumières, qui donne le rythme à l'édifice tout entier et le contraint à vivre. Il y a là une science aujourd'hui perdue, une ardeur réfléchie, mesurée, patiente et forte, que notre siècle, avide et agité, est incapable de comprendre. Il faut revivre dans le passé, remonter aux principes, pour recouvrer la force. Le goût a régné, autrefois, dans notre pays : il faut redevenir Français ! L'initiation à la beauté gothique, c'est l'initiation à la vérité de notre race, de notre ciel, de nos paysages...

II

LA NATURE FRANÇAISE

Les Cathédrales françaises sont nées de la nature française, dis-je.

On ne peut donc les comprendre, on n'a le droit de les aimer, que si l'on comprend et si l'on aime cette nature.

Comprendrez-vous, aimerez-vous Claude Lorrain, Corot, si vous ne sentez pas le paysage qu'ils ont compris, aimé, exprimé ?

Nous parlerons donc du Paysage avant de regarder le Tableau. Et, ce paysage, nous le chercherons en province, et dans les petites villes plutôt que dans les grandes, plutôt, surtout, qu'à Paris. La science et l'industrie ont vidé, déchiré Paris. Allons plus loin. La province garde encore un asile au goût, au style...

Entre le passé et le présent quel contraste !...

C'est une rue : d'un côté les maisons restées glorieuses de leurs années, nobles de lignes, modestes dans leurs proportions, très belles, et d'une puissance de séduction, sur moi, irrésistible ; et de l'autre côté, en face, on refait la rue « style Babel ». Pierres de carrière entassées les unes sur les autres, sans goût, sans mesure.

Comment ceci peut-il se produire auprès de cela ? On a le modèle sous les yeux et on ne le voit pas ? C'est qu'on refuse de le voir. L'homme qui construit les affreuses maisons nouvelles ne peut que détester les belles maisons anciennes ; il les a marquées, condamnées, il les démolira. — O belles maisons, attendez la pioche !

Pour moi, quand je parle des Cathédrales, au présent, je pense à tous nos villages de France ; au passé, je pense au génie de nos ancêtres ; au présent et au passé, je pense à la beauté des femmes de notre pays.

La nature, c'est le ciel et la terre, ce sont les hommes qui peinent et qui pensent entre ce ciel et cette terre, et ce sont aussi, déjà, les monuments que ces hommes ont dressés sur cette terre vers ce ciel.

... Sur tout cela, voici seulement des notes dénouées. On pourrait les multiplier ; il vaut mieux les réduire. — Elles vous invitent à regarder.

I

Dieu n'a pas fait le ciel pour que nous ne le regardions pas. La science est un voile : levez-le, voyez !

Cherchez la beauté.

Elle existe pour les bêtes, elle les attire. Elle détermine leur choix dans la saison de l'amour. Elles savent que la beauté est un signe, une garantie de bonté et de santé. — Mais les êtres qui pensent, qui croient penser, ignorent maintenant ce que les bêtes savent toujours. On nous forme pour le malheur. L'abominable éducation qu'on nous impose nous cache la lumière, dès l'enfance.

Cette fumée d'usines ne noircit pas le ciel.

Mais, au premier plan, ces haleines de l'industrie accablent l'étendue de voiles imperméables, pesants, qui détruisent la perspective et attristent nos regards.

Au loin, les nuages se résolvent en panaches blancs, joyeux, formés de mille courants invisibles...

Ainsi la pensée, parvenue à sa maturité, éclate en lumière, et ses origines restent inconnues.

Les nuages changent comme, entre des esprits agiles et libres, les conversations.

Ils promènent l'ombre, çà et là, comme le jardinier son arrosoir, versant de la fraîcheur à droite, à gauche, où il faut...

Et tout à coup ce sont de blanches épaules satinées. Au-dessus, un frottis fait luire le ciel vide ; au-dessous, sur les collines boisées, des glacis de lumière.

Il est intéressant d'observer comment les nuages s'étendent ou se resserrent, s'éparpillent, se rassemblent. — Telles des existences humaines, des amours.

— Je connais bien ce ciel, c'est celui de Meudon. Tous les jours de calme lumière, il remplit tout l'horizon d'une splendeur égale qui ne se répète pas.

La colline charmante prend des tons d'airain : un mur d'airain, couronné.

Tout à l'heure, les nuages dessinaient dans le ciel de blanches feuilles d'acanthé, nettes comme des sculptures. Maintenant, c'est une aquarelle ; dessins à l'encre de Chine.

Ces terres heureuses, par delà la terre, dans la paix au delà de toutes les nuées.

Honorerais-je ce paysage en disant qu'il évoque en moi une impression d'Italie ?

Mais le train, sur les rails, traverse brusquement ce pays d'amour. On voit courir le dos noir du serpent. Il laisse des flocons blancs, vite effacés. Emblèmes du temps affairé. Et les valeurs énergiques du jour réapparaissent, comme si ce tumultueux épisode n'avait pas eu lieu.

C'est un Claude Lorrain du matin, admirable de profondeur. Et c'est le printemps. Je respire en moi ce ravissement d'un matin de printemps. Le coq annonce le jour, un soupir immense s'exhale. O merveille ! Terre amoureuse ! Paysage de fraîcheur et de bonheur ! Les proportions n'ont rien d'excessif. Les choses ne concourent pas en grandeur avec l'homme. Mais

lui, dans cette atmosphère qui libère son esprit des petites choses, il peut penser la grandeur et la réaliser.

Le ciel est plein de nuages qui s'avancent en rampant, plus ventrus les uns que les autres, ménageant, déplaçant avec leurs volumes la lumière et produisant toujours d'heureux effets.

Ce site est riche de lumière, grâce aux oppositions harmonieusement combinées. Le peintre qui voudra le rendre « fera plat » s'il ne prend garde à ces oppositions. Et c'est la faute dans laquelle est tombé plus d'un mauvais impressionniste.

Le regard est entraîné au loin, tout au loin ; le paysage est comme réfléchi dans l'eau, et la majesté du Mont Valérien s'étend sur cette nappe irréaliste et véritable.

Ce Mont Valérien, je veux m'imaginer que c'est l'Acropole, dans un ton gris d'argent de Corot... Ah ! la Grèce ! Je pense tout de suite à elle quand je sens sur mes lèvres ce miel de l'admiration pour la beauté. La Grèce ! Autre ciel ivre de printemps ! — Et ces deux tons blancs, là-bas, sur la colline, ce serait le Parthénon...

La gloire de cet arbre fruitier plein de fleurs, au premier plan...

Mais le plus beau du paysage, c'est l'éloignement qui le donne ; c'est-à-dire que la beauté supérieure réside dans les effets de la profondeur.

... Pourtant, voici un effet charmant : toute la colline et ma maison se présentent comme une tapisserie, et elles ne s'éloignent pas. — Au premier plan, un arbre et les ramifications des branches clairsemées ; au fond, le ciel, plat, laiteux, sauf les taches rieuses du lilas ; le paysage court entre ces deux plans et tout cela ne fait qu'une grande tapisserie, sans lointain recul.

Cette belle vue entre les pilastres et les arcades de mon musée, cette profonde perspective estompée. Au lointain, le pont de Sèvres ; la Seine revient à moi. Le ciel et les objets, dans les fonds, sont gris. Près de moi, un acacia se dessine vigoureusement.

Ce vestibule aux hautes arcades est un repos, où la vibration du dehors accède par des effets émouvants. Ces architectures donnent l'élan au paysage, qui se partage entre les arceaux ; les gradations de la vie, de la beauté du paysage, trouvent des cadres dans ces hautes courbes.

En tournant autour du portique on rencontre un faune, haut juché sur sa gaine, qui offre au visiteur son petit enfant, dans ses bras. Près de lui, une haie, un arbre. L'arbre emplît tout le ciel de ses branches roses, fleuries...

Matin. — Sous cette arcade, parmi les buées, je vois s'éveiller le paysage. On ne distingue que vaguement, sur la Seine, le pont admirable. Tout Saint-Cloud est dans le lait de l'atmosphère. On ne se douterait pas de lui si l'on ne se souvenait de l'avoir vu, la veille au soir. — Il n'y a de réels que les plants de lilas, pas encore fleuris. Leur teinte d'un jaune clair se volatilise dans la lumière douce.

Les nuages deviennent menaçants. — Cet aspect des choses dans l'attente était pourtant si délicieux !... Mais les plantes se réjouissent. C'est notre misérable ignorance qui nous empêche de comprendre, de partager leur joie, d'être d'accord avec la nature !...

Les nuages bas moutonnent sur le coteau.

Comme une pensée qui se précise, le coteau s'éclaire. C'est le brouillard qui tombe. Le premier plan s'assombrit. Mais la vasque admirable du pays s'épanouit à mes yeux, et les nuages, sombres tout à l'heure, blanchissent.

Les arbres sveltes s'arrondissent sur eux-mêmes. On voit encore la nervure, l'armature noire de la branche parmi les jeunes feuilles. Arbres des fins d'hiver.

Maintenant, une poésie vivante, infinie, palpite dans tout le décor, jetant sur les choses un voile de joie. Ces tampons, en boules de verdure, ces maisons qui trouvent chacune la meilleure place, ce ciel humide et lumineux et ces grands nuages légers...

Pourtant, la colline reste sombre et un peu chargée, avec son village encaissé et son observatoire...

Versailles. — Cette partie du jardin a un caractère religieux, qu'il reçoit de ce vase, si beau, au milieu du parterre. Et ce caractère se communique aux arbres qui se touffent autour de l'allée circulaire. À ce vase lui-même son caractère religieux vient de son ancienneté.

Une jeune femme était assise sur un banc. Il me semblait qu'elle faisait une prière bouddhique.

Quatre jeunes filles viennent sur la route, au bord de cette prairie couleur de printemps. Quatre vivantes images du bonheur. Elles marchent, légères dans l'air léger, sans plus de pensées que l'herbe et les fleurs.

Meudon. — La ville est comme un bouquet ; les arbres, qui semblent la porter sur leurs cimes, la soutiennent réellement, la limitent, la contiennent. — Que ces maisons sont heureuses ! — Pas modernes. — J'en vois une, derrière le chemin de fer, une des plus humbles : on dirait un temple. — Ces maisons environnées de verdure sont comme des moutons dans un parc. — Ces maisons passives dans le bonheur...

Le paysage dort, accablé de bonne ivresse. Un peu de vent ; cet arbre fruitier bouge la tête. Au loin, la fumée d'une petite maison encense.

La respiration de la nature agrandit, approfondit le décor.

Par intervalles, le roulement d'un train rappelle le passage du temps à travers cette éternité.

Cette éternité n'est pas l'immobilité. Le jour se développe, les aspects changent. Ma contemplation n'a été qu'à peine interrompue, je la reprends ; ce n'est plus le spectacle que j'avais sous les yeux tout à l'heure, je ne le reconnais plus. L'atmosphère est toujours grise, mais d'un gris plus lumineux, plus chaud, d'un gris ardent. Le paysage se réveille, toujours

ivre, mais d'une ivresse nouvelle, purement sensuelle. Des oiseaux traversent l'air, comme des flèches, et l'impérieux et méfiant moineau qui fréquente ma fenêtre pépie insolemment.

Cependant, l'homme aussi s'est réveillé, pour se remettre au travail. Le grincement des râdeaux arrive jusqu'à moi.

Les nuages se troublent, le ciel brille d'un éclat plus vif, trop vif. C'est l'orage. Il faut cette détresse là-haut pour que l'eau bienfaisante tombe sur les champs. Il faut aussi la douleur pour que l'esprit répande la pensée.

Et l'atmosphère s'est détendue. Des buées pures luisent ; les maisons miroitent, comme vernissées. La fumée des toits flotte, incertaine, dans l'air, sans direction préférée. Puis, le plan de la colline qui me fait face s'obscurcit. Tout l'intérêt est au delà, dans ces espaces enchantés où les esprits altérés de merveilleux envoient l'imagination en avant-courrière...

Ces changements perpétuels du paysage français offrent à l'artiste d'inépuisables ressources. Il faut les avoir étudiés pour bien comprendre l'art du plein air : au moyen âge, l'architecture et la sculpture ; au XIX^e siècle et au XX^e, la sculpture et la peinture.

Ainsi, le soleil a fait sa grande fonction. Il a réchauffé les plantes, il a prodigué sa grâce. Mais l'embrun était nécessaire : dans le gris délicieux qu'il procure les jeunes pousses s'affermissent, se préparent aux efforts. Et le soleil a commandé l'embrun.

C'est l'apprentissage indispensable. Le printemps est la saison de la jeunesse, de la timidité, de l'initiation. Il est impossible de parvenir d'emblée à la force décidée, créatrice, et ce n'est pas désirable.

Ce paysage, fin de journée maintenant, s'étale, voluptueux, sous un ciel d'une incomparable richesse : un ciel de Constantinople, bleu pur, avec des nuages éparpillés en étendards roses.

LE CHÂTELET EN BRIE

(Notes sur la route.)

Quelle joie profonde pour l'homme d'âge de résumer sa vie en vivant l'admirable !

Et ils sont tous admirables, les aspects de la nature. Il suffit d'aimer pour pénétrer leur secret. Une seule pensée amoureuse, l'amour de la Nature, a défrayé ma vie.

Trois puissances sont en lutte sur la route : le vent, le nuage, le soleil. Vent et nuage sont des accumulations de jalousie et de violence contre le seul soleil, et je sens autour de lui la mauvaise disposition de ces deux ennemis.

Sur un fond pâle de soie grise et bleue, les arbres d'hiver étendent leur broderie. C'est un état d'affliction !... C'est le printemps pourtant.

Ces arbres tantôt se noircissent comme un bois, tantôt s'espacent, s'éclairent. Spectacle pour qui ? Pour personne... Pour un seul qui passe sur la route. La route elle-même est embellie de voiles.

Au loin, les arbres qui la bordent se ramassent en noir : c'est un bois. Les nuages ardoisés, grisailés et mouillés, nous obligent à rentrer, à fouler la majesté de cette route : voie triomphale des piétons et des bouviers.

Un instant, le soleil s'est éloigné de la route. Mais il revient et je le sens respirer derrière moi. La route brille et s'éteint selon le caprice des nuages sombres ou clairs. C'est un jour tacheté, brillant comme de l'argent, style Louis XIV.

Ce village dans le soleil à ras de terre...

Maintenant le ciel est noir et la terre pâle et blonde. Le soleil jette un sourire blanc, et les arbres, les lierres frémissent.

AUX PAYS DE LA LOIRE

La Loire, cette veine aorte de notre France !

Fleuve de lumière, de vie doucement heureuse !

Cette matinée est calme jusqu'aux derniers horizons. Tout repose. Partout de pleins effets de lenteur, d'ordre. Le bonheur est visible partout. Brume colorée et embaumée du beau temps.

Trouve-t-on, hors de ces contrées, cette égalité rassurante, réconfortante, de l'air et de la lumière ?

Ce gris fin, ce gris doux de la Loire sous les nuages, ces toits gris de la ville, ce pont gris de vieille pierre...

Un soleil irrésolu éclaire capricieusement le paysage.

Cette fois, je n'aurai pas vu de Cathédrales ; mais j'ai vu le ciel même, qui verse un bonheur bleu. Comme des feuilles d'acanthé, des nuages occupaient toute la droite, s'élançant par bonds légers, comme des vols d'anges gothiques.

Journée glorieuse. Loire d'acier, moirée dans toute sa largeur.

O surtout la jeunesse de ce ciel ! Sa fleur, son bleu, et la gaîté douce de ses blancs habitants, les nuages !

Tout le bonheur de mon jadis me revient.

Ce chemin bordé d'ombrages, qui venait à nous, s'en retourne avec ses arbres.

La Loire en écharpe, en ruban d'argent s'éteint dans le sous-bois des saules et des peupliers ; verdure au premier plan. Dans la prairie, ces

forteresses de peupliers ! — La mousse jaune tache harmonieusement la pierre et l'arbre grisâtres.

Les maisons, dans la vaste plaine, ne rappellent-elles pas les vaches paissant ? Et celles-là, sur une longue ligne, comme des bœufs, à la queue leu leu...

Plaine si belle, d'ordre si simple, si grand ! Les verdure y prennent un caractère, çà et là, grave. — Je retrouve ce mélange et cette harmonie chez les gens du pays, les femmes surtout : dans leurs traits, et dans l'accent de leur langage.

Trois allées de vieux tilleuls. C'est absolument la triple nef de la Cathédrale.

J'étais assis, je me lève : je n'avais vu que la moitié du paysage : il y avait encore une immense prairie couleur d'émeraude, d'admirables arbres, et ce pont, sur le fleuve lent, le pont qui a je ne sais quoi d'un temple égyptien dédié à la lune...

La simplification du paysage par le brouillard, où se fondent les prairies, les verdure, produit des effets grandioses. Ces bas-reliefs de la nature ne plaisent pas à ceux que charment les matières précieuses, — or, argent, pierres, — c'est à l'esprit qu'ils s'adressent, au sens supérieur qui perçoit la géométrie des formes. — La géométrie est divine. Elle nous parle au cœur, parce qu'elle est le principe général des choses.

Comme on regarde longuement sa maîtresse, avant de se séparer d'elle, comme on se retourne à plusieurs reprises, pour la revoir encore, et encore, je quitte ces beaux paysages comme on se détache d'un cœur aimé, aimant. Je les laisse en pleine gloire !

II

ENVIRONS DE MAGNY

Église de Montjavoult.

Le portail de cette église est un peu l'arc de triomphe romain, plus simple, carrément en relief adossé à l'église.

Quelle élégance ! La Vierge est dans le tympan, au milieu. L'homme a adoré le germe dans le chêne ; l'incarnation et la maternité, la jeunesse et la fécondité se réunissent en Marie, et nous adorons en elle la Mère et la Vierge en même temps.

Devant cette voussure de l'arc de Montjavoult, je comprends l'éloquence profonde de l'arc.

Dans ces cercles retombés sur ces consoles enroulées, il m'apparaît le satellite d'un astre. Les colonnes sur lesquelles il repose se présentent toujours si noblement ! Tout cela est contourné par une moulure fine comme des tracés grecs. Une frise plus à effet, une danse de plantes, de guirlandes échangées, est au-dessus.

Des corbeaux noirs sont fichés dans la moulure.

Ce n'est pas le Parthénon, c'est la gloire de la beauté française.

On distingue, en approchant, des détails délicieux. La divine Renaissance, qui n'avait pas l'idolâtrie de la métropole, faisait aussi beau pour les paysans que pour les Rois.

Je suis l'heureux témoin de ces merveilles. Elles me sont familières ; elles accompagnent mes pensées, mes admirations, mes journées.

Et quel effet aussi produisent ces chants qui viennent de l'intérieur pendant que je travaille au dehors ! Doux comme la belle nature de ce matin, comme une expression de paisible lenteur !

Harmonies toujours pareilles, concertées par les siècles et grandes comme un style qui ne change pas, qui organisa la vie d'un peuple et la prolonge. Grand peuple français, admirable encore par ses hommes de

pensée, par ses artistes véritables qui brillent des mêmes lueurs que celles de ce soleil couchant !

O mon pays, je t'aime, parce que j'aime ta flore, ta faune, tes siècles glorieux. Périras-tu ?... Non.

Le monde périra-t-il comme ont péri ces grands artistes qui ne nous parlent maintenant que par le langage des pierres ?

Au moins, tant que leur vie dure, ne nous rendons pas étrangers aux merveilles qui ont fleuri l'Occident ; elles ont toutes les délicates nuances du mystère et l'énergie du réel.

Le tempérament français a réalisé la perfection et il l'a recouverte d'un voile de modestie. L'historien n'a rien vu : il faut que l'artiste témoigne.

La modestie du tempérament français, c'est la modestie de la nature française elle-même. L'ami de l'art peut se réfugier partout en France.

Matinée de première communion : gelée froide, brouillard lumineux.

Pas de bruit, pas de son : on n'entend que soi-même.

La route, le ciel, ces grandes bandes de terrain semblables à des tapis usés, à des chemins. L'air impalpable réunit tout dans cette absence de soleil. Dans cette plaine le vent cingle et gémit. Sa fonction est de purifier tout passant. Vent terrible pour les malheureux.

Cet arbre a reçu tant de coups de vent qu'il porte des profils de misère. La douceur du jour s'entrevoit dans ces trous.

Les remous, les répétitions, les ondulations douces rappellent la mer Atlantique. La terre est comme le vent, résignée.

Au delà, on dirait la mer : de petits arbres font penser à des voiliers.

La Nature travaille dans ce silence infini.

Dans l'après-midi nous montons le sentier.

La cloche se balance : ce sont les vêpres.

Quelle douceur dans ce rappel d'enfance et d'autrefois !

La route monte, et c'est le ciel partout. En haut, une voiture est en apothéose. Brouillard de lumière, immense éblouissement ! Petite agitation des feuilles. Le soleil froid vient aussi : nous sommes aujourd'hui avec ce grand médecin, la Nature.

Splendeur du Mont qui surgit devant nous. C'est une Acropole entre les milliers d'Acropoles de France. Art de cœur et d'esprit, qui retourne à Minerve.

Au seuil d'une maison, c'est toujours l'arc de triomphe qui accueille. Qu'importe que cette belle demeure soit si mal habitée !

Les églises sont les bornes kilométriques des routes romaines de la chrétienté : les stations romaines.

Elles sont belles partout. On ne voyait pas de différence entre Paris et la province ; et Dieu, pour les grands artistes, était le même dans la capitale et dans le village. Ces grands artistes ouvraient à tous un asile. Aujourd'hui nous visitons ces asiles et nous ne sentons plus qu'ils sont à nous. Personne pourtant ne nous ferme les portes. Personne ne nous dit : « Sortez donc ! » Mais le hasard ou le caprice nous décident, nous sortons, et nous ne connaissons pas le bonheur des corbeaux, qui nichent dans le clocher. L'homme ne comprend plus l'Angélus : c'est le repos. Le cheval et le bœuf comprennent.

Église de Cérans.

L'église de Cérans a l'air d'une poule énorme qui couve ses poussins.

Ces clochetons bouclés : mélange de ronde-bosse et de bas-relief.

Celui-ci paraît se détacher de l'ensemble. Il surplombe la porte, et il fait saillie sur le vitrail en arrière et plus loin. Il modèle tout cet ensemble, qui apparaît comme une belle matinée. Tout le fond de l'édifice se recule pour le laisser en valeur, accompagné, à droite et à gauche, par deux contreforts simples. Il est ainsi comme le Christ au Thabor, entre Moïse et Élie. Il n'a pas de forme définie, mais il a le volume, ce qui est tout. On voit ici combien les masses sont expressives de loin, par leur plan et leur

emplacement. Les belles dispositions n'expriment rien de précis, mais suggèrent mille choses. Il en est ainsi d'une belle sculpture : on ne la voit point encore distinctement, qu'elle émeut déjà.

Les nervures au plafond sont comme les ramures des arbres.

Ces feuilles se rattrapent comme des oiseaux qui se raccrochent au nid.

Cette feuille qui surgit... C'est la même pensée, qui fit des héros et des martyrs, qui fit aussi cette feuille.

Comme ces profils sont portés ! Comme de ma place, en dessous d'eux, ils me semblent orgueilleux ! Ils plafonnent sur le ciel. Comme les noirs sont riches dans ce plein air du jour ! Ils sont alternés ainsi que des surfaces. On sent ici le parentage romain.

La mesure de l'ornement gothique reste sensible jusqu'au Louis XVI, inclusivement.

Dans la campagne, rouge sur fond uni, le soleil couchant d'hiver brille sur le moisi des arbres dénudés.

O don divin ! S'intéresser en quelque mesure à ce grand drame, le comprendre, et intervenir !...

III

Beaugency.

... Accoudé à la fenêtre de ma chambre d'hôtel, je regarde, de haut et de loin, le monde, comme Dieu le Père, et je le juge.

Je vois passer une carriole traînée par un âne. Dans la carriole, toute une petite famille, la mère, jeune encore, les filles et les garçons, et le père, vieillissant, — saint Joseph... Tous ont leurs plus beaux habits, et j'admire leur élégance. Car tous ces beaux habits, de la petite famille et des gens qui vont et viennent autour de la carriole, me paraissent élégants. Ce sont, pour la plupart, des blouses, dont les plis racontent le corps et le métier de ceux qui les portent.

Quelle douce grisaille répandue sur tout ce petit pays, sur les arbres et les maisons, sur les vêtements, sur les mouvements harmonieux des hommes, des animaux ! — Des jeunes filles passent, triomphantes, orgueil de la terre et de la race...

J'exerce avec bienveillance mes fonctions terribles de juge ; je fais passer tout le monde à droite : autant de sauvés. Voilà des gens qui ne se doutent pas de leur bonheur... Mais, sans que je m'en mêle, ne sont-ils pas heureux, en effet ? Ils sont paisibles, et leur vie s'écoule dans un demi-silence. Ils sont comme ce printemps, si pâle, encore tout voisin de l'hiver, avec du soleil et de la chaleur en dedans.

Ce peuple est très doux, tout à fait étranger à la sévère époque où naquit sa Cathédrale romane. Pourtant, cette foule, anathématisée par les pharmaciens et les savants, a gardé assez généralement le goût de la prière. C'est à l'église que va la petite famille, dans la carriole : en entrant, elle considérera avec respect la perspective formidable et devinera le ciel au bout.

Cela n'empêche pas la femme de voir en son mari un maître, un Dieu. Pour les enfants, parmi lesquels il y aura de petits artisans, ils regardent de tous leurs yeux, de toute leur intelligence : ils comprennent ! Ils s'assimilent sans peine, parce qu'ils sont simples, ce qui dans ce mystère leur est destiné. Car l'église est une œuvre d'art dérivée de la nature, accessible par là aux esprits simples et vrais... Toutefois, le vieux saint Joseph, le père, est parti pour le cabaret. Il péroré — je n'entends que lui — il dit des bêtises, il trône, fier de ses grandes filles... Bientôt, ses enfants et sa femme le rejoignent. On sent que la famille rassemblée est toute vibrante de naïf orgueil et de joie.

C'est Pâques.

Une petite Française vue à l'église...

Un petit muguet fleuri, dans une robe neuve... La volupté est encore étrangère à ces lignes adolescentes. Quelle grâce modeste ! Si cette jeune fille savait regarder et voir, elle reconnaîtrait son portrait dans tous les portails de nos églises gothiques, car elle est l'incarnation de notre style, de notre art, de notre France.

Placé derrière elle, je ne voyais que le chiffre général de sa personne et le rose velouté de sa joue d'enfant-femme. Mais elle lève la tête, se détourne un instant de son petit livre, et un profil de jeune ange apparaît. C'est, dans tout son charme, la jeune fille de la province française : simplicité, honnêteté, tendresse, intelligence, et ce calme souriant de l'innocence vraie, qui se propage comme une douce contagion et verse la paix dans les cœurs les plus troublés.

La Modestie et la Mesure sont les grandes qualités des Françaises. Nos jeunes filles (loin de Paris) portent ces deux mots clairement inscrits sur leur front, et l'esprit moderne, par miracle, n'est pas encore parvenu à les y effacer. Sur les bords de la Loire, notamment, on reconnaît souvent la fraîcheur originelle de la race en d'admirables exemplaires féminins. — Ne changeons donc rien à l'éducation de nos femmes ; elles sont bien ainsi, et la plus belle des Vénus antiques était moins belle. Ne déplaçons rien. Le chef-d'œuvre est encore dans son vrai jour... Mais, hélas ! le changement s'accomplira malgré nous, et il est déjà commencé.

L'architecture de nos Cathédrales était nécessaire à la beauté de ces femmes, comme un cadre grandiose et proportionné. On ne s'en doute plus, et c'est pourtant certain. À l'ombre de l'église une atmosphère recueillie, où l'on sent palpiter la pensée sérieuse des hommes d'étude, où la musique rythme les belles heures du jour et les grands jours de l'année, où la poésie ne manque ni de héros ni de fidèles, où la femme se sent respectée de tous dans son âme et dans sa chair : voilà où peut naître et se former celle qui doit être notre Victoire vivante.

Que restera-t-il, demain, de tout cela ? Déjà, qu'en reste-t-il ? C'est un miracle qu'il puisse exister encore des jeunes filles comme celle que j'admirais dans l'église de Beaugency. Elles nous viennent du passé ; on en rencontrera quelques-unes encore, quelque temps encore, dans les régions les moins « civilisées » de la province...

Mais il me semble qu'elles ont dès aujourd'hui le sort de ces Cathédrales, auxquelles leurs aïeules ont servi de modèles : elles ne sont plus à la mode.

Quel dommage que la plupart de nos jeunes filles de province aillent à Paris ! Quel effroyable gaspillage de beauté fait ce monstre ! C'est la gloire de la France, c'est le fleuve de notre vie, de notre énergie qui s'épuise !

Il y a encore la province, me suis-je dit bien souvent pour me consoler...

Les jeunes filles apportent du même geste toute la grâce et la toute-puissance. Leur passage illumine la vie. Et leur modestie est proportionnée à leur force. Ce sont les bénédictions de la ville et du monde, les jeunes filles. Porteuses de vie, formes sensibles de l'espérance et de la joie, matière de tous les chefs-d'œuvre ! Elles sont si près de la Nature ! Jamais leurs mouvements ne pèchent contre la géométrie divine. Elles refont une âme à ceux qui les comprennent. *Vierge* : quel mot prestigieux ! *Mère* : douceur qui équivaut à la beauté ! — Pour moi, potier heureux de tourner, à l'image de leurs gracieuses formes, d'illusionnants beaux vases, je leur envoie maintes fois par jour ma pensée. — Elles n'ont pas le charme seulement, elles ont aussi la bonté ; et elles sont parfois calomniées ; — comme le génie.

Quelle école, la rue ! Les gestes sont naturels, les draperies tombent bien... La démarche de ces jeunes femmes qui vont à l'église, sans modestie affectée, le buste droit, le pas ferme, dans la rue paisible de la petite ville... Ce ne sont pas des femmes du monde, de ces chairs diaphanes, traitées aux plus précieux parfums, où la vie craindrait de se laisser voir, où l'âme se cache. Je parle d'êtres simples, vrais et sains, bien vivants, de ces femmes prédestinées à la joie et au sacrifice, que nous aimons et que nous faisons souffrir.

Dans l'heure de la colère, quand nous avons abusé de leur patience, des éclairs jaillissent d'elles, et des voix prophétiques dont l'accent nous étonne et se grave dans notre mémoire et en ressurgira soudain, quand ce sera nécessaire, pour nous rappeler au devoir.

... Cette enfant de la race, assise sur les marches de la porte, figure paysanne et fine, donnera, à la deuxième génération, des fruits d'une très grande beauté. — Quelle page blanche encore ! Quelle paix !

La femme, c'est le Graal véritable. Elle n'est jamais plus belle que dans l'agenouillement ; les Gothiques y ont pensé. L'église extérieure est une femme agenouillée.

La province est pleine encore d'admirables réserves de richesses morales. On y rencontre sans cesse cette profondeur du sentiment qui est dans notre sang, tel que nous l'avaient transmis nos ancêtres. C'est là que se recrute

inépuisablement l'admirable abnégation du marin, du soldat, de l'aviateur. Ce merveilleux courage qui fait douter du mal ! Il y a là des éléments encore pour une humanité vraie.

IV

Le temps des raisonneurs est revenu. Comme toujours, ils bavardent, ils pérorerent savamment ; ils ne veulent admettre que ce qu'ils peuvent comprendre. Ils dissertent sur l'art du Moyen Âge et posent mille questions, qu'ils laissent presque toutes sans les résoudre ; pour chacune des autres, ils proposent plusieurs systèmes...

Mais, raisonneurs, un simple compagnon de jadis n'y mettait pas tant de façons et trouvait tout de suite, en lui-même et dans la nature, la vérité que vous cherchez dans les bibliothèques ! Et cette vérité, c'était Reims, c'était Soissons, c'était Chartres, c'étaient ces Rocs sublimes de toutes nos grandes villes : c'était, cette vérité, le génie même de la France.

C'est qu'ils avaient une âme, les compagnons de jadis, cette âme que l'architecture a besoin de sentir *derrière elle* pour amener ses principes à l'expression suprême des nuances.

Auprès de vous, docteurs, je veux bien qu'ils soient des enfants, ces artisans, ces ouvriers : seulement, c'étaient des enfants à l'École de Vérité, — et vous ?...

O ces ouvriers ! Ne pouvoir connaître leurs noms pour les prononcer, ces humbles noms sublimes d'hommes qui savaient quelque chose !...

Je rêve souvent que je les vois, que je les suis de ville en ville, ces pèlerins de l'Œuvre, en mal ardent de création. Je m'arrête avec eux chez la Mère, qui réunit les Compagnons du Tour de France. On s'attable pour déjeuner ; on est jeune et vigoureux ; on raconte ce qu'on sait... Les appréciations de ces voyants, leurs disputes entre eux sur les belles choses, leur science et leur pensée où se reflète le colosse en train de s'accomplir... Ils travaillent à Reims... Ils ont vu Saint-Denis, Chartres, Noyon, Amiens... et plusieurs d'entre eux ont travaillé aussi là et là, ils ont dans le regard et dans l'âme toute cette gloire. Titans !

Pourtant, ce sont des hommes très simples, les frères et les semblables de ces provinciaux que nous regardions vivre tout à l'heure, et de ces jeunes filles. Mais la grande pensée du temps est en eux et, pour la réaliser, ils sont en relation constante avec la nature ; et ils sont forts et sains. Ils ont la sobriété, la vertu, l'énergie des grands animaux nobles qui se maintiennent aptes à leurs fonctions naturelles. Sur ces organismes puissants, l'âme voltigeait, s'y retremant sans cesse pour ne pas se perdre dans les régions de l'orgueil et des chimères. — Ainsi pouvaient-ils concevoir, ces petits enfants, et réaliser, ces robustes compagnons.

J'aimerais m'asseoir à la table de ces tailleurs de pierre.

V

Pourquoi ont-ils élevé ces colossales armatures, les Cathédrales ?

Pour y déposer — en sûreté, croyaient-ils — l'œuf imperceptible, ce germe qui demande tant de patience, tant de soins : le Goût, cet atome de sang pur que les siècles nous ont transmis, que nous devons transmettre à notre tour.

Tous ces orgueilleux équilibres, toutes ces accumulations de pierres glorifiées par le génie et qui s'élèvent à l'extrême limite où l'orgueil humain perdrait contact avec la vie, avec l'espèce, et trébucherait dans le vide, — tout cela, ce n'est que le reliquaire, — ou plutôt, car ce reliquaire est vivant ! — c'est le Sphinx gardien du Secret...

Le secret est perdu, autant dire, puisque quelques-uns seulement aujourd'hui peuvent répondre au Sphinx de toutes parts accroupi dans nos villes de France.

Nous saurions répondre au sphinx gothique, si la nature elle-même n'était devenue pour nous un sphinx incompréhensible.

Il y a dans la Cathédrale toute la simple beauté du menhir, qui l'annonce.

Incontestablement, les blocs romans et gothiques rappellent beaucoup, en grand, les pierres druidiques.

Mais le grand arbre a sa part dans la création du monument. Autant que les vieilles pierres dont l'amoncellement constitue les Cathédrales, j'aime les arbres puissants ; entre celles-ci et ceux-là je perçois une parenté. — Les bûches énormes qui soutenaient les huttes gauloises ne sont-elles pas les types des contreforts ? Les contreforts eux-mêmes ?

À coup sûr, il y a là, d'autre part, un souvenir, barbare et charmant, de la maison romaine.

L'art romain et le contrefort barbare sont dans la Cathédrale.

Et ces mains qui supportent les voûtes, ces tendons extenseurs !

Murs cyclopéens égayés par les végétations, toujours décoratives. Ainsi le Gothique assemble et régulièrement entasse des pierres, des soubassements, et tout en haut ajuste des fleurons, des crochets, des épines, à l'imitation des végétations grimpanes.

Toutes les lignes sont des lignes de victoire. Elles plafonnent superbement, portées par le développement logique de tout l'édifice.

C'est l'effet toujours tenté dans les écoles, sans succès, parce que l'école invente des règles qui ne sont pas ratifiées par la nature. La nature refuse de se greffer sur nos rêves. Elle reste fidèle à ses propres lois, qui ne la trompent jamais : comme la mer a ses limites, les mouvements ont leur justesse. — Les Gothiques n'inventent rien. Les inventions sont des blasphèmes.

Économie des effets. Voici des colonnes et des colonnettes qui montent jusqu'en haut sur un seul plan droit. Elles ne demandent un effet qu'aux chapiteaux forts et saillants. Nous retrouvons ce principe au mur du Théâtre d'Orange. C'est un mur, aux deux tiers de sa hauteur : de grosses pierres profondément saillantes donnent à cette large surface sa force de beauté.

Au sommet des hautes nefs, dans le fond, filtre un rayon qui se répand dans tout le vaisseau, se jouant à différentes hauteurs ; on croit voir au-dessus de lui, dans ce ciel de pierre, un nuage orageux.

Les reflets violacés des vitraux colorent l'abside des tons d'une palette impressionniste.

La femme, dans le récit de la Genèse, est créée après l'homme ; la grâce suit la force.

Le Gothique est toujours plus noir, d'effets plus rapprochés que la Renaissance. Celle-ci étale les effets et les dissout dans la grâce incomparable qui est sa marque propre, dans la douceur qui est son expression. Elle conserve des sillons noirs, à grands intervalles : c'est l'attique français. Sa générale teinte blonde trouve dans ces noirs, très rares, le rehaut, le ressort qui la met en valeur. Je ne sais rien d'aussi ravissant. — Aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, la force, plus fervente, s'exprimait avec plus d'énergie. La Renaissance a nuancé la ferveur de l'amour.

Déclinaison du Gothique dans la Renaissance du XVI^e, tu m'as forcé à l'étude de la lumière, j'ai essayé de comprendre tes motifs, tes mille nervures et de mettre quelques-unes de tes richesses dans mes œuvres...

C'est bien le Goût, le sens des convenances, des rapports, qui fait l'unité de la Cathédrale. C'est le Goût qui préside à la disposition des clochers, des portes, de tous les membres du grand Vivant ; et tous ces membres procèdent de la ronde-bosse, qui seule peut nourrir et soutenir les lignes, s'harmoniser avec les images, s'exprimer en dépit des distances et par les distances.

Les écrivains d'art aussi défendent le goût, recommandent la mesure et la clarté. Je ne suis pas bien sûr que, sous les mêmes mots, nous entendions les mêmes choses. C'est de la clarté et du goût des effets que je parle. Le Goût, c'est l'adaptation de la volonté et des forces humaines à la volonté et aux forces de la nature.

Les photographies des monuments sont muettes pour moi ; elles ne m'émeuvent pas, elles ne me laissent rien voir. Ne reproduisant pas convenablement les plans, les photographies sont toujours, pour mes yeux, sécheresses et duretés insupportables. L'objectif voit bas-relief, comme l'œil. Mais devant les pierres, je les sens ! Je les touche partout du regard en

me déplaçant, je les vois plafonner en tous sens sous le ciel, et de tous les côtés je cherche leur secret.

La force répugne aux faibles. Ne la comprenant pas, ils ne la désirent pas.

La Cathédrale s'est accomplie lentement et passionnément. Les Romains y ont apporté leur force, leur logique, leur sérénité. Les Barbares y ont apporté leur grâce naïve, leur amour de la vie, leur imagination rêveuse. De cette collaboration, qui n'était pas combinée par un dessein prémédité, a germé l'œuvre, modelée par les temps et les lieux.

C'est le génie français et son image. Il n'a pas procédé par à-coup ; il n'a pas obéi à l'orgueil. Il s'est élevé avec la succession des siècles à l'expression.

Et cette expression, une dans tout le pays, varie avec chaque province, avec chaque fraction de province, juste assez pour historier la chaîne qui relie toutes les perles de ce monumental collier de la France.

Notre atmosphère, l'air à la fois si vif et si enveloppé de notre pays, a guidé les artistes gothiques et renaissants. Leur art est aussi doux que la lumière du jour !

Les Grecs ne s'y sont pas pris autrement pour faire leurs chefs-d'œuvre.

Par la netteté de son parti pris, par sa science des déclinaisons de la lumière, le Gothique-Renaissance rejoint la Grèce et n'a rien à lui envier.

Ah ! Renan, vous êtes parti de Bretagne pour aller vous prosterner devant le Parthénon ! Le sculpteur, élevé par les Grecs, vient du Parthénon et va à Chartres adorer la Cathédrale.

Nous avons perdu à la fois le sens de notre race et de notre religion. L'art gothique, c'est l'âme sensible, tangible, de la France ; c'est la religion de l'atmosphère française ! — On n'est pas incrédule, on n'est qu'infidèle.

Dans la majesté dont s'enveloppe la Cathédrale, comme d'un immense manteau, les bruits de la vie — les pas, le roulement d'une voiture, une porte qui se ferme — retentissent. La solitude les règle selon un sens harmonieux des proportions.

Les lignes s'enflent, décoratives, dans cet éloignement. Ce sont les contreforts qui donnent ce galbe. La traîne majestueuse de l'abside, manteau royal...

Et les arcs-boutants, en profil : des hirondelles qui s'envolent ; aussi, parfois, des envolées d'encensoirs.

Ces graves artistes du XII^e siècle, du XIII^e et de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII^e, travaillaient avec une allégresse partout sensible dans leur œuvre. Grands poètes, ils nous ont donné leur pensée, c'est-à-dire leur chair et leur sang.

L'art était, pour eux, l'une des ailes de l'amour ; la religion était l'autre. L'art et la religion donnent à l'humanité toutes les certitudes dont elle a besoin pour vivre et qu'ignorent les époques embuées d'indifférence, ce brouillard moral.

Et comme ils aimaient la vie ! Ils y recherchaient leur art, ses principes et ses conséquences, avec cette unité de pensée qui fait l'unité des grandes destinées. — N'habillaient-ils pas leurs femmes selon le goût de leurs œuvres ? Et l'élégance féminine ne trouvait-elle pas sa part dans les dentelles des clochetons et dans les plis des colonnettes ?

Ces colonnes blanches, leurs nervures, les fenêtres, les meneaux, ces trèfles suggèrent la lumière naturelle, le soleil qui traverse les feuilles.

Les moulures gothiques sont quelquefois inspirées de la tempête. Elles sont, comme la mer, en ressauts.

La moulure, ce fil qui court dans le sens horizontal ou en hauteur, est aussi dans la nature : c'est la trace de la sève. Les feuilles et les fleurs ont été réservées pour les ornements.

La console, si accentuée par la Renaissance, est gothique par sa forme générale, par sa ligne. En regardant ce portail, avec ses rangées de saints,

aux têtes inclinées et les pieds posés sur un accessoire, je vois la console. Et c'est la ligne génératrice de tout l'édifice.

Elle régnera jusqu'à Louis XVI.

Le tympan a d'abord été l'histoire sainte, la Bible et l'Évangile : la création, les prophètes, le Christ juge, le couronnement de la Vierge, etc.

Puis, il est devenu une pure décoration ; non pas une décoration simple. Il se complaît en lui-même, se déroule et revient en rinceaux. C'est la Renaissance, un autre mouvement, la déclinaison de la même pensée.

Pourtant, cette décoration est admirable encore de mesure. Les proportions sont respectées. La vie est exprimée à l'état statique.

Le corps humain est dramatique par lui-même. C'est aussi un étalon d'harmonie. Comment peut-il se rencontrer des sculpteurs pour nous donner un Crucifié inexpressif, indifférent ? Seulement humain, il serait singulièrement émouvant. Sous le ciseau d'un artiste, le Christ dans la mort devient plus vivant qu'un homme vivant.

Quelquefois, le génie de certaines races accentue l'effet jusqu'à produire le frisson de l'épouvante. Je me souviens d'un Christ, dans une église de la Rue Haute, à Bruxelles : ce n'est plus l'hostie de l'amour, il n'y a plus que de la souffrance. Ce Christ est espagnol.

Qu'importent les cassures ! — Dessinez d'après les dégradés : il restera les plans. (L'artiste me comprend.) Si les plans sont justes, la cassure le prouve. Je le répéterai inlassablement : le plan est tout. Un œil fait avec un clou est divin de nuances et de pensées si le plan qui le soutient est juste ; un œil ciselé avec les outils les plus perfectionnés, et même amoureusement, est inexpressif si le plan est faux. Que serviraient à la Joconde les commissures délicieuses de sa bouche et son œil profond, si les plans de cette figure n'étaient pas tous à leur place ?

Les réparations sèchent et noircissent très vite. Vieillesse artificielle. Croient-elles nous tromper ? Elles ont beau noircir, elles restent datées :

dures et molles à la fois.

Gris moelleux et doux ; la douceur est une chose d'autrefois, une chose de style.

Un art qui a la vie ne restaure pas les œuvres du passé, il les continue.

Voilà un palais, auquel un artiste véritable, un artiste d'autrefois, a fait une petite adjonction : motif charmant, qui ne dérange pas les colonnes reliées les unes aux autres. Entre deux, le petit motif Renaissance, modeste, se fait pardonner par sa grâce l'audace de s'être mis là. Avec quelle souplesse, quelle richesse d'invention il a « tourné » pour produire *le style suivant*, sans rien déranger dans la lumière du style précédent ! Voilà ce qui s'appelle suivre l'idée première en la dirigeant sur un autre plan, qui ne trouble pas l'ordre général, essentiel : voilà le Goût.

L'originalité, si ce mot peut être pris dans un sens affirmatif, ne consiste pas à forger des mots nouveaux, privés des beaux caractères de l'expérience, mais à se bien servir des mots anciens. Ils peuvent suffire à tout. Ils suffisent au génie.

Senlis : pureté de la foi, pureté du goût.

Les fleurs qui montent aux voûtes ! L'arc qui s'élance du chapiteau sans rompre avec lui ! Quel art suprême dans un seul trait ! Pour réaliser cela sans maigreur, il fallait tout le génie de ces incomparables artistes.

Les voussures doublant les ogives engendrent des plates-bandes pareilles à des rubans. Le noir est derrière. Entre ces rubans, la nervure se dessine dans une manière de modelé plus bas-relief, comme il était nécessaire. Style Renaissance qui atténue un peu la ronde-bosse du Gothique. Effet grec et charmant.

Spectacle réconfortant d'une petite ville de province, avant six heures du matin : Blois. Grande hâte vers le travail, les usines ; les maisons propres et modestes, aux persiennes fermées, et le beau pont, solide, en dos d'âne. Et ce pont, grâce à l'effet du dos d'âne, est comme une route en plein ciel.

Derrière un rideau de maisons apparaît le clocher, roman, massif, puissant, admirable. Les jolis minois du temps de Louis XV — auxquels il faut que je pense, ici — l'ont vu, ce beau clocher de pierre, qui s'élève comme une fleur dans un jardin. Mais déjà ils le trouvaient affreux...

Je me retourne vers ce pont, dont les voitures font l'ascension, régulièrement, vaillamment, en dessinant sur le ciel leur profil, et je vois, dans cette montée et cette descente, une image de la vie.

La netteté dans la modestie : Blois.

Elle a été frappée dans son château, dans son église, de notre temps. Ah ! les marchands sont entrés dans le temple !

Harmonies perdues. Les vitraux nouveaux sont étrangers aux paroles qu'on chante dans cette église. Les rapports entre ceci et cela étaient pourtant intimes, à l'origine. L'âme des choses est trahie par la caricature.

Il y a, à Blois, une rue si gracieuse, à la voir en raccourci, qu'on a, de ce point de vue, la sensation d'un monument. Grâce discrète, qui caresse les yeux et le cœur de l'artiste et que j'ai goûtée dans tant de villes de province. On retrouve dans ces perspectives le charme du monument même qui fait la gloire de la petite ville.

Sorti de l'église, je m'arrête à regarder encore les façades. Des chants entrecoupés me parviennent, par intervalles, comme des bouffées d'air du ciel. Cependant, j'étudie les pierres, le bois de la porte : Adam, et toutes ses filles, déesses de la génération, séduisantes par la modestie de leur geste.

L'utilité du « sujet » est de concentrer l'esprit, *de lui épargner la dispersion*. Mais l'intérêt véritable est au delà. Notre public contemporain ne soupçonne guère cet « au delà ». Il prétend qu'il veut *comprendre*. — Quoi donc ? — Ce que l'artiste a voulu dire. — Mais le sujet ne nous renseigne pas sur l'intention de l'artiste. *Il faut la chercher dans l'exécution*. Voyez un bas-relief ; par l'opposition des plans, l'artiste a déterminé de belles ombres, d'où surgissent une tête, le col d'une nymphe, ses genoux : tout cela est d'une grâce infinie, et c'est cette grâce qu'il

importe de comprendre. Quant à savoir si ces figures sont l'été, l'automne, etc., c'est bien secondaire. Il y a même des compositions dont le sujet se dérobe : cette figure cachée, qui tient un livre, que signifie-t-elle ? Mystère. Et l'ornement ? N'est-il pas l'emploi de l'ombre et de la lumière sans sujet ? Il y a un mystère plus précieux à pénétrer, c'est celui de l'art, celui de la beauté. Notre public s'en soucie peu. Il préfère des lignes sèches au modelé le plus savant, pourvu qu'il puisse se rendre compte de l'anecdote... — N'en est-il pas de même en religion ?

J'aperçois une forme : c'est une figurine. Je ne distingue rien nettement ; mais à l'ombre, à la lumière qui détache l'ombre du jour, à ce que je ne vois pas, à la masse balancée que pèse mon œil, je pressens et je vois un chef-d'œuvre. Ni la lumière ni la masse d'ombre ne sont égales ; c'est le modelé, c'est l'équilibre qui se sent. — Quand une figure est juste dans ses oppositions, on sent l'équilibre, et si l'équilibre est bon, on sent le mouvement possible, la vie. — Et mon esprit éprouve le sentiment de la plénitude : c'est un antique ! J'en reconnais la divine harmonie. — C'est ce qu'il fallait *comprendre*.

Comme la beauté, la conscience se pressent de loin. Voilà une figure magistrale. Elle domine les visiteurs qui passent, elle arrête ceux qui la comprennent. Quelle expression sur cette face ! Comme dans beaucoup de bustes romains, c'est la période critique de la vie que l'artiste a rendue dans toute son émouvante vérité. Les années ont passé, cette figure a été belle, elle est altière encore, tout à genoux que la voilà, et chez Dieu. Quelle atmosphère autour d'elle ! Comme elle est en repos, dans cet agenouillement, depuis trois siècles ! Et comme elle vit dans son repos, grâce à la perfection du modelé !

Le modelé, selon le plan, est toute la vie de l'architecture et de la sculpture, l'âme des pierres touchées par l'artiste. C'est aussi le rapport des petites proportions, surtout en profondeur. Le détail mal ou pas modelé est d'une bêtise insolente. Tout est plat dans nos pierres sculptées d'aujourd'hui ; elles sont sans vie.

À Saint-Cloud, c'est la beauté des fleurs, quoique mal arrangées, qui nous console des anciennes splendeurs architecturales, disparues.

Avenue magnifique d'un château qui n'est plus.

Je l'ai vu, étant jeune. Il me semble que cette destruction creuse le temps, lui inflige un recul incommensurable.

Le palais était admirable d'ordre et d'harmonie.

Dans les jardins, j'admire l'*Apollon*. Quelle majesté ! Les découpements, pareils à des anses de vase, donnent au torse des légèretés précieuses. Quelle grâce dans la masse ! De trois quarts et de dos, cette figure est tout à fait dans le goût de Michel-Ange.

L'architecte de Saint-Cloud a eu l'heureuse idée de mettre là de beaux moulages. Je craignais tant d'y trouver — comme ailleurs — d'affreuses copies !

C'est vues d'en bas que les figures antiques ont toute leur beauté. Voyez la Samothrace. Elle plafonne, et des ailes *morales*, quand elles ne sont pas réelles, l'accompagnent toujours, l'enveloppent.

Quelle grâce dans ce *Génie du Repos éternel* ! — Dire que l'antique mal compris a suscité toute une innombrable école, l'École de la caricature de l'Antique ! Ses « maîtres » ont regardé tout ce qu'ils ont cru voir, et l'antique, et le gothique, et la nature, avec des yeux meurtriers. — Ce Génie, à distance, est plus grand que l'*Apollon*, — plus grand que Michel-Ange.

Il est remarquable avec quelle aisance l'art grec se passe de la lumière grecque. Mais, où qu'on l'exile, il veut cette douce lumière du jour dont parle Homère...

Dans la contrée où est Chambord, cette petite église^[1], qui n'a pas été réparée, pas toute, du moins. Pour le chœur, qui était roman, on a consulté un ingénieur, quelque notable du service d'assainissement ; il a fait sa besogne...

Mais la nef, ces merveilleux modelés, ces piliers doux, ces grandes nervures si fraîches, divisées en plusieurs nervures plus fines...

... Ainsi, chaque promenade est comme une surprise d'admiration. Parfois, il semble que la beauté — oserai-je le dire ? — ruse avec moi. Je viens d'éprouver ce sentiment, une fois de plus, à Melun.

J'avais admiré dans un coin d'église de petites merveilles de sculpture, amoureusement ajoutées après coup, fleurs d'un bouquet de la Renaissance. Empressé de les revoir, je retourne à l'église, ce matin : elles ont changé. La mémoire encore enchantée des splendeurs de la veille, j'ai aujourd'hui une déception. Mes « chefs-d'œuvre » sont médiocres !... Non ! Quelques minutes d'attention, et voici d'autres beautés, qui valent celles d'hier. Des choses, noyées alors, se montrent, et ce sont des effets aussi charmants que les premiers. Privilège de la ronde-bosse, de cette forte saillie qui donne les douceurs de la demi-teinte, disons plutôt du clair-obscur... Cependant, si j'avais amené là quelque ami, en lui annonçant des prodiges, il me semble que j'aurais été confus, d'abord, pour mes chefs-d'œuvre ; et puis, la déroute bientôt se serait changée en victoire : l'effet différerait de celui que j'aurais annoncé, mais il serait aussi beau. Œuvre *nouvelle*, et *la même*.

Il y a partout de beaux restes, il y en a pour consoler encore quelques générations d'artistes.

Étudiez ces magnifiques débris. Si vous voulez les comprendre, allez les voir à des heures différentes. Ces œuvres, accomplies en plein air, changent de beauté selon que le temps change, et ces beautés varient sur un thème constant. Le soir vous révélera ce que le matin ne vous a pas laissé voir.

Ces œuvres se transforment comme de beaux visages féminins, où la même âme, qui ne peut pas tout dire la première fois, mais qui continue de parler aux différentes heures du jour, se manifeste avec tant de nuances !

Devant les Cathédrales je me sens soulevé, transporté par le sentiment de la Justice. Justesse plastique, image et correspondance de la justice morale.

Je pousse la porte : quelle ordonnance ! La pensée de la perfection s'impose à mon esprit. Quelles assises éternelles ! Et cette vertu de

l'architecture, cette épaisseur que j'aime tant, qui manque à notre époque ! Solidité, profondeur qui survit aux siècles ! je respire cette force avec passion. — C'est l'épaisseur du temple de Pæstum, trapu dans le paysage comme le taureau dans la plaine, ou comme une phalange grecque ; c'est l'épaisseur antique. Dans le Gothique, elle s'étire et s'élançe.

Au fond, le noir du Saint des Saints, la grande ligne de séparation qui monte au faîte, s'élève au point où la force retombe en s'appuyant sur l'autre chapiteau.

En bas, cette ligne sépare le chœur de la foule des assistants : rideau d'un théâtre auguste, où les gestes et les paroles sont antiques et se produisent dans des ténèbres antiques, où, seul, l'or d'une lampe suspendue reluit.

Mon esprit monte, suivant cette ligne, et retombe avec elle pour remonter. Les battements aussi de mon cœur la suivent, puis se rythment aux arcatures qui palpitent tout en haut et tout au loin.

Grand silence, où l'on sent que des sages délibèrent en eux-mêmes.

Entre le prêtre ; repos, puis les chants.

Les femmes parfument l'église de leur beauté.

La foule, en voix confuses, exprime humblement l'amour, l'adoration de la Justice. — En haut sont les orgues, comme la foudre qui serpente. Et ce murmure humain qui *borde* le chant profond de l'orgue...

Rembrandt, que vous admirerez au XVII^e siècle, dont vous ferez un classique, est intensément gothique. Le génie de Rembrandt, c'est également la vie dans l'ombre.

Mais notez bien que l'ombre, en soi, n'existe pas. C'est un vêtement qui s'attache à la forme. Si la forme est bonne, l'ombre, qui en est la manifestation, sera expressive. Donnez-moi de belles formes, j'aurai de belles ombres. Ce qui fait la variété des styles, c'est la déclinaison des mêmes ombres en détails différents. Aussi y a-t-il unité parfaite dans l'art français, depuis le Roman jusqu'à nous, — jusqu'à nous exclusivement. Nous nous sommes reniés nous-mêmes, en refusant notre amour aux merveilles de notre passé, et ce reniement est un suicide.

De bonne foi, comment pourrait-on excuser, expliquer le crime moderne, l'abandon des Cathédrales ? Pis encore : leur meurtre et leur travestissement !

Nous sommes les exécuteurs inconscients de notre propre condamnation. La destinée nous retire ces grands titres de gloire, parce que nous ne les méritons plus, et, pour comble de honte, c'est nous-mêmes qu'elle charge du châtement.

Est-ce l'homme qui a diminué ? Est-ce la Divinité ? Comment se pourrait-il qu'elle exigeât de nous, maintenant, après de si splendides sacrifices, un tribut dérisoire ?

Si nous sommes devenus infirmes, de quand date notre infirmité ?

Sommes-nous, vraiment, réduits à tant de faiblesse que nous laissons, sans faire un effort pour le retenir, s'envoler le grand oiseau mystique ?

Les Cathédrales devraient nous donner tant d'orgueil ! Elles ont engendré la force dont les derniers restes nous animent encore. N'avez-vous plus le désir de la santé ? Ne comprendriez-vous même plus ce que c'est ?

Les Cathédrales, c'est la France. Tandis que je les contemple, je sens nos ascendants qui montent et qui descendent en moi, comme sur une autre échelle de Jacob.

Oh ! quelle pitié de voir s'ériger à grands frais de vastes hôtels de confort et de luxe, qui sont hideusement somptueux, et périr les vrais motifs de gloire !

Peut-être est-il nécessaire que les soleils tombent ?

Nous vivons tout près de tant de belles choses, et la plupart d'entre nous ne les voient pas ! Et elles ne persuadent, elles ne préservent que si peu d'esprits parmi ceux qui les voient !

Notre ignorance des chefs-d'œuvre est l'oubli de notre vérité. En pénétrant les yeux, la beauté éveille le cœur à l'amour, et hors l'amour rien ne vaut.

Mais on n'enseigne plus l'amour.

Si la compréhension du beau était affaire d'éducation, d'instruction, comment pourrions-nous en être privés, nous, les modernes, qui sommes privilégiés parmi les privilégiés ? N'avons-nous pas dans nos musées l'Égypte, l'Assyrie, l'Inde, la Perse, la Grèce, Rome ? sur notre sol les vestiges sublimes du Gothique, du Roman, et ces charmantes merveilles, nos vieilles maisons, belles de proportions jusqu'au Premier Empire inclusivement, si sévèrement élégantes dans leur style d'autrefois, avec cette grâce éloquente jusque par sa réserve, et quelquefois inscrite dans un simple bandeau sans moulures ?

Nous avons tout cela, et nos architectes font les bâtisses que vous savez. Dans la statuaire, le moulage sur nature, cette plaie cancéreuse de l'art, prospère !

Ah ! Proportion ! synthèse des arts ! perfection insaisissable ! Le sentiment de ta vérité nous pénètre lentement d'une sorte de terreur salutaire, qui nous purifie et nous grandit. Mais où es-tu maintenant ? L'artiste semble avoir perdu jusqu'à la notion de ton existence, depuis qu'il a renoncé à bâtir le temple de Dieu, depuis qu'il se propose d'élever le temple de la vanité humaine. Et pour ce nouveau temple il veut des matières plus précieuses, prodiguées en plus d'ornements qu'on n'en vit jamais. Mais la vanité avoue la pauvreté spirituelle du vaniteux. Trop de moulures dans nos palais. La mesure convient à la demeure de l'homme comme à lui-même.

Est-ce que les Juifs ne sont pas fiers de leur Bible, les protestants de leur morale, les musulmans de leur mosquée ? Ne défendent-ils pas, les uns et les autres, ces témoignages de leur foi, de leur histoire !

Nous n'avons pas cette fidélité, nous, qui ne défendons pas nos Cathédrales.

Et que défendrions-nous en elles ? Notre ignorance ne nous permet pas de voir qu'elles sont admirables, et pourquoi, et comment. Et les prêtres demandent leurs églises nouvelles aux architectes de nos music-halls, et commandent leurs statues de saints à des marchands.

Qu'a-t-on fait du cœur sanglant de ces foules de jadis, qui nous légèrent ces poignants témoignages de leur douleur et de leur génie ? Voilà les vraies

reliques. Qu'a-t-on fait du Parthénon chrétien ? Plus jeune que l'autre, il est plus caduc.

Sommes-nous donc plus barbares que les Arabes ? Ils respectent les monuments du passé. Ce qu'ils font par indifférence, ne pourriez-vous le faire par devoir, puisque les monuments gothiques vous ont été confiés ? — On n'ose dire : Ne pourriez-vous le faire par amour et pour votre joie ?

Je veux vous dire quels biens vous dédaignez.

Ils sont à tous ; chaque Français en a sa part de nue propriété, comme il en a, au fond de l'âme, sa part de vie morale.

Mener le peuple à la Cathédrale, c'est le mener chez lui, dans sa maison, dans la citadelle de sa force. Le pays ne peut pas périr, tant que les Cathédrales seront là. Ce sont nos Muses. Ce sont nos Mères.

Venez voir ce qui est à vous, ce qu'on est en train de vous prendre. Il en reste encore de magnifiques débris.

Foi perdue, beauté oubliée.

L'Europe, comme le vieux Titan fatigué, change de position et, par conséquent, d'équilibre. Pourra-t-elle s'adapter à des conditions nouvelles, ou va-t-elle perdre l'équilibre au lieu d'en changer ? On ne sait. Il est certain que l'homme moderne, s'il manque de goût, ne manque pas de grandeur et de courage. Témoin les aviateurs.

Le souvenir qu'on emporte des Cathédrales impose le silence, un silence fécond où l'âme connaît le grand bien-être, la fête de la pensée. On médite le conseil que la Nature vient de nous donner par le moyen de l'art. On cherche la loi.

Elle ne peut se préciser. La mesure, un certain ordre, voilà la loi. Et c'est aussi le goût, la sagesse, la raison, la convenance. Et c'est aussi l'immortalité, le lien qui unit les siècles aux siècles, l'homme avec les hommes de sa race, et des pays différents, et notre esprit avec la Nature.

Mais dans ce concert des siècles, le XIX^e, comme art, est une note discordante ; dans leur marche, un temps d'arrêt. Comptera-t-il, au jugement de l'avenir ? Plat jusque dans le caractère des individus, il a ignoré la profondeur, une des trois mesures. Il a méconnu l'une des trois parties de la géométrie.

Vous verrez quels beaux hôtels de ville on vous construira, dans les provinces, quand il n'y aura plus de châteaux Louis XVI où les municipalités puissent trouver à se loger...

Dans les grandes œuvres d'autrefois on ne comprend pas toujours tout de suite l'opposition des plans. Mais il faut parvenir à s'en rendre compte, car c'est de cette opposition que résultent l'équilibre et la « tournure ». Or, ce secret est ignoré des architectes qui ont entrepris de restaurer les Cathédrales en y ajoutant les vices de notre époque. Aussi sont-ils toujours amenés à charger l'édifice à faux, à le fatiguer. Ils manquent l'effet qu'ils cherchent, parce qu'ils ignorent les conditions de l'équilibre.

L'ombre bénie de la Cathédrale continue à s'étendre sur moi bien longtemps après que j'ai franchi son seuil ; elle m'accompagne dans la vie. Je revois les grandes lignes de son architecture, tels détails de sa statuaire, telle figure qui fait, dans son isolement, un tout complet, un monde à part, image du grand. Ainsi le moindre insecte, parce qu'il est selon les lois générales, nous offre une représentation, abrégée, mais totale de l'univers.

VII

Les circonstances ne prévaudront pas contre l'Esprit et contre la Loi.

Le sentiment de la beauté est nécessaire, impérissable. Je m'en persuade en sentant si vive en moi la faculté d'admirer. Cette faculté, tous les hommes l'ont en eux. Elle peut sommeiller, elle se réveillera.

Moi non plus, je n'ai pas toujours connu toute la vérité. Quelle reconnaissance je dois aux forces qui me l'ont révélée ! — Aujourd'hui, par ce matin de printemps où l'atmosphère est en fleur, mes souvenirs m'escortent, je rejoins mon passé, je pense aux longues et délicieuses études qui m'ont donné le goût de la vie et enseigné son secret.

D'où me vint cette faveur ?

D'abord de mes longues promenades à travers la forêt, qui m'ont fait découvrir le ciel : le ciel que je croyais, auparavant, voir tous les jours ; mais, un jour, je l'ai vu.

Et puis du modèle aussi, du modèle vivant qui, sans me parler, a fait naître en moi l'enthousiasme, m'a permis la patience, m'a donné la joie de comprendre cette fleur des fleurs, la fleur humaine. Mon admiration s'est toujours élevée, élargie depuis. Ma faculté d'observation s'est aiguisée grâce à de rares et ardentes affections, et grâce encore à des printemps comme celui-ci, où la terre envoie son âme fleurie à sa surface pour nous éblouir et nous enchanter.

Quel bonheur, pour moi, de posséder un métier qui me permet de dire à la Nature mon amour ! — O ce modèle, ce temple de vie, dont la sculpture peut reproduire les plus tendres modelés, les lignes les plus délicates et qu'on croirait d'abord les plus décevantes, dont le moindre fragment est déjà le chef-d'œuvre tout entier ! Et son visage, où l'âme divine, la force, la fraîcheur, la grâce se réunissent comme dans leur demeure de prédilection, comme dans le lieu de nos admirations !

Voilà le miel que j'ai amassé dans mon cœur. Je vis dans la gratitude perpétuelle, envers Dieu et envers ses admirables créatures, ses éloquents envoyés.

D'autres voudront jouir du même bonheur. Et je sais bien que d'autres déjà, dans ce même moment comme dans tous les siècles, adorent avec moi la beauté.

Elle ne périra pas.

Me sera-t-il permis d'insister, un instant, sur les joies que me donnent les chefs-d'œuvre et mes propres travaux ? — Il y a là, peut-être, un exemple...

Accoudé à ma fenêtre, dans mon ermitage de Meudon, je baigne mon front dans la vapeur du matin. Toutes les pensées sombres s'éloignent, je cède à la douceur de cette belle heure du printemps. — Je sais que mon peuple de statues m'attend, pour se laisser voir, et pour travailler avec moi.

Mais je m'arrêterai d'abord dans mon petit musée, où sont réunis de beaux morceaux de toutes les époques. Beaucoup de mes sculptures sont parmi ; on les distingue, bien que, d'instinct, je me rapproche toujours de la Tradition. — *Originalité* est un mot vide, un mot de bavard et d'ignorant, qui a perdu bien des élèves et des artistes. Il nous est impossible, à nous, sculpteurs, d'avoir de l'originalité. Nous sommes des copistes. Les Gothiques n'ont eu tant de fécondité que parce qu'ils copiaient la nature. Nous sommes des hommes d'étude.

L'Étude est une sœur très douce, qui ne vous quitte jamais. Elle vous tient compagnie même quand vous ne l'invitez pas au travail. Et qu'il faut peu de chose pour préciser son attention et la rendre utile !

Ce petit musée que j'abandonne si ingratement, à l'ordinaire — on m'assure tous les jours que des affaires de première importance m'appellent ailleurs... — me retient aujourd'hui. Il est dans une pénombre délicieuse ; la brume du beau temps y a pénétré. Mais mon regard s'arrête à des objets qui sont pour moi d'un enchantement familier. Ces plâtres, ces marbres me tiennent de petits discours, me rappellent mes pèlerinages à toutes les Cathédrales de France. Ravissement ! J'entends des modulations vagues, puis des paroles plus distinctes, des strophes dominatrices. Les âmes des Maîtres enseignent, corrigent la mienne.

Malgré la diversité des époques, tout procède ici de la même loi d'harmonie. Il n'y a guère là que des chefs-d'œuvre, c'est-à-dire que toutes ces sculptures sont nées complètes. C'est par là qu'elles me semblent et qu'elles sont pareilles les unes aux autres. — Non, aucune d'elles n'est originale... Mais le grandiose hommage de ces rinceaux répétés a la plénitude de ces hymnes puissants dont l'effet, aussi, procède de la répétition.

Cette nervure qui tend cette feuille en rampant vigoureusement, c'est la sève qui porte la vie. Elle bouillonne, elle violente la feuille qui se modèle

sous l'effort. Qui a fait ce chef-d'œuvre ? Un Gothique sans nom. Ces beaux trous ! Ces ombres portées ou projetées ! Comprend-on qu'il y ait tant de grandeur dans les bosses et les trous au moyen desquels on a fait le simple portrait d'une plante ? Et il y a, en effet, tant de grandeur qu'avec ces trous et ces bosses les plus hautes pensées vont de pair. C'est que la Nature est là dans sa plénitude, la nature sensible, l'effet de toutes les forces qui travaillent en secret.

Oui, une seule loi, partout la même harmonie. Un esprit général relie d'unité toutes ces œuvres. Quelle modestie elles nous conseillent ! Mais quelles lumières elles mettent dans nos pensées !

Je regarde, et je ne puis m'en aller. Je suis environné de ces lumières ; les unes s'éteignent dans l'éloignement ; d'autres vibrent tout près de moi...

Ces fragments sont anciens. Mais, le français ou le grec, c'est le même sentiment, le même sphinx de beauté. Ici et là, c'est toujours la nature transposée et ressuscitée. Et c'est cette transposition aussi qui fait la splendeur suprême de l'Égypte et de l'Inde. — Je vois tout cela comme à travers des larmes de joie. Et quand je suis las d'admirer l'homme, je me tourne vers le paysage et je goûte profondément la convalescence de cette maladie, la Ville...

Rentrer dans la vérité, retourner à la nature, remonter aux principes : relier le présent au passé. L'instinct reconnaît l'instinct par delà les intervalles.

Relier le présent au passé, c'est l'action nécessaire. Ce sera rendre aux vivants la sagesse et le bonheur. Ceux qui possèdent le bonheur, parce qu'ils se sont prosternés devant la vérité, ne veulent pas garder pour eux seuls ce trésor. L'humanité tout entière, inconsciemment, en a faim et soif. — Il y a un malentendu entre le passé et le présent.

L'artiste devrait être écouté.

Non pas imité ! Il n'imité pas, lui-même : il ne veut pas qu'on l'imité. Même pour s'approcher de l'antique, ce n'est pas à la copie qu'il recourt, mais au moyen même que les Anciens ont employé : à l'étude de la nature.

Non pas imité : mais écouté !

Docile confident de la nature, il vit parmi de bien autres merveilles que celles des Mille et Une Nuits. Il peut enseigner à la foule l'art d'admirer, et ainsi lui procurer de magnifiques et innombrables occasions de développement et de bonheur.

À la condition, en effet, de nous soumettre joyeusement aux Lois — aux vraies, à celles que l'homme n'édicte pas, mais qui sont les textes éternels, éternellement offerts à ses yeux, à son esprit, à son cœur — nous jouissons d'une infinie richesse de vie. Quel paradis que cette terre ! Ne parlons pas du mal, nous ne le comprenons pas... Essayons seulement d'épuiser le lot de bien, le bonheur qui nous est dévolu : nous n'y parviendrons pas, car il est infini. Et il nous est, proprement, donné.

La beauté, comme l'air, ne coûte rien. La terre, calme ou troublée, fleurie ou montrant son squelette, les saisons, les bêtes et les fleurs, la foule dans la ville, les admirables portraits que tu vois dans l'omnibus, le bateau, le wagon : partout, artiste, tu trouves un aliment pour ta faim de beauté. Qu'importe si, de loin, tu ne vois pas le visage ? Le mouvement général te l'indique ; et si tu ne vois que le visage, il t'indique le mouvement général ; le visage et le mouvement racontent toute l'histoire d'une personne, c'est tout un roman écrit avec la chair. Et comme cette loi de beauté n'a rien de conventionnel, tu la vénèreras sur la face de ton ennemi lui-même — si tu peux en supporter la vue — et jusque dans les êtres dont la race est hostile à la tienne. Les animaux méritent notre hommage, et c'est justement que le cheval devient l'égal du cavalier dans une figure équestre. Il n'y a pas jusqu'au brin d'herbe qui ne soit « articulé en beauté ». — Il n'y a qu'à regarder, en intervenant le moins possible, pour ne pas gêner les acteurs du drame et les *dénaturer*. Autrefois, je choisissais mes modèles et je leur indiquais des poses. J'ai dépassé cette erreur, il y a longtemps. Tous les modèles sont infiniment beaux, et leurs gestes spontanés sont ceux qui se ressentent le plus du divin. Et tandis que la beauté se révèle à moi, se multipliant de seconde en seconde à mesure que je la comprends mieux, je commence à travailler — dès que mon crayon est taillé ou que ma terre est molle — étudiant ce que je vois, ce qui m'est donné, bien certain qu'il serait superflu de choisir.

Dans cet état d'esprit, où l'on sent qu'on participe à la nature, comment ne serait-on pas heureux ?

C'est dans ce bonheur que l'artiste, aujourd'hui, voudrait communier avec tous, comme il l'a fait autrefois dans la Cathédrale, car il y a place et part pour tous : ce bonheur est immense et pourtant appartient tout entier à qui veut bien faire l'effort de le prendre. — C'est une des lois naturelles, que tout soit à tous. Chacun de nous ne remplit-il pas le ciel ? Je n'exagère pas. Une femme qui se peigne remplit de son geste le ciel. Et il nous est impossible de faire quelque mouvement que ce soit sans beauté. Il nous est également impossible de sectionner, de limiter nos pensées et leurs nuances, lesquelles se traduisent par des gestes sans bornes en nombre et en ampleur. Nous avons donc, tous, l'immensité pour propriété.

Cette conviction nous grandit en nous permettant de nous enorgueillir : quelle place la nature nous a faite dans son sein ! Sa générosité doit éveiller notre reconnaissance. L'art est l'expression de cette reconnaissance, la louange de la nature par l'homme empli d'amour et d'admiration devant elle.

L'art est le rite harmonieux de cette grande religion de la nature.

Si l'artiste était écouté, tous les hommes se réconcilieraient dans cette religion, et la beauté créée par l'homme serait comprise, serait sacrée, au même titre que la beauté du ciel et de la mer.

Les cieux racontent la gloire de Dieu : les Cathédrales y ajoutent la gloire de l'homme. Elles offrent à tous les hommes un spectacle splendide, réconfortant, exaltant ; elles nous offrent notre propre spectacle, l'image éternisée de notre âme, de notre patrie, de tout ce que nous avons appris à aimer en ouvrant les yeux.

Quand l'artiste sera écouté, nous cesserons d'être aveugles aux magnificences familiales de ces monuments marqués du chiffre de France, sourds aux accents de ces cloches qui parlent notre langue.

Du haut des clochers de nos Cathédrales sonne l'espoir.

La bonté de la nature et le courage de l'artiste parviendront à tout rétablir dans l'ordre.

Ces vieux monuments recèlent tant d'ardeur ! Ils sont réellement si jeunes ! En les étudiant, j'ai retrouvé la jeunesse.

Pour mes contemporains, je suis un *pont*, unissant les deux rives, le passé au présent. J'ai vu souvent la foule hésiter devant ces masses énormes de l'architecture gothique, se demandant si elles sont vraiment belles. Qu'elle daigne m'agréer pour garant, avec Ruskin et tant d'autres maîtres, quand nous affirmons que cette architecture est d'une beauté sublime. Oh ! que ne puis-je faire cesser le malentendu qui détourne d'elle ceux-là mêmes auxquels elle est dédiée !...

Pourquoi admire-t-on, — universellement, je crois bien, — les Grecs, les Égyptiens, les Persans ? Est-ce que la rareté des œuvres grecques, égyptiennes, persanes, ne leur confère pas une valeur de plus ? N'ont-elles pas gagné, à chacune des blessures que leur a faites le temps, un mérite, une dignité de plus ? — Prenez-y donc garde : les violences des vandales de tous les temps et les coupes sombres qu'on y pratique de nos jours ont donné aux monuments martyrisés du Moyen Âge le cachet de rareté que vous goûtez dans ceux de la Perse, de l'Égypte et de la Grèce.

J'ai déjà dit que les coups de la violence ne sont pas mortels. Il faut les condamner, bien entendu, il faudrait les prévenir, et je voudrais qu'on amenât devant nos vieilles églises les conseillers municipaux de France, qu'on tâchât de leur faire comprendre la valeur de ces mains, de ces visages, de ces plis de vêtements, de tout l'ensemble qu'ils détruisent...

Mais contre une œuvre absolument belle le vandale, s'il ne la réduit pas en poussière, ne peut rien : le plan subsiste, et grâce à lui je reconstitue l'œuvre tout entière, en ôtant de mon regard la blessure.

Non plus les coups du temps ne nous privent de la Beauté. Le temps est infiniment juste et sage. Son action sur nos œuvres les use, mais il rend presque autant qu'il prend. S'il atténue les détails, il ajoute aux plans une grandeur nouvelle, un caractère vénérable.

Les vrais ennemis de l'architecture et de la sculpture, ce sont les mauvais architectes et sculpteurs, — les grands chirurgiens à la mode, qui prétendent « refaire », artificiellement, au malade les membres qu'il a perdus. — O ces artistes qui font de l'art « par délibération » ! et par imitation !

Il faut étudier, étudier soi-même.

Ce que je fais, moi, est peu de chose et tient peu de place. Mais l'œuvre de nos Anciens ! Elle couvre notre sol ! C'est partout, chez nous, que vous pouvez la voir. Et j'ai ce mérite : je l'ai vue, afin de pouvoir vous en parler, afin de vous inspirer le désir de la voir à votre tour. Le peuple n'a pas le moyen d'entreprendre de telles études, il se rend utile autrement. Les « travailleurs » n'ont pas le loisir de fouiller ce nouvel Herculanium, la Cathédrale. Je l'ai fait pour eux. Par mes années de labeur, je me sens devenu le frère des autres travailleurs, le frère des grands laboureurs. Je serais heureux qu'ils voulussent bien accepter le fruit de mon travail, mon expérience.

Ainsi, je prends par la main chacune de nos provinces, nos villes et leur orgueil ; à Paris, d'où elles pourront rayonner au delà des limites du pays, je réunis ces richesses. Elles sont à tous ! Chacun peut se dire : Je suis riche.

Ce n'est pas que je prétende avoir tout compris, oh ! non. J'ai avoué mes méprises ; j'en pourrais noter beaucoup d'autres. Il y a tant de beautés dans cette beauté ! L'impression ressentie, si forte qu'elle soit, n'est jamais définitive. Au premier regard, on est étonné, l'esprit fait des efforts, des bonds énormes pour s'assimiler la pensée de l'artiste. Mais la loi reste au delà et, comme les nuages qui montent à l'horizon, les observations continuent à s'entasser... Je regarde, je tâche de décomposer, de recomposer, comme un essayeur. Il y a vingt ans que je fais cela, que je vis, chaque fois, d'une petite découverte, d'un clair de compréhension, et je ne compte plus sur la conquête de l'absolu.

La science ne se donne pas toute à un homme. Je me rends à cette pensée : je suis un chaînon. Puissé-je avoir contribué à ramener la lumière et la subordination dans l'art ! Et puisse-je être écouté quand je prêche la simplicité comme la condition primordiale du bonheur et de la beauté ! Il est vrai, cette simplicité est difficile à atteindre ; tout ce que nous sommes, tout ce que nous faisons est en rapport avec la nature entière. C'est donc à la nature entière qu'il faudrait toujours penser. Cela est-il possible ? Mais la nature entière n'en est pas moins là, devant moi, dans le modèle : point juste, ou multitude de points justes. Regardons attentivement le modèle : il nous dira tout.

Malheureusement, nous sommes arrivés, dans les villes, à une si fébrile excitation que la nature a bien de la peine à nous calmer. Je suis encore, quant à moi, impatient des passions des hommes. Peut-être est-il bon d'avoir ainsi toujours le malheur en sautoir, pour ne pas s'engourdir...

Ma nouvelle amie, la vieillesse, — que mes contemporains m'ont faite si belle ! — met en moi des certitudes, que je voudrais, en retour, partager avec tous.

1. [↑](#) Saint-Symphorien.

III

NOTES SUR LE STYLE ROMAN

Le Gothique, c'est l'histoire de la France, c'est l'arbre de toutes nos généalogies. Il préside à notre formation, comme il vit de nos transformations. Il persiste dans les styles qui le suivent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ces styles sont ses déclinaisons.

Parce qu'il vient des Catacombes, des premiers chrétiens, qui vivaient dans des cryptes épaisses et cachées, le Roman est un style humble et sombre comme la naissance de la religion.

Le Roman est toujours plus ou moins la cave, la crypte lourde. L'art y est prisonnier, sans air. C'est la chrysalide du Gothique.

Comme l'exigeait l'ordre, cette chrysalide n'a que les formes essentielles qu'on verra s'historier dans l'être parfait. Elles sont d'une austère simplicité, avec un ourlet, une bordure de ceinture et des festons, ressautant autour d'une fenêtre pour repartir plus loin jusqu'à une autre fenêtre, et ainsi enguirlandant l'édifice. On retrouverait cette belle simplicité décorative dans la passementerie copte.

Le Gothique, même au temps de sa plus excessive prodigalité d'ornements, n'a jamais méconnu le principe roman. Il est français. Il succède au Roman comme la fleur succède au bouton.

Porche roman.

Ses arcs sont superposés, et l'ordonnance de ces superpositions est sculptée de motifs très simples, de dessins presque enfantins. Il n'y a pas de sujet. Ce sont des moulures ornées. Pour presque tout le monde c'est sans intérêt, négligeable, grossier.

Quelle erreur ! Nous ne ferions plus cela !... Cela, c'est comme si on entendait Eschyle ou Homère lui-même.

Nous prétendons, je le sais, mettre dans nos complications plus d'esprit qu'il n'y en a dans cette œuvre « barbare ». Mais cette œuvre barbare a un accent sublime.

Nous nous trompons.

Les anciens se préoccupaient de déterminer des masses d'ombres, puis les trouaient et les ornaient selon le but. Nous, nous ciselons des ornements étrangers à toute ligne générale ; cela n'entre pas dans le grand torrent d'harmonie. Le plan est à leurs yeux, qui voient juste, l'affaire principale ; c'est pourquoi, chez eux, il est toujours très beau. Il engendre des ombres mérovingiennes, violentes et fortes, rudes et sauvages.

C'est tout l'art grandiose du Roman. C'est la géométrie du beau. Les époques que nous persistons à traiter de barbares possédaient cette tradition des sciences. Nous l'avons perdue.

Le Roman est le père des styles français. Plein de réserve et d'énergie, il a produit toute notre architecture. C'est encore et toujours à son principe que l'avenir devra penser. Ce style, œuf qui contenait le germe de la vie, fut parfait dès sa phase primitive, et la corne d'abondance n'est pas épuisée : elle est inépuisable.

Le Roman vient du Romain. Il a conservé cette discipline, que les Romains tenaient sans doute des Grecs, et ceux-ci des Égyptiens. Cette discipline, colonne vertébrale de tout art viable, est une géométrie puisée aux sources primitives, dans la nature, dans ses lois. Elle s'est conservée jusqu'à nous pour que nous puissions un jour nous ressouvenir...

Mais quand donc cesserons-nous d'insulter au passé, nous qui avons misérablement perdu ses vertus magnifiques ? Nous ne savons plus, en sculpture ni en architecture, ce que c'est que le plan, ce dessin des profondeurs, ce dessin de l'ombre, ce dosage de l'ombre... De là nos jugements à rebours.

Ces escaliers, si longs et si nombreux, et ces pilastres de contreforts en escaliers, qu'on peut admirer, par exemple, à Chartres ; l'horizontale et la

perpendiculaire évoluant dans des valeurs réglées : c'est le Gothique ; il est fondé sur le contrefort. Et ce contrefort n'est autre que le simple et rampant contrefort roman, ajouré et ciselé.

Après un stage de quatre siècles, comme une plante longtemps tassée s'élève gravement sur sa tige, ainsi le Roman, plante un peu basse, s'est redressé en colonnettes, et le Gothique est venu. La clarté s'est ajoutée à l'admirable concision primitive.

Colonne qui monte jusqu'au haut, et qui a des chapiteaux deux fois — force qui reprend son élan après s'être rénovée, — deux nœuds comme en ont certaines tiges, par exemple celle du jonc et celle du blé.

Arcs trapus, portés par des colonnes trapues : arches où s'ouvre le vaisseau aux élégantes colonnes : Arche de Noé.

MELUN

En entrant dans cette vieille église, il me semble que j'entre dans mon âme. Mes songeries les plus personnelles se sont levées pour venir à moi quand j'ai poussé la porte.

L'impression est pourtant celle d'une crypte, d'un tombeau.

Quel silence ! Qu'on est loin de tout !

Mais les traces de lumière, au fond, permettent, conseillent l'espérance. Le silence lourd que semblent supporter ces épaisses colonnes est l'atmosphère qu'il faut à la pensée.

Ce silence, du reste, vibre comme la lumière. Ce silence est l'expression, l'âme de cet art austère et profond.

Deux colonnes, près du chœur, accouplées, pour ainsi dire, sur la même base, m'apparaissent comme deux anges. Elles ont un caractère triomphal. Elles sont deux grands témoignages de la force et de la pureté qui ont ici

leur sanctuaire. Et à la pesanteur de l'édifice elles empruntent une ineffable légèreté. — Soudain, voici qu'à les contempler toujours plus amoureusement je grandis, je participe à leur nature, des effluves de pureté et de force me viennent d'elles. La jeunesse de mon âme se ranime. Je reçois une seconde fois le baptême et j'en sors plus heureux, plus épris de la gloire divine et du génie humain.

Pas un ornement dans cette église, hormis les chapiteaux. Tout y est masses, cubes, angles droits. Pour unique élément de variété, des colonnes, hautes, étroites, qui s'élèvent jusqu'en haut en bas-reliefs sur ces cubes, sur ces massifs piliers, puissants soutiens de cette église sur laquelle, tant elle est solide, on pourrait bâtir une autre église.

Et n'est-ce pas la réalité de l'histoire, cette possibilité ? L'église gothique n'a-t-elle pas été construite sur l'église romane ?

Il y a là une terrible intelligence. Dans ce style d'austérité, rien n'est inventé, voulu par des hommes qui auraient pu vouloir autre chose. Tout s'enchaîne. Les créateurs sont des esprits plus obéissants que les autres, et les siècles sont gouvernés par de longues pensées.

Je me sens heureux et dompté comme une femme devant son maître. La surprise de la vérité me transporte de joie. Que je vis loin de mon temps ! J'ai besoin de faire un effort pour me rappeler que tout à l'heure j'étais dans la rue, dans la rue contemporaine, actuelle. Ma vraie nourriture est ici, dans ce caveau. C'est ici que ma vie entière et mes constantes études aboutissent. Tous mes antérieurs efforts tendaient à m'ouvrir ce septième ciel ! Je ne sais ce que j'éprouverais à Athènes, en Égypte... Serait-ce plus ?

Je dois ajouter qu'autrefois déjà j'étais entré dans cette même église, et que je l'avais trouvée triste et froide. Mais, depuis, j'ai acquis plus d'intelligence et de tendresse, avec plus d'années.

Le portail, refait au XVI^e siècle, est d'une grâce infinie : l'équivalent, en ornementation architecturale, de la poésie de la Pléiade.

Au tympan, il n'y a plus que des ornements, du reste, exquis. Mais il y a eu sans doute, jadis, des figures d'un plus haut intérêt. À la profonde symphonie de la forêt a succédé un gazouillement d'oiseau.

Plus tard, cela se réduira au cartouche ; où se développa toute une histoire on ne verra plus qu'un blason ; il y persistera quelques traces de cette histoire divine.

Plus tard encore, ces traces, ces souvenirs du grand style iront, dans la plupart des villes, embellir les demeures de certains particuliers : élégance sobre, noblesse paisible des façades, des portes.

Cette expression fleurie de l'esprit français, ce bien-être intellectuel qui distingua notre race, est la dernière forme de l'art gothique retouché par le génie de la Renaissance.

... Mais voici des enfants qui entrent à l'église, puis, peu de minutes après, sortent en jouant. Ils sont pareils à ces exquis ornements Renaissance qu'on a ajoutés au portail. Qui sait ? peut-être que ces enfants auront retenu quelque chose de ce catéchisme de pierre. Plus heureux, plus sages que leurs parents... Ceux-ci passent devant l'église sans y entrer, sans la voir...

Une génération ne viendra-t-elle pas, capable de m'entendre, moi qui ne cesse de répéter : La vérité de l'art et le bonheur sont ici !

C'est pour elle que j'écris.

IV

ÉTAMPES

Logé pour quelques jours non loin de la Cathédrale, je m'endors et je m'éveille dans sa pensée. Avec la sonnerie de l'Angélus commence ma vie de voyage. Tout à l'heure, jusqu'au soir, je serai repris par l'enchantement devant cet unique joyau d'une ville, pour tout le reste, déshonorée par la barbarie municipale.

Un homme qui vécut il y a dix siècles s'est ranimé en moi. — Y a-t-il donc des noblesses de l'esprit qui traversent les siècles comme la noblesse du sang ?... Mais ne suis-je pas trop présomptueux ? Non. Je dois à l'art tout mon développement.

La coquette église n'est pas grande. Mais quel clocher ! Quelle grâce il avait, hier, au clair de lune !

C'est le clocher en fer de lance. Les renflements sont donnés par de petites tourelles ajourées de colonnettes. Un grand mur, un grand repos très large : c'est la façade de côté. Ce mur est repris en richesse par le portail, noir, *bas-relief - haut-relief*. Ce portail, très différent des portails gothiques, rappelle un peu, par ses saillies, les sarcophages antiques. Car j'ai oublié de vous dire que cette petite église est romane. Ses saints et ses docteurs, très allongés, se dressent à la porte et au tympan de la porte. Impossible de ne pas reconnaître en eux les vraies colonnes de l'Église. La netteté si ordonnée du plissé de leurs tuniques, leurs gestes mesurés disent leur certitude et la force de leur esprit, comme les petits ornements écrasés sous leurs pieds proclament leur victoire sur les passions et les vices. L'arcade du tympan s'élève au-dessus d'eux, et les saints y apparaissent espacés comme des planètes dans la demi-circonférence de trois ciels.

Ils sont encore à nous ! Puissent-ils ne jamais entrer dans les « collections » ! Puissent-ils ne jamais être arrachés de cette porte et vendus

pour laisser passer l'aveugle Progrès !

Mais il faut tout craindre, puisque ces merveilles, qui ont fait la gloire de tant de siècles, sont pour nos contemporains comme si elles n'étaient pas. Et comment, ici même, éviter la pensée de la violence ? Elle a mis là beaucoup de son empreinte injurieuse. Quelques saillies sont striées, quelques chapiteaux sont cassés, les supports des statues de saints, leurs draperies, mutilés.

Les iconoclastes sont revenus, avec les princes des prêtres et les architectes, les restaurateurs, et les conseillers municipaux...

Je suis entré de nouveau dans l'église ; j'ai recherché et retrouvé la joie que me prodigue toujours ce doux combat des ténèbres et des clartés mystiques. — Je veux revivre cet instant...

... Ma pensée, caressée par les chants, s'agite et se déroule comme le serpent charmé, et s'étonne, d'abord, de l'ombre. La porte franchie, une seule impression me domine : le sentiment du grandiose, dans la nuit savamment organisée et approfondie.

Mais voici qu'au fond les fenêtres trouent le mur de clartés. Je commence à voir.

Là-bas des flambeaux font comme une ardente couronne de fleurs intellectuelles, qui brûlent sans mouvement.

Les colonnes viennent de m'apparaître en leur calme ordonnance ; elles se tranquillisent encore en s'approchant de moi. Elles s'éloignent, quand j'ai passé, s'irisent en traversant le fond, et reviennent de l'autre côté, pareilles et jamais identiques, puisque je les vois à des distances différentes. Je crois contempler les vierges blanches d'une procession, qui passent tout près, suivent leur chemin, s'effacent et réapparaissent, après avoir accompli le rite. — Tout a une vie à la fois humaine et sacrée dans cet art miraculeux. Et comme des effets composés y sont rendus par des procédés simples !

Mes yeux s'habituent. L'ordre réel des choses s'est révélé. Mais à la réalité la poésie n'a rien perdu.

Au fond de l'abside, les vitraux sont comme des astres calmes dans le firmament. — Les vitraux font aussi penser aux fleurs, aux vraies fleurs,

quand ils sont de vrais vitraux.

Que l'ombre est douce ! Il semble qu'elle berce les chants du fond du chœur. Et la distance transforme les vitraux en fresques, un peu effacées.

Quelle harmonie ! Comme on voudrait l'emporter avec soi pour se défendre contre l'hostile incohérence du monde !

Des lumières immobiles enflamment l'espace et je distingue la foule des fidèles.

Une femme arrive, frémissante de jeunesse sous ses longs voiles noirs ; ses lignes ondulent, variées par les draperies. Une autre, distraite et charmante, remue les lèvres ; je ne suis pas sûr qu'elle prie. Par moments, les courants de la foule s'entre-croisent, traversés par des femmes au pas rapide, qui sont comme des flèches lancées par la grâce.

Depuis longtemps, on entendait cheminer des voix lointaines, alternant, enlaçant leurs rythmes ; elles se rapprochent. C'est la procession qui vient, et la voici.

D'abord, trois jeunes hommes, gracieux comme des muses. L'un tient la croix, les deux autres des chandeliers ; leurs gestes ont la douceur et la fermeté des gestes qu'on voit sculptés aux tympans. Le costume est ancien aussi, heureusement, et les lents versets marcheurs se répondent dans ses plis.

Ensuite, des jeunes filles, que conduit une religieuse, magnifique exemplaire d'humanité : sévère, droite, belle comme la cariatide du devoir.

Rien à dire des hommes, des prêtres, aux traits sans distinction, à la physionomie fermée, dont la sympathie se détourne. Je note seulement dans leur groupe deux grands enfants de chœur balançant l'encensoir : gestes heureux, si mesurés, si retenus !

C'est le grand instant : cette foule chante son cœur dans la prière — versets, antiennes, mélodies. Elle est muette, apparemment ; mais elle a délégué sa voix. L'homme d'âge et l'enfant l'adressent au ciel pour tous, en des chants admirables, qui sont comme les véritables hauts-reliefs du sanctuaire, où les saints rangés aux voussures les accueillent.

Comme elles aiment la sculpture, ces Cathédrales ! Elles inspirent aux femmes le goût de la belle draperie, leur conseillent de demander à des plis rigides un surcroît de beauté : car la modestie et la chasteté sont les sœurs aînées de la beauté, et les Cathédrales le savent.

Un magnifique éloge de la femme n'est-il pas formulé partout, ici, dans la langue plastique de la prière ? Et si la Vierge y est honorée la première, n'est-ce pas elle qui nous ouvre les portes du printemps ? Par elle ne découvrons-nous pas l'univers ?

Ne vous êtes-vous jamais arrêté, l'esprit et le cœur en suspens, interdit d'avoir découvert ce chef-d'œuvre, une femme en prière ? La femme ne perd jamais la ligne, mère de la grâce que Dieu lui a conférée, qui lui prête toujours un caractère surnaturel et qui nous suggère le désir de la couronner. Ah ! ceux qui ont pénétré au fond le plus mystérieux des plus intimes voluptés savent bien qu'elles gardent un au-delà et qu'en cet au-delà la femme nous possède encore ! — Et après avoir aperçu, dans l'église, cette femme qui priait, ne vous êtes-vous pas éloigné, puis rapproché discrètement, sans vous laisser voir, pour jouir de ce bonheur, pour admirer cette attitude en si parfaite harmonie avec la nef tout entière, ample cadre destiné à cet unique portrait ? Et pouvez-vous dire que cette femme et son naturel génie soient inférieurs à n'importe laquelle entre les plus incontestables merveilles de l'art ? N'est-elle pas, elle-même, d'une architecture parfaite ? Les colonnes du temple ne lui font-elles pas cortège, comme feraient les beaux arbres dans un jardin d'amour ?

Dans les Cathédrales, toutes les femmes sont des Polymnies, tous leurs mouvements retournent à la beauté. Cette architecture projette sa gloire sur elles comme un tribut de reconnaissance. Voyez, au tympan, le couronnement de la Vierge : comme l'artiste, qui a mis tant de chaste émotion sur cette belle figure, savait bien que la draperie de l'ombre est nécessaire à l'expression de la divinité des âmes !

En sortant, j'ai voulu étudier une fois encore mon grand bas-relief du portail, semblable à un sarcophage sur un haut mur crénelé.

Voilà une hauteur de sept mètres, je pense, sur autant de large ; un mètre de saillie pour le contrefort sur le mur ; un peu plus de profondeur à la

porte, le double peut-être.

L'ombre se modèle nettement en noir autour des figures, taillées un peu à l'emporte-pièce ; c'est ce qui lui donne l'aspect bas-relief-haut-relief. Sans excès de grâce, cela n'a pas la sécheresse du byzantin-arabe, parce que les voussures de l'archivolte superposent en biais les saillies et l'ordonnance de l'ombre.

Il n'y en a pas moins, dans ce style, une sévérité dont nous reposera la douceur gothique. La justice, l'austérité, la discipline s'affirment en ces saillies arrêtées, limitées dans leur élan. Élan retenu qui surgira plus tard. L'énergie de croire deviendra la volupté de croire, la discipline se fleurira de joie.

Le grand souci des Gothiques fut, à la différence des Romains, de demander au conflit calculé de l'ombre et de la lumière la souplesse du détail. — Ce bas-relief est plutôt roman ; le noir y est ciselé. Mais que cela est majestueux de barbarie naïve et de force !

Gothiques ou romanes, d'ailleurs, nos Cathédrales sont toujours sublimes par cette sagesse des proportions, qui est, à la fois, la vertu avant toutes essentielle et la splendeur de la nature et de l'art.

Voyez, dans cette église d'Étampes, comme les grands murs, par le silence de leurs surfaces, préparent l'effet éloquent du portail et l'effet chanteur du clocher, si compact et pourtant si ajouré !

Adorable génie de l'homme, qui livre pour des siècles aux baisers des astres tout son amour, toute sa foi, tout son travail, en un seul motif de gloire !

Les Cathédrales sont mes fées merveilleuses ; elles m'instruisent en me charmant.

V

MANTES

La petite chambre d'hôtel où j'ai dormi est tout environnée d'amour. Son atmosphère me prépare à la communion avec la nature. Je suis sorti de ma nuit, et une promenade matinale fait que j'espère et que j'aime à nouveau.

Allons au chef-d'œuvre.

La ville n'existe pas. Cette petite ville toute matérielle va prendre ses idées à la capitale... Ah ! qu'elle a tort ! La capitale a depuis longtemps perdu sa force ancienne et les convulsions changeantes n'y contentent que les intérêts.

Il n'y a ici que les ruines de Saint-Jean, splendides, immenses.

Le soleil se joue, cette après-midi, dans cette église. Il s'échappe, il revient. La lumière écrit ici beaucoup de choses.

Très souvent, elle atténue les duretés du Gothique par son alliance avec l'ombre : elle accompagne ainsi la pensée de l'artiste.

Comme un éventail, le soleil se déplace. Comme un artiste, il peint, par de rapides touches, courant à ce qui l'appelle.

Toutefois, ce puissant dieu ne pourrait rien faire d'une œuvre mauvaise, l'œuvre moderne, rien de la pensée d'un architecte médiocre. De cette œuvre et de cette pensée, la lumière ne dégagerait que de l'ennui.

Mais, pour recevoir le soleil, il faut avoir longtemps séjourné dans sa cour trois fois sainte, il faut être allé longtemps à sa rencontre, avoir été longtemps son élève. Comme aux monuments, le soleil n'a rien à dire aux artistes que le plein air des chantiers n'a pas préparés à l'entendre.

Est-il possible que tout le monde l'ignore et méconnaisse ses dons ? Ne nous montre-t-il pas l'univers avec majesté ? Ne le rend-il pas sensible et vivant ? N'inspire-t-il pas le poète, célèbre ou obscur ? C'est lui qui fait la

richesse des cultivateurs, la joie des animaux, la fertilité de la campagne ; et les pensées de l'homme ont peut-être leur principe et leur foyer dans sa lumière et dans sa chaleur. Longtemps, l'homme a cru voir luire dans ses feux la vérité de Dieu — et Dieu aime qu'on adore le soleil. Lorsqu'il brille, la terre se modèle à sa flamme divine.

C'est ainsi qu'il est permis, c'est par cette patience et cette assiduité qu'il est possible de comprendre et de sentir la géométrie des clartés. Alors, l'esprit y goûte le repos dans le silence, et y puise une énergie et une générosité nouvelles.

La lumière, ménagée à l'intérieur des églises par les vitraux, dépend d'eux et les juge. Voici, par exemple, un mauvais vitrail, travail moderne qui usurpe la place d'une merveille ancienne. La lumière qui le traverse bouscule la paix du lieu, trouble les proportions. Ce vitrail sent l'orage. Or, cette Cathédrale est un jour de beau temps.

Par contre, toute une autre partie de l'église est vraiment plongée dans le ciel : c'est qu'il n'y a pas, là, de vitraux restaurés. Les vitraux anciens vont de plain-pied avec le ciel. Les nouveaux sont des vitraux de salles de bains et de palais d'exposition. Ils sont froids malgré leurs taches violentes.

Celui-ci : par l'esprit je l'étends à terre : c'est un tapis, un tapis d'Orient dont les trous sont du ciel.

Ceux-là : une série de jeux de cartes. Rois, reines, valets. Quel dommage que les grands sujets soient désormais traités et rendus par les moyens de l'industrie inférieure ! L'Église en est venue à reproduire les idoles qu'adoraient les peuplades primitives.

Il semble que certains vitraux s'inspirent de l'art japonais : ils sont précieux ; d'autres, de l'art chinois : ils sont austères.

Il faut que je revienne encore sur les *cassures* et les *restaurations*.

L'artiste n'a pas à s'inquiéter des cassures ; généralement, loin de diminuer, elles *ajoutent*.

Du moins elles ne *dérangent* jamais.

Ce sont les réparations qui produisent le désordre. Une cassure est toujours le fait du hasard : or, le hasard est très artiste. Si l'on voulait *casser proprement* et *nettoyer*, ce serait abominable. Aussi n'est-ce pas des iconoclastes que je me plains, mais des réparateurs.

Voyez la fontaine Renaissance de Mantes. Les gamins, depuis trois siècles, l'avaient abîmée : elle restait encore belle. Elle est réparée « bourgeoisement » : ce n'est plus qu'un stuc d'exposition, de jardin, style simili-pierre. Plus de modelés ; plus d'effets.

Les réparations des églises les dépouillent de leur style. Leurs chapiteaux deviennent mollasses et lourds. Elles prennent un caractère de mairies, de monuments municipaux. Toute leur forme, dans l'ensemble et dans le détail, est outragée, affligée.

Produits d'une France malade, d'une France ravagée par les soucis de l'intérêt, de cette France des écoles, où l'on parle et où l'on ne sait plus travailler.

La belle parure d'autrefois tombe, le masque d'autrefois est déchiré comme un beau voile. On ne sait plus...

Le mal vient des écoles, des musées. Il ne faut pas aller chercher la science dans les musées ; ils ne sont que pour notre plaisir. Si vous voulez vraiment apprendre, travaillez seul avec la nature, regardez-la directement, avec vos yeux seulement. Vous pourrez ensuite aller dans les musées, vous y serez chez vous. Ceux qui commencent par les musées resteront des copistes éternels, des traducteurs qui détruisent tout esprit, parce qu'ils ne peuvent comprendre, étant sans initiative.

Savez-vous ce que c'est que l'*original*, tel que nos contemporains l'entendent ? C'est le *dépareillé*. Les Anciens n'ont pas laissé naître cette conception barbare. La masse sainte de leurs nations n'a pas laissé atténuer son caractère. Ils voyaient dans l'art un équilibre des forces, emprunté à la nature, c'est-à-dire à une raison plus haute que la nôtre.

Obéir à cette raison, au lieu de la corriger par un calcul artificiel, c'est s'assimiler à ces forces infaillibles que l'artiste manie sans les comprendre, c'est entrer dans le secret de la nature. Soyons simples comme les Anciens. Plus nous serons simples, plus nous serons complets, car simplicité signifie unité dans la vérité.

L'étude, dans les écoles, est une étude de face, c'est-à-dire d'illusion. L'aspect même de l'homme, comme son esprit, réprouve cette erreur. La face est une résultante des divers profils. Le plan de chacun de ces profils est simple. Il faut, pour obtenir cette simplicité, une longue et patiente pratique des choses.

La vie se présente, du reste, à nous sous une apparence que nous avons calomniée. Nous ne savons plus comprendre ce tableau vivant des grandeurs heureuses. Nous passons sans le voir. Notre malheur vient de ce que nous voulons, comme des étourdis, retoucher la Nature. Notre opposition trahit notre impuissance.

Quelle jouissance, pourtant, et de quel secours est la nature prodigue à qui sait la voir et l'admirer ! Admirer, c'est vivre en Dieu, c'est connaître le ciel, — le ciel qu'on a toujours mal décrit parce qu'on l'a toujours cherché trop loin : il est là, comme le bonheur, tout près de nous ! N'importe quoi vous en suggérera la réelle présence, pourvu que vous soyez intelligent et sensible. Commencez par étudier une plante, la première venue, et vous mépriserez bientôt tout l'enfantillage des intérêts et tout le superficiel des ambitions.

Nous disons bien souvent que la température est mauvaise : qu'en savons-nous ?

Encore une fois, c'est l'ensemble qu'il faudrait pouvoir juger. Prenez patience en attendant d'avoir compris, et admirez d'abord. Tout est admirable, même ce qui nous blesse. La révolte contre la nature est une vaine dépense de force ; elle procède de l'ignorance et aboutit à la douleur.

Ah ! les *mauvais temps*, n'est-ce pas, les temps sombres, où le ciel est comme une mer qui menace, qui surplombe et va tomber — que c'est beau !

Ayons pour certitude première que la nature tout entière est belle, et, armés de ce principe, regardons : nous aurons grandi quand nous aurons découvert la grandeur des aspects qui choquaient nos regards. Mais, comme toutes les conquêtes, celle-ci coûte un effort dont nous ne sommes plus capables.

Pourquoi tant de mollesse, tant de faiblesse, dans ce que nous appelons encore le goût — notre goût ? C'est parce que nous vivons dans une époque

plus occupée de matérialité que d'esprit, où le goût dans l'art est aboli. On dédaigne de lui consacrer les forces réelles. Comment voulez-vous que nos soi-disant artistes, n'ayant pas pris la peine d'étudier en pleine lumière, puissent, quand ils se mêlent de restaurer les monuments gothiques, traiter avec respect ces magnifiques exemplaires de vie ? Ils bouchent ce qui devrait être ouvert à la lumière. Ils sont incapables de comprendre, de comparer ; ils sont trop pressés.

Pour étudier, il faut aller lentement, il faut désertier ce siècle d'agités et se résigner d'avance à ne pas faire fortune.

Nous n'avons plus le temps d'étudier. Il n'y a plus d'apprentis. L'artisan, qui pourtant avait connu pour son propre compte le bénéfice de l'apprentissage, n'a pas formé de nouveaux apprentis. La chaîne des siècles est rompue. Travailler ! Y a-t-il encore des hommes qui travaillent ? Oui, il y en a... — Mais, à quoi bon, puisque, dit-on, le travail ne mène à rien ?

— Vous vous trompez ! Le travail mène au bonheur, d'abord. Bien plus : il mène à contempler Dieu peut-être, à travers ses voiles. — Et, chez le travailleur, le travail tue la jalousie. L'homme qui sait le prix du travail s'élève au-dessus des basses passions, il applaudit au succès de ses confrères, il est reconnaissant au génie qui se survit en des œuvres et en d'innombrables rejets. — Le travail est un perpétuel rajeunissement. Il nous apparente aux animaux, qui sont nos véritables frères, aux arbres, à toutes les plantes, aux plus humbles comme aux plus fastueuses. Quelles belles amies que les plantes légumineuses ! En quoi la salade ou le céleri sont-ils moins beaux que les plantes « d'ornement » — ainsi nommées d'un mot menteur en ce qu'il a d'exclusif ? La fleur de la pomme de terre est une fleur de princesse ; voyez-la sur les robes Louis XVI : quelle plus gracieuse parure ?

Remettons donc tout en admiration, et n'allons plus chercher si loin la beauté. Il y en a assez dans le cadre de nos fenêtres pour nourrir l'enthousiasme... Regardez aussi par votre fenêtre. Regardez vos parents, vos amis. Admirez la beauté touchante de ces chères figures où transparaissent des âmes qui se sacrifient en silence. Voyez vos amis comme Rembrandt voyait les siens : il n'y avait que de vivants chefs-d'œuvre, n'est-ce pas, autour de ce grand homme. C'est qu'il possédait la

vertu du travail. Quel miraculeux outil de compréhension ! Il ne tient qu'à vous d'apprendre à le manier.

L'homme est malheureux, parce qu'il prétend échapper à la loi du travail, parce qu'il veut jouer, comme les gamins et les ambitieux, à qui sera le chef, le premier. Il trahit ainsi sa propre intelligence, qui ne réclame pas des joies de vanité. Son objet naturel, c'est la vérité ; son activité naturelle, c'est l'effort qui lui permet d'atteindre cette vérité dans le monde caché, de se rendre compte des rouages. Et le rayonnant résultat de cet effort, c'est le bonheur. Le bonheur accompagne, comme le cheval qui court, l'intelligence qui cherche. Mais c'est toujours au fond qu'il faut tendre : quand je dis que le corps humain a tant de beauté variée, tant de grandeur, je suppose comme une vérité évidente que l'âme en ce chef-d'œuvre enfermée est elle-même le couronnement du chef-d'œuvre, la maîtresse. Découvrons l'âme dans le corps.

Je ne connais ni l'Inde ni la Chine... Mais j'aime la campagne française. J'en puis parler, dût-on suspecter de parti pris ma tendresse...

Qu'ils sont délicats, nos horizons de France ! Ils ont une grandeur doucement monotone, comme la bonté qui inspire l'intelligence et fait une joie de chacun des actes de la vie. La vie est mesurée, dans les campagnes ; elle a son rythme. Là, est la race, là, est le génie, là, le bon dans le naïf, là, est la sage lenteur, et les choses mauvaises y deviennent bonnes, par ambiance. Les idées retournent, pour ainsi dire, à la terre et nous en reviennent mieux portantes. Le paysan ne se presse pas ; il va du pas des siècles.

Il faut savoir retourner sur ses pas. Les impatients n'y consentent jamais : tout, plutôt que de recommencer ! Pauvres gens ! Ils sont voués à l'irréremédiable ignorance, car la patience est la condition première de toute étude fructueuse.

L'adversité nous l'enseigne si bien, cette indispensable patience ! Et par là, l'adversité est notre bienfaitrice. C'est la seule école sérieuse qui nous reste. Elle nous est grande ouverte, en ce moment. Nous sommes pris au piège de notre vanité, de notre ambition ridicule. Mais, à cette bonne école, nous apprenons la valeur réelle des choses et tout ce que les livres ne savent

pas. Ainsi, le contrepoids s'est déclanché par suite de nos propres fautes et à notre insu.

Ce précieux enseignement de la patience, nous l'entendrions partout, si nous savions écouter.

Sous la forme de l'exemple, nous le recevions de toutes les femmes. Mais, à la patience elles ajoutent, sans effort, l'héroïsme... Hélas, est-ce au passé qu'il convient à présent de les louer ainsi ? Entraînée aujourd'hui à sa propre déchéance par celle de l'homme, la femme est désorientée, elle perd avec une rapidité effrayante ses vertus ancestrales, elle se trompe...

Ce drame poignant et charmant du ménage, où la femme tenait le rôle de l'ange gardien !... Ne désespérons pas, elle sait aimer encore. Quelle force d'expansion est en elle, quand elle aime ! Comme elle invente de la vie ! Et qu'elle est indomptable quand elle défend son nid !

Cette Cathédrale, cette bête immense à mille pattes...

Sur le portail du milieu, le tympan.

Le Christ et la Vierge ont été meurtris. Cassé, ce bas-relief semble retouché par Michel-Ange. Il a gagné en beauté ; le hasard, qui sert si bien les pauvres gens, a servi aussi cette sculpture. Des noirs ont été retranchés, et ses effets, de loin, paraissent plus rassemblés.

Dans ce bas-relief du tympan, on retrouve le caractère du sarcophage antique. Il y a autant de simplification dans les effets, si appropriés à l'immensité de l'édifice.

Les élus sont à droite, les réprouvés à gauche. Les élus forment un seul bloc, sans trou ni division ; le bas-relief est compact. Les réprouvés aussi font bloc, mais le mouvement des jambes laisse voir comme des jours sous les tuniques : c'est le seul effet de trouée que présente toute la composition, en outre du grand effet de base qui la sépare du bas-relief inférieur. — Au-dessous, des festons noirs jettent de l'ombre.

Je distingue mal le second bas-relief : quelques effets, encore des festons noirs, des ombres en dessous. Il est beau aussi, pourtant, je le sens.

Mais, le troisième bas-relief est plus grand. Les saints, dans les voussures étoilées, évoquent l'immense voûte où sont les réelles étoiles. Ce que j'en vois est d'une grandeur attique, l'antique subsiste ici, il y a là sa sagesse immortelle, — cette sagesse qui ne contente plus nos pauvres esprits malades. Une fois de plus, m'est prouvée cette vérité : point d'autre originalité viable que celle du goût et de l'ordre.

Cette troisième porte est presque byzantine. Quelle science ! c'est un souvenir asiatique : la momie d'une grande humanité ; ses draperies sont vraiment des linceuls. — Les femmes y sont comme dans un chœur d'Eschyle : impassibles, immuables, la tête penchée, à peine. Une, seulement, détache son avant-bras ; toutes les autres lignes sont rentrées. — Les anges sont assyriens ; sans douceur, sans bonté. La large manche de l'un d'eux suggère le geste d'un fauve puissant. Il y a aussi des mouvements assyriens dans l'ange qui adore et dans celui qui encense. Le Christ, drapé, rayonne sur son trône. Le mouvement de ses bras ouverts, partagés, distribue la justice. Sa draperie, selon la tradition, rappelle la toge. Un rythme ascendant de danse enlève les anges, malgré les plis serrés de leurs tuniques et bien que leurs jambes restent unies.

On devine dans ces attitudes des lois, intransgressibles, implacables, abstraites, comme le Credo, qui est le monument, la pierre angulaire et la base de la religion. Ces lois sont une raison d'État ; elles déclarent hérétique toute modification.

Les ornements sont presque tous selon le style byzantin. Les figures elles-mêmes sont soumises à ce style : l'être humain décline en longueur de colonne. On peut voir, là, quelque apparence de barbarie : ce n'est qu'une apparence, car la synthèse est toujours bien. L'essentiel y est. Une haute géométrie préside à l'ordonnance et de ces figures et de ces ornements.

Dans les rinceaux, l'homme se mesure et se bat avec des oiseaux, des lions. Il n'y a pour eux et au-dessus d'eux que l'ombre et la lumière. Seul, le divin est au-dessus de l'homme, des animaux, des végétaux. On s'est contenté d'abord de festons ressautant contre le mur, de parements brodés aux portes et aux fenêtres. Le sujet n'est venu qu'ensuite. Avec le temps, il s'est élevé jusqu'à Dieu. Puis, l'homme a remplacé Dieu, et alors, tout est à recommencer.

Je viens de voir une église Renaissance où le contrefort carré, la tour ronde et le mur produisaient un effet de douceur : cela prouve que la forme la plus grande peut donner les mêmes effets que la plus petite.

Grandes lumières, grandes lignes d'horizon. Le train qui suit le chemin de fer semble jongler avec des nuages factices en s'enfuyant.

Mon regard revient à la route. Comme j'aime toutes les choses, toutes les manifestations de la vie que j'y rencontre ! Une petite maison, sur le bord : la charmante ménagerie des petites gens... Mais voici une auto : elle a vu de loin un homme traverser la route, elle arrive sur lui comme la colère ! Tout ce qui passe devant elle l'irrite.

Je continue ma route. On peut la commencer par un bout ou par l'autre. C'est toujours pareil, c'est toujours le beau dans la concordance de la Nature. Il n'y a pas de commencement : la lumière se fait dès le chemin commencé.

VI

NEVERS

Cette Cathédrale est l'échafaudage du ciel.

Elle prend un premier élan, elle monte, puis s'arrête une première fois, se repose sur l'appui de la première assise ; puis, la construction reprend le chemin du ciel : elle s'arrête aux limites humaines des forces.

Je ne cueille mes pensées utilement et joyeusement que dans le plein air des façades, dans l'ombre des nefs et dans la valeur des claires matinées.

Je suis propriétaire de ma vie, aujourd'hui.

Ces belles masses d'ombre, ces belles masses de lumière, ces belles masses de demi-teintes : quelle énergie ! Le Gothique va modeler tout cela. Et je sens la sève gothique passer dans mes veines comme les sucres de la terre passent dans les plantes. C'est le sang de nos pères, qui furent de si grands artistes ! Combien rares aujourd'hui les esprits initiés à leur géométrie, qui est toute la sagesse humaine, toute la conscience ! Mais, des générations nouvelles viendront, après la tourmente que nous traversons : elles payeront à ces pierres, sacrées parce qu'elles sont tout imprégnées d'une pensée qui ne meurt pas, le tribut de vénération qui leur est dû.

Dès le premier regard, quelle impression profonde m'impose cette majestueuse ordonnance ! Cela confine au parfait.

Cette épaisseur, qui est la beauté morale de l'architecture, s'offre ici dans toute sa richesse.

Les rayons de clarté, qui traversent l'intérieur de l'édifice, animent sa solitude.

Quelle erreur de croire que le style gothique est constitué par l'ogive ! L'église de Saint-Étienne de Nevers est absolument plein cintre : romane, donc ? Mais non ! Tous les caractères essentiels du Gothique sont là et il ne suffit pas d'un détail pour caractériser un ensemble.

Cette décoration romane composée de grandes niches profondes, superposées, c'est un souvenir du columbarium.

Un pont à arcatures, contrefort extérieur, vient consolider les murs. Au-dessus, ces colonnettes courtes, fortes, épaisses, à grosses têtes ; leurs arcatures, animées de volonté, semblent des cariatides.

Cette nef est inondée de lumière dégradée, cette lumière qu'aimait Raphaël. Et il y a aussi des clartés à la Clouet.

Les Grecs ont compris avant tout et avant nous cette magie de la lumière. Les Gothiques l'ont reprise d'eux-mêmes, parce qu'il est dans la nature de l'homme d'adorer les effets du soleil, de les exprimer en les conduisant selon leur sens naturel. — Ici, l'effet est donné par les fermetés que les colonnettes accentuent.

L'esprit qui créa le Parthénon est le même esprit qui créa la Cathédrale. Divine beauté ! Il y a seulement, ici, plus de finesse : il y a, si j'ose dire, un brouillard lumineux, où la lumière non striée dort, comme dans les vallons. Ceux qui ont visité ces nefs aux heures du matin me comprennent.

Ces trois niches, triple conseil d'enthousiasme !

Partout, cependant, je respire cette atmosphère d'humidité, d'humilité, qui sent la prison. Elle ramène mon esprit à cette pensée initiale — douleur, sacrifice, amour — qui produisit la Cathédrale.

L'abside extérieure de cette église, avec ces petites chapelles agglomérées et celle plus haute qui les groupe, rappelle le tombeau d'Adrien.

L'adorable Vierge étonnée : l'enfant cherche le sein ; mais elle, lointaine, joue avec lui, oubliant, n'étant pas tout à fait mère, qu'il faut qu'elle nourrisse.

Au fond du chœur, le noir du Saint des Saints donne une intensité plus vive à l'éclat doré des lampes suspendues. Nulle autre part ailleurs que dans les Cathédrales cette magie de la lumière des cryptes n'a été plus amoureusement traitée. Cette lumière rayonne sur la dalle ; elle projette des reflets, des barres de clarté qui traversent horizontalement, en biais, les ombres massives. Et partout elle est chez elle, ici, cette reine du clair-obscur.

Derrière l'autel, l'ombre s'épaissit dans l'abside divisée en alvéoles. C'est la grange où dort le grain, c'est la cave d'où doit ruisseler un jour le vin du Seigneur... Seuls, de petits vitraux, où le martyre du Saint est retracé en un dessin violent qui se détache sur cette séraphique couleur bleue, éclairent ces chapelles sombres, ces tombeaux.

Louis XIV avait ajouté à cette église des grilles d'une magnifique élégance, qui s'harmonisaient avec l'ensemble de l'édifice. C'est que le style Louis XIV est une déclinaison du Gothique. C'était beau. On a substitué aux grilles Louis XIV une nouvelle grille gothique, caricature du Gothique. C'est laid. C'est la lettre, mais non l'esprit du Gothique, et ce n'est donc point gothique, en réalité, car ce qui est laid n'appartient à aucun style.

Tonnerre.

Pour notre bonheur, ce chef-d'œuvre a été négligé par les architectes. Il reste cassé, mais intact : on n'a pas réparé ces cassures et elles ne nous empêchent nullement de jouir de la beauté des plans et des proportions.

Des rondes-bosses puissantes supportent des dentelles en forme d'espalier. Ce temps gris, ce léger deuil des jours de pluie, avec ses taches d'encre lavées dans tout le ciel, habille l'église d'une brume tendre. Et les oiseaux chantent, mais non pas les cloches. Bientôt, pour entendre la voix des cloches, ne faudra-t-il pas aller jusqu'à Rome ?...

VII

AMIENS

C'est une femme adorable, cette Cathédrale, c'est une Vierge.

Quelle joie, quel repos, pour l'artiste, de la retrouver si belle ! Chaque fois, plus belle ! Entre elle et lui quel intime accord !

Point de confusion vaine, ici, point d'exagération ni d'enflure. C'est l'empire absolu de l'élégance suprême.

Dire qu'on attribue ce monument à des temps barbares !

Cette Vierge s'est levée ici, à une époque de sincérité, pour allumer et pour entretenir dans le cœur des hommes l'amour de la beauté. Sous son manteau, elle apportait aux sculpteurs d'innombrables modèles. Non, ce ne sont pas ou ce ne sont pas seulement des saints et des martyrs que je vois ici : ce sont bien des modèles pour nous. Les artistes d'alors ont dû penser que, dans la suite des temps, l'art aurait besoin d'être ramené à la vérité...

Ces modèles, je n'ai pas l'intention de les énumérer tous. Quelques-uns m'ont très particulièrement retenu.

— Cet ange, qui lève la tête pour nous montrer le ciel.

— Ces deux personnages en prière.

— Cet évêque colorié, sali, patiné ; sa tête admirable !... Il y a un petit chien, sûrement le chien de l'artiste...

— Tout près, un homme prie, intérieurement, sans parler ; le geste de la prière gouverne de beaux plis dans les draperies, noires seulement vers le bas. — L'évêque, couché sur son tombeau, parle encore, lui ; un précepte très doux est sur ses lèvres. — Deux chefs-d'œuvre ; ce bas-relief est parmi les plus belles choses qui soient ; il a la sagesse d'un Parthénon.

— Une vierge pose le pied sur un caméléon à face humaine, glissant, visqueux : superbe.

— Un saint visite un anachorète : beau comme une stèle grecque de la grande époque.

— L'ange apparaît aux Trois Rois. Sur le grand plan ces figures prennent naturellement une extrême majesté.

— Une Vierge qui fait penser à une Cérès...

— Jésus parle, et les hommes qui l'écoutent sont fins et réfléchis comme des Ulysses. Ils discutent. L'un tient le hibou (Sagesse), l'autre, un livre (le texte, la Loi).

— Un ange oblige doucement un homme à lever la tête pour admirer le ciel.

— Deux personnages en prière : ils ont l'air, bien qu'agenouillés, de voler.

— Saint Jean prêche dans un petit bois. Comme dans le Christ qui parle au peuple, quelle vérité dramatique du geste ! Les acteurs devraient venir étudier ces modèles, ils en recevraient de précieuses leçons.

— Et cette belle Vierge, avec sa robe aux plis droits, n'est-ce pas la réduction symbolique de la Cathédrale tout entière ? Ces plis répétés sont des colonnettes.

— Dans une Annonciation, la Vierge, de grande stature, a une ineffable expression de condescendance.

— Jésus regarde la ville de Jérusalem, il la prend en pitié, puis il se détourne, menaçant. Superbe bas-relief ! On dirait l'avertissement agrandi d'une médaille romaine. Le geste de la pitié et celui de l'anathème se confondent, presque, dans une expression étrangement complexe et profondément une.

— Les Pharisiens : ils ont sur la poitrine de larges bandes d'étoffe couvertes d'inscriptions ; sur la poitrine, pas dans le cœur.

Quel dialogue, grave et tendre, pathétique, s'échange entre ces figures deux fois saintes de vérité et de beauté ! Ou plutôt quel concert ! Pas une note dissonante et pas deux notes identiques. C'est la plus une et la plus variée des symphonies.

Et les détails dont ces bas-reliefs sont pleins, quelles délices ! C'est tantôt l'imitation de la nature, comme dans ces feuilles de trèfle si franchement dessinées, et tantôt c'est l'imagination de l'artiste, procédant toujours de la nature, sans doute, mais n'imitant d'elle guère plus que ses méthodes de création.

L'originalité, tout le monde le sait, — et ne l'ai-je pas déjà dit ? — n'est pas dans le sujet, quoi qu'il en semble. Ce qui est original partout, ici, c'est la mise en œuvre partout proportionnée d'un principe général de sagesse.

Les grilles d'Amiens font avec ce monument gothique une parfaite harmonie. Comme toutes les belles choses sont toujours d'accord entre elles ! Ces grilles Louis XIV sont superbes d'élégance simple et noble. Elles rampent somptueusement au pied des colonnes.

Si naïve que des pédants l'aient jugée, l'analogie entre l'église gothique et les forêts du Nord — ces forêts qui n'étaient jamais très éloignées de cette église et qui lui ont fourni tant de matériaux — s'impose à mon esprit. Que la forêt ait inspiré l'architecte, j'en suis, comme Chateaubriand, absolument convaincu. Le constructeur a entendu la voix de la nature, il a compris son enseignement, son exemple, il a su en déduire des conséquences d'utilité profonde et générale. L'arbre et son ombrage sont la matière et le modèle de la maison. L'assemblée des arbres, avec l'ordre, les groupements variés, les divisions et les directions que la nature lui assigne, c'est l'église.

N'avons-nous pas trouvé la vie de la sculpture en rêvant dans les bois ? Pourquoi l'architecte aurait-il été moins favorisé que le sculpteur ?

Et la forêt continue à me produire une impression voisine de celle que je reçois de la Cathédrale. L'une me renvoie à l'autre.

Toutes deux réveillent ma jeunesse...

Devant cette église, voici qu'irrésistiblement je me souviens d'une forêt, et je la revois...

La forêt où rêva ma jeunesse est sévère. Elle n'a pas d'oiseaux. L'horizon est presque partout fermé, limité par la muraille des arbres. Mais

l'atmosphère humide avive les couleurs. Des lumières vertes sur les côtés...

C'est l'empire du silence dans le jour, de la terreur dans la nuit.

Paysage puissant et mélancolique ! Ces bigarrures de lumières... ces nervures, ces colonnettes... Ces carrefours de Cathédrales défoncés dans cette solitude... La boue nous cache les feuilles mortes, n'en laisse découvertes quelques-unes que pour faire avec elles un vif contraste. Petites plaques de soleil ; fûts d'arbres tranchés, dans leur plan, par un rayon qui glisse.

Le soleil est malade ; soleil d'automne aux feux intermittents. Ses rayons se déroulent en banderoles qui semblent chercher un appui sur les arbres, sur les terrains. Il précise et nuance le charme triste de cette fin d'après-midi ; sans lui, cette tristesse serait monotone.

Quand l'horizon s'ouvre, on distingue dans les arbres un crépuscule solennel, qui paraît n'avoir pas eu de commencement, ne devoir jamais finir...

Un petit chien hésite à nous suivre ; nous lui faisons peur. Mais il a peur aussi de la boue du chemin. — Notre vanité est-elle flattée qu'un plus petit nous craigne ? — Je ne le crois pas. C'est pourtant, vis-à-vis de nous-mêmes, ce sentiment-là que nous prêtons à Dieu.

Dans les profondeurs, il y a des vitraux verts...

Un arbre abattu, un autre... Ces bons géants étendus, couleur de peaux corroyées...

Le sentier s'éloigne. Quel est ce mur de briques ? Ce n'est pas un mur, ce sont des feuilles sur une montée de terrain.

À droite, à gauche, s'ouvrent de hautes nefs bercelées, que décorent d'éclatantes verrières...

Mes souvenirs s'élèvent, comme ces arbres, et se confondent avec eux...

Cette forêt sévère, c'est l'antique forêt de Soignes, où j'ai connu quelques-unes des années rêveuses, laborieuses et parfois douloureuses, de ma jeunesse. Cette forêt me rappelle mon passé. La forêt rappelle l'humanité à ses origines ; elle retrouve en elle les Principes.

La chaire est Louis XVI ; blanc et or. Et voici, blanc et or aussi, une chapelle Louis XVI encore. Salon très noble, avec de la majesté, marqué d'un temps où les boudoirs avaient de la noblesse.

VIII

LE MANS

Chaque fois que je reviens ici, il me semble que le commerce entre ces figures sublimes et mon admiration n'a pas été interrompu. Voilà vingt ans et plus qu'elles sont pour moi des amies. Les grands artistes qui les ont sculptées sont mes vrais maîtres. L'intensité de l'attention avec laquelle je les étudie me suggère parfois l'illusion que je vis en ces jours lointains où la pensée était simple, où les chefs-d'œuvre étaient les fleurs naturelles du travail.

Malgré mes années et ce siècle désorganisé, je reviens à vous, artistes patients, maîtres difficiles à comprendre, et ma situation auprès de vous est celle des figures que vous nous montrez accotées à la porte du ciel : leur attitude nous dit qu'elles croient et qu'elles espèrent ; moi je désire, j'attends avec confiance l'heure de la compréhension, et tous mes regards sont depuis longtemps tournés vers vous.

La part de vérité que vous m'avez révélée, je l'ai employée comme j'ai pu. Peut-être ai-je trahi votre pensée. On ne peut exprimer qu'à la condition de bien savoir, et il reste dans ces pierres tant de choses qui m'échappent encore ! Tous les principes sont là, toutes les lois générales ; mais c'est notre intelligence et notre cœur qui manquent, ou qui sont en défaut. Vous possédiez la vérité, Maîtres, et, pour la retrouver, il faudrait plus d'une vie. Or, qui continuera mon effort, quand nos contemporains auront achevé de briser ces pierres ou de les effacer ?

Je suis l'un des derniers témoins d'un art qui meurt. L'amour qui l'inspira s'est épuisé. Les merveilles du passé glissent au néant, rien ne les remplace et tout à l'heure nous serons dans la nuit. Les Français sont hostiles aux trésors de beauté qui glorifient leur race, et sans que personne intervienne pour garder ces trésors, ils les frappent, ils les brisent, par haine, par ignorance, par sottise, ou, sous prétexte de les restaurer, ils les déshonorent.

(Ne me reprochez pas d'avoir déjà dit tout cela : je voudrais le répéter sans cesse, aussi longtemps que persistera le mal !)

Hélas ! elles ne renaîtront pas des cendres que nous en faisons, ces merveilles !

Que j'ai honte pour mon temps ! Que l'avenir m'épouvante ! Je me demande avec horreur quelle est, dans ce crime, la responsabilité de chacun. Ne suis-je pas maudit, moi-même, avec tous ?

Et aussi, devant ce qui subsiste encore de cette beauté condamnée, mon esprit s'effraie. Mais cet effroi participe de l'extase.

Le soleil ne fait pas tout apparaître à la fois : quel spectacle admirable ! Mais qu'il est mystérieux !

Sur ces faces, si simples dans leur grandeur, mon attention se concentre. Je voudrais comprendre tout de suite, et je sens qu'il faudrait, pour y parvenir, me modifier profondément moi-même, acquérir plus d'énergie, plus de fermeté, me soumettre à une rigoureuse discipline. C'est bien difficile !... Je m'élançai vers la merveille, pour l'étreindre et la pénétrer. Mais ces violences la rebutent. Elle commande le calme, la retenue, en un mot la Force, étant forte elle-même. — Et j'entends la leçon. Je pars ; je reviendrai. Du moins, j'emporte une vision sublime, qui, peu à peu, cessera de m'étonner, me permettra de la comprendre.

Il faut que les grands sentiments prennent racine avec lenteur, se raisonnent et deviennent peu à peu parties intégrantes de la vie de notre sensibilité et de notre intelligence. Les grands arbres aussi veulent beaucoup de temps pour se développer. Et cette architecture, cette sculpture sont justement comparables aux arbres, dont elles partagent la vie en plein air.

Demain, plus tard peut-être, quelque jour, parmi mes préoccupations d'artiste, tout à coup, le souvenir de mon amie de pierre, de ma grande Dame du Mans, me reviendra, et mon cœur et mon esprit frémiront, et je serai brusquement éclairé par cette lumière qui, trop proche ici, m'éblouit et ne me laisse pas jouir d'elle.

Mais quelle profonde et délicieuse commotion, quand enfin, dans une illumination soudaine, je vois, je comprends et je sens le chef-d'œuvre ! Un seul grand regard comblé de beauté, d'ordre, de joie ! Innombrables sensations simultanées !

Et, cette impression une fois acquise, je la garde : enthousiasme pour demain, pour toujours ; miracle permanent.

Mais grande fatigue.

Qu'au moins mon effort ne soit pas perdu pour les autres ! Qu'ils héritent de mon admiration !

Je m'approche lentement ; je sens déjà le vent violent qui souffle toujours autour des Cathédrales : l'Esprit souffle... Et puis, je me déplace plusieurs fois, sans perdre des yeux le détail de l'église. Stations d'amour. Elle change de profil, et jamais sa beauté ne s'altère. La lumière et l'ombre jouent librement, fortement, dans ces arcs aux courbes si nobles, si légères !

Les Maîtres ont eu la modestie de ne donner aucun ornement, d'aucune sorte, à ces contreforts élevés de soixante mètres, droits en hauteur. Mais je me trompe, ce n'est pas de la modestie, c'est de la sagesse et du génie, *car il le fallait*. Cette simplicité m'étonne autant, je la trouve aussi splendide que la plus riche complication d'ornements. Je ne connais qu'à Beauvais d'autres contreforts lancés dans les airs avec autant de génie et de mesure. Quelle simplicité ! Je me trompais encore : c'est plus que du génie, c'est de la vertu. Discipline héroïque : ces Maîtres d'œuvre étaient des soldats romains.

Et qu'elles sont splendides, les ombres jetées par ces contreforts, dans cet encombrement harmonieux de forêt, ordonné par la géométrie humaine ! Au sommet, en couronne, triomphe le clocher, droit comme une futaie de hêtres rapprochés tout près les uns des autres.

Des soldats romains ? Non ! Ce sont des géants qui ont fait cela !

Le beau porche ! C'est d'abord de l'ombre douce qui s'est condensée, modelée. Rien de hâtif dans cette sculpture ; il faut du temps pour y

pénétrer. Cet art ne vous cherche pas, il vous attend. Si vous consentez à venir, il vous enseignera la vérité éternelle. Il n'est pas pressé...

Les saintes se tiennent droites comme la règle ; mais la règle est le principe de la grâce : ces saintes sont gracieuses. — Et les feuillages chapitonnent, et le nimbe s'élance au ciel de la voûte. — Le Christ, terrible dans son geste, l'Ange, le taureau, le lion et l'aigle. — Les têtes sont effacées, cassées ; pourtant, je les vois ; parce qu'elles étaient dans le plan.

Le plan est tout, dans l'architecture et dans la sculpture, ai-je dit : poètes, musiciens, peintres, n'est-il pas tout dans tous les arts ?

Ces figures merveilleuses n'ont de rivales qu'à Chartres et à Athènes. Quelle parfaite entente du bas-relief ! C'est l'aspect archaïque grec dans toute sa force et sa simplicité. Les effets procèdent les uns des autres et se complètent par dérivés ; nulle part le secret de la vie n'a été mieux rendu, c'est la vie même, pour plus exactement dire. Elle ne s'est pas manifestée seulement par la main des artistes ; elle poursuit après eux, depuis eux, son action sur leurs chefs-d'œuvre, et ceux-ci se sont transformés à travers les siècles, et continuent à se transformer sous l'influence du soleil, sans jamais avoir été ni pouvoir devenir inférieurs à eux-mêmes. Au contraire ! ils sont plus beaux aujourd'hui qu'ils n'ont jamais été, parce qu'en eux s'est ajoutée à la vertu du génie la vertu du Temps. L'artiste, prévoyant, a, d'ailleurs, protégé ses figures, comme d'un dais, par un avant-corps d'architecture qui leur ménage la lumière des rayons obliques. Quand ces rayons décroissent, peu à peu les figures entrent dans l'ombre du dais. Mais, quand les rayons renaissent, c'est tous les jours le miracle de la Transfiguration.

État glorieux ! Tout revient doucement, sort des fonds. Apparitions ! Et le céleste entretien des héros, des saints, recommence. Pas de noir pur. À eux quatre, ils ne font qu'un, tous enveloppés de fortes douceurs, lumières et ombres mêlées.

Faut-il que je me dérange, que je me rapproche, que je cesse de voir pour examiner « comment c'est fait » ? — Eh bien ! c'est fait de rien, pour ainsi dire. Ce n'est jamais par un métier apparent que se révèle le génie.

Ce n'est pas en cherchant à leur dérober le secret personnel de leur génie qu'on rejoint les Maîtres ; c'est en étudiant à leur exemple la nature. Tous

les grands artistes de tous les temps sont des voix qui chantent à l'unisson la louange de la nature. Les siècles peuvent intervenir entre eux : les Maîtres restent contemporains. Tous les grands instants sont marqués d'un même et unique caractère : les balustres de Blois sont du grec primitif.

Ces robes, ces jupes, ces draperies sont pareilles à des feuilles retombées.

La voussure est faite de mille chefs-d'œuvre. Entre autres, cette sainte, qui aperçoit le ciel et qui, de ses bras, de toute sa draperie même, vivifiée par le désir, cherche à l'atteindre...

Quelles belles ombres portées ! Elles n'empêchent pas de *lire* les corps, elles les font tourner, vibrer.

Ces chapiteaux en jet de force, brutalisés par la lumière et par l'ombre, c'est le génie du vieux sculpteur, du voyant de jadis, qui a obtenu ce résultat miraculeux. L'habitude de travailler en plein air, dans le soir et le matin, la longue patience, l'immense amour, l'ont fait tout-puissant.

O noble peuple d'*artisans* ! Si grands, que les *artistes* d'aujourd'hui n'existent pas auprès de vous ! Ils ne vous comprennent même plus. Pourtant, je ne crois pas que, depuis vous, les lois de la lumière et de l'ombre aient varié, que les éléments fussent, à votre époque, plus obéissants qu'aujourd'hui. C'est nous qui nous sommes révoltés contre ces lois, contre la vérité, et notre cécité est notre châtiment.

Les chapiteaux du porche sont romans. Ce sont des chefs-d'œuvre français. Quelle vigueur dans ces feuilles ! Elles n'entourent pas, elles jaillissent, comme la plante.

Et l'expression ardente, la puissance architecturale des grandes figures du porche, à gauche, vues de l'entrée de l'église ! Il n'y a rien de plus beau dans les chefs-d'œuvre de n'importe quelle époque. Le miracle de ces *noirs modulés* !

Que dit cette cloche à la voix solennelle ? Ne sonne-t-elle pas les funérailles d'un roi ? ou la marche nuptiale de quelque majestueuse jeune reine ? C'est une date dans ma vie, cette sensation si intense qui me

possède, tandis que j'écoute cette cloche en contemplant ce porche et l'admirable disposition de sa foule de pierre ordonnée en architecture. Cloches et sculptures, c'est la même grande parole.

Comment pouvons-nous vivre sans admirer ces magnificences ? Elles m'emplissent d'allégresse. Ma pensée se raffermi, en s'appuyant sur un arc-boutant...

O ces Mille et Une Nuits de la volupté intellectuelle ! Ces cariatides célestes, à la limite de la simplicité... Je ne puis m'en détacher...

L'admiration du génie humain conduit l'esprit toujours plus haut. Je vois les Cathédrales en artiste et je vois la Nature dans la Cathédrale.

Est-ce la mer qui déferle là-bas ?

— Non, ce sont les vêpres ; je suis dans l'église. J'aperçois un groupe en prière, des gens qui *pensent*, appuyés aux colonnes...

Te Deum ! vols d'archanges portant des glaives !... Orage, roulements de tonnerre !...

IX

SOISSONS LE SOIR

Il n'y a point d'heure dans cette Cathédrale ; il y a l'éternité. La Nuit n'y met-elle pas plus d'harmonie que le jour ? Est-ce que les Cathédrales auraient été faites pour la nuit ? Le jour vainqueur, qui les inonde de clarté, ne les subjugue-t-il pas trop ?

Ah ! beauté que j'avais pressentie ! Je suis pleinement satisfait. Les restaurations qui, dans la lumière du jour, offensaient mes yeux, sont maintenant effacées. Quelle invincible impression de virginité ! Quelle fleur de catacombe ! C'est une forêt vierge, qu'éclairent de puissantes lumières jaillies d'une des nefs latérales...

Oui, c'est la nuit, c'est quand toute la terre est dans l'obscurité, c'est alors, grâce à quelques lueurs, que les architectures *reviennent* ; c'est alors qu'elles retrouvent tout leur auguste caractère, comme le ciel reprend toute sa grandeur dans les nuits étoilées.

Ainsi, j'avais un rendez-vous, cette nuit, avec l'image du ciel que j'ai dans le cœur, avec ce ciel qui n'aura pas de lendemain, peut-être... Pourquoi faut-il que la Cathédrale divine soit insultée, que cet *Ecce Homo* de pierre soit tourné en dérision ?... Pourtant, moi, atome de vie, pendant les instants que je passe dans cette église, je me sens plein des siècles de jadis, des siècles vénérables qui ont produit ces merveilles ; ils ne sont pas morts ! Ils parlent dans la voix des cloches ! Ces trois coups de l'Angélus, qui frappent doucement le ciel, ne connaissent d'obstacle ou de limite ni dans l'espace ni dans le temps ; ils nous viennent du fond du passé et ils rejoignent nos frères chinois, et les vibrations profondes du gong...

Cette sonnerie hautaine : d'abord, c'est comme si des Dieux discouraient ; puis, c'est un tapotement, comme une assemblée de femmes qui parleraient toutes à la fois ; enfin, la voix de la cloche s'éteint lentement

et expire, puissante encore, sur cette douce ville de province dont l'âme est fille de l'honorable simplicité, tandis que Paris est la fille internationale des orgueils.

Ces arcades, éclairées parmi l'ombre, sont en ruine. Avec elles l'esprit reste suspendu dans l'air et dans le temps.

Les colonnes, dans la lumière qui les frappe : un linge blanc aux plis droits, les plis rigides du surplis sacerdotal. Mais quand elles s'éclairent elles évoquent des soldats à la parade, dans une attitude respectueuse dont rien ne fléchira la ligne droite. Et puis, la flamme faiblit, et les colonnes prennent des aspects de fantômes.

Extérieur :

Sur cette place silencieuse, dans l'immobilité de la nuit, la Cathédrale a l'air d'un grand navire à l'ancre.

La pluie, qui depuis des siècles verse ses rafales sur ces dentelles, les a encore amenuisées, perfectionnées. Qu'il est loin le temps où ces merveilles étaient dans leur nouveauté ! Les Gothiques sont, maintenant, aussi loin de nous que les Grecs.

Tous les rois de France sont dans cette ombre, dans cette tour majestueuse qui surplombe...

Le jour point. La lumière se ramasse : elle atteint l'église par de larges touches, éclabousse les colonnes maîtresses, les colonnettes ajourées, les boudins clairs en profils perdus, tandis que des ombres glissent d'en dessous... Brève demi-heure de délices.

X

REIMS

... Elle est là, immobile, muette ; je ne la vois pas : nuit noire.

Mes yeux s'habituent, je distingue un peu, et c'est le grand squelette de toute la France du Moyen Âge qui m'apparaît.

Et c'est une conscience. Nous ne pouvons pas lui échapper. C'est la voix du passé.

Les artistes qui ont fait cela ont jeté dans le monde un reflet de la divinité ; ils ont ajouté leur âme à nos âmes, pour nous grandir, et leur âme est à nous, elle est notre âme en tout ce qu'elle a de meilleur.

Et voici qu'on nous amoindrit en laissant périr l'œuvre de ces maîtres anciens. — L'artiste, témoin de ce crime, se sent lui-même effleuré d'un remords.

Mais ce qui subsiste encore intact garde toute la vie de l'œuvre entière, et nous garde notre âme. C'est dans ces débris que nous avons notre dernier asile. — Ainsi le Parthénon a défendu la Grèce mieux que les plus savants politiques n'ont su faire. Il reste encore l'âme vivante d'un peuple évanoui, et le moindre de ses morceaux est tout le Parthénon.

Vue de trois-quarts, la Cathédrale de Reims évoque une grande figure de femme agenouillée, en prière. C'est le sens que donne la forme de la console.

Du même point de vue, j'observe que la Cathédrale monte comme des flammes...

Et la richesse des profils fait que le spectacle varie sans cesse.

À étudier une Cathédrale, on a toutes les surprises, toutes les joies d'un beau voyage. Elles sont infinies.

Aussi je ne prétends pas vous décrire toutes les beautés de la Cathédrale de Reims. Qui donc oserait se vanter de les avoir toutes vues ? — Quelques notes seulement...

Mon but, ne l'oubliez pas, est de vous persuader de prendre à votre tour ce chemin glorieux : Reims, Laon, Soissons, Beauvais...

Par ma fenêtre ouverte m'arrive la grande voix des cloches. J'écoute attentivement cette musique, monotone comme le vent, son ami, qui me l'apporte. Il me semble y percevoir à la fois des échos du passé, de ma jeunesse, et des réponses à toutes les questions que sans cesse je me pose, que, toute ma vie, j'ai cherché à résoudre.

La voix des cloches suit et dessine le mouvement des nuées ; elle meurt et renaît tour à tour, s'affaiblit, se ranime, et, dans son immense effet, les bruits de la rue, grincements des chariots, cris du matin, se perdent. La grande voix maternelle domine la ville et se fait l'âme vibrante de sa vie. Je n'écoutais plus, j'entendais encore et, rappelé soudain, je prête de nouveau l'oreille ; mais c'est par-delà, c'est à la foule de par là-bas que maintenant les cloches parlent ; on dirait un prophète, en plein air, qui se tourne et se détourne tour à tour, vers la droite et vers la gauche. Le vent a changé.

Mais ce sont des siècles, ce ne sont pas des heures que sonnent les cloches de nos grandes Cathédrales.

Il est vrai, ce sont aussi des fêtes, des fêtes religieuses... Quelle est donc celle d'aujourd'hui ? Comme cette simple question creuse une fosse profonde entre la Cathédrale même et le questionneur ! S'imagine-t-on un homme du XIII^e siècle demandant : Quelle fête les cloches annoncent-elles aujourd'hui ? — Interrompez-vous, appels aériens, ou ne tombez plus jusqu'à nous ; envolés dans l'azur...

— Quel tas de saletés ! entends-je soudain.

C'est un petit garçon qui passe, avec sa mère, tout près de la Cathédrale, en montrant de vieux morceaux de pierres, mal rangés, de vieux morceaux de vieilles pierres que les architectes ont laissés là, dans le chantier, et qui sont des chefs-d'œuvre.

La jeune femme est fine, fraîche, pareille aux statues qui décorent la Cathédrale. Elle n'a pas réprimandé l'enfant...

D'où je suis, je vois le chevet de l'abside. Je ne le vois qu'à travers un rideau de vieux arbres dénudés par l'hiver. Les arcs-boutants et les arbres se mêlent, font une harmonie. Ils sont habitués à vivre ensemble. Mais le printemps ranimera-t-il les pierres comme les arbres ?

La profusion des arcs à trois étages en perspective fait penser à Pompéi, à ces peintures où les branches et les arcs se confondent aussi.

Je suis plus choqué, peut-être, ici que partout ailleurs par les restaurations. Elles sont du XIX^e siècle, et, depuis cinquante ans qu'elles sont faites, elles se patinent, mais ne trompent pas. Ces inepties d'un demi-siècle voudraient prendre rang parmi les chefs-d'œuvre !

Toutes les restaurations sont des copies ; c'est pourquoi elles sont d'avance condamnées. Car il ne faut copier, — laissez-moi le répéter ! — avec la passion de la fidélité, que la nature : la copie des œuvres d'art est interdite par le principe même de l'art.

Et les restaurations — sur ce point aussi je veux insister encore — sont toujours molles et dures en même temps ; vous les reconnaîtrez à ce signe. C'est que la science ne suffit pas à produire la beauté ; il faut la conscience.

En outre, les restaurations entraînent la confusion, parce qu'elles introduisent l'anarchie dans les effets. Les vrais effets se dérobent au procédé ; pour les obtenir, il faut beaucoup d'expérience, un grand recul, la science des siècles...

Voyez, par exemple, au fronton de Reims, le pignon de droite. Il n'a pas été retouché. De cet amas puissant sortent des fragments de torse, des draperies, des chefs-d'œuvre massifs. Un simple, sans même bien comprendre, peut, s'il est sensible, connaître ici le frisson de l'enthousiasme. Ces morceaux, cassés par places comme ceux du British Museum, sont comme eux admirables en tout. — Mais regardez l'autre pignon, qu'on a restauré, refait : il est déshonoré. Les plans n'existent plus. C'est lourd, fait de face, sans profils, sans équilibre de volumes. Pour

l'église, penchée en avant, c'est un poids énorme sans contrepoids. — O ce Christ en croix, restauration du XIX^e ! — L'iconoclaste qui a cru briser le pignon de droite ne lui a pas fait grand mal. Mais l'ignorant qui restaure !... — Voyez encore ces crochets rampants qui ne savent plus ramper : lourde restauration. C'est l'équilibre changé.

Réparer ces figures et ces ornements brutalisés par les siècles, comme si c'était possible ! Une telle idée ne pouvait naître que dans des esprits étrangers à la nature et à l'art, et à toute vérité.

Que ne choisissiez-vous de deux maux le moindre ? Il était moins dispendieux de laisser ces sculptures comme elles étaient. Tous les bons sculpteurs vous diront qu'ils trouvent en elles de très beaux modèles. Car il n'est pas nécessaire de s'arrêter à la lettre : c'est l'esprit qui importe, et il se voit clairement dans ces figures cassées. Employez ailleurs vos désœuvrés ; ils y trouveront aussi bien leur compte, puisque ce n'est pas le travail qu'ils cherchent, mais seulement le profit.

Ils se sont cruellement acharnés sur Reims. Quand je suis entré dans l'église, tout de suite mes yeux ont été blessés par les vitraux de la nef. Inutile de dire qu'ils sont neufs. Plats effets !

Et ces chapiteaux, refaits aussi, qui représentent des branches et des feuilles : la couleur est uniforme, plate, nulle, parce que les ouvriers ont employé l'outil de face, à angle droit contre le plan de la pierre. Par ce procédé on n'obtient que des effets durs, identiques : autant dire pas d'effets. Le secret des anciens, sur ce point du moins, n'est pourtant pas bien compliqué, et il serait facile d'y revenir. Ils maniaient l'outil de biais, seul moyen d'atteindre à des effets modelés, d'avoir des plans en biais qui accentuent et varient le relief.

Mais nos contemporains n'ont aucun souci de la variété. Ils ne la sentent pas. Dans ces chapiteaux composés de quatre rangs de feuillages, chaque rang est aussi marqué que chacun des trois autres ! Cela ressemble à quelque vulgaire panier d'osier.

À qui fera-t-on croire que nous sommes en progrès ? Il y a des époques où le goût règne, et il y a... le temps présent.

Pour ce qui est d'un goût général, d'une belle vulgarisation du pur instinct, je crains que ce ne soit un attribut de la jeunesse des races. Avec

l'âge, leur sensibilité s'é mouss e, l'intelligence fléchit. Comment expliquer autrement que par un affaiblissement de l'intelligence le cas de ces prétendus artistes — architectes, sculpteurs, verriers — qui font ces restaurations alors qu'ils ont sous les yeux les merveilles dont les Cathédrales sont pleines ? Leurs vitraux sont en linoléum : des vitraux-tapis, sans profondeur.

Les belles choses voisines coûtèrent moins de mal aux bons compagnons d'il y a six cents ans. Voyez ce bouquet de fleurs, de qualité si française !

Oh ! je vous en supplie, au nom de nos ancêtres et dans l'intérêt de nos enfants, ne cassez et ne restaurez plus ! Passants, qui êtes indifférents, mais qui comprendrez et vous passionnerez peut-être un jour, ne vous privez pas d'avance, à jamais, de l'occasion de joie, de l'élément de développement qui vous attendait dans ce chef-d'œuvre ; n'en privez pas vos enfants ! Songez que des générations d'artistes, des siècles d'amour et de pensée aboutissent là, s'expriment là, que ces pierres signifient toute l'âme de notre nation, que vous ne saurez rien de cette âme si vous détruisez ces pierres, qu'elle sera morte, tuée par vous, et que vous aurez du même coup dilapidé la fortune de la patrie, — car les voilà, les vraies pierres précieuses !

Je ne serai pas écouté, je le sais trop. On continuera à casser et on continuera à réparer. Rien n'interrompra-t-il cet abominable dialogue où l'hypocrisie donne la réplique à la violence, celle-là achevant de détruire le chef d'œuvre mutilé par celle-ci, tout en protestant qu'elle va le remplacer par une copie, une répétition exacte ? On ne remplace rien, entendez-vous ? on ne répare rien ! Les modernes ne sont pas plus capables de donner un double à la moindre merveille gothique qu'à celles de la nature. Encore quelques années de ce traitement du passé malade par le présent meurtrier, et notre deuil sera complet et irrémédiable.

Ne voit-on pas assez, par nos créations aussi bien que par nos restaurations, où nous en sommes ? Les styles anciens, nous les comprenions, naguère encore, et ils sont dans nos Tuileries, dans notre Louvre. Nous nous entêtons à les imiter, aujourd'hui même, mais comment !...

Les clochers de Laon et de Reims sont frères ou sœurs.

Quels perpétuels rappels de l'une l'autre, et quelle variété entre les Cathédrales ! Qu'elle est nombreuse, la Cathédrale, et qu'elle est unique ! — Variété dans l'unité, il ne faut pas se lasser de répéter ces mots. Le jour où ils seraient tout à fait oubliés, plus rien dans le monde français ne serait à sa place.

C'est l'analogie qui relie les choses et leur assigne leurs rangs. Cette tour de Reims est un psaume, — cette tour : elle pouvait s'interrompre, continuer, qu'importe, puisque la beauté est dans le modelé ?

Le Portail.

Ces figures d'évêques, vraiment capables de lancer la foudre ; ces serviteurs, humbles, qui tiennent le Livre ; cette grande figure majestueuse de femme : la Loi.

L'admirable saint Denis du portail nord : il porte sa tête dans sa main, et deux anges, à la place de la tête, soutiennent une couronne. — Y puis-je voir un symbole ? Celui-ci : les idées, coupées, interrompues dans leur essor, se rejoindront, règneront, plus tard, tout un jour qui n'aura pas de fin...

La Vierge du trumeau, à la figure illuminée, c'est la vraie femme française, la femme de province, la belle plante de notre jardin.

Sculpture parfaite, aux savantes oppositions. Les grands plis du manteau d'apparat laissent dans la lumière la poitrine et la tête délicieuses.

Le trumeau est orné de petites figures saillantes. Si les détails ne sont pas grecs, les plans le sont, et déterminent, et soutiennent la beauté générale de la composition.

Tapisseries de Reims.

Ces admirables dessins, ces couleurs, réservées comme celles des fresques, cette touchante histoire de la Vierge, est-ce que tout cela ne met pas l'âme en fleur ? Et n'est-ce pas cet effet que l'artiste a voulu exprimer ? Tous les fonds et les intervalles sont remplis de fleurettes qui, sur la tapisserie, ne se rattachent à rien, — qu'à notre âme.

Ces tapisseries sont des œuvres d'un art suprême.

Et c'est à nous ! Les Égyptiens, les Grecs — du moins, je le crois — n'ont pas eu cela. Ce sont, tissés, des grains multicolores de poussière, la poussière de notre passé ! Et ce sont des fresques de primitifs, et des estampes japonaises, et des vases de Chine : tout y est pressenti.

Quel luxe ! et quelle sagesse dans le luxe !

Gris-argent rehaussé de bleu, de rouge, la tapisserie s'assortit pourtant à la pierre ; elle a la couleur de l'encens.

On n'a pas besoin de savoir quel est le sujet de la composition pour se rendre compte de sa beauté. Ici la Mesure règne ; c'est son empire, c'est son trône. — Mais les sujets aussi, par eux-mêmes, apportent un élément de beauté, dont le brodeur sait tirer admirablement parti :

C'est la présentation de Jésus à Siméon : les admirables draperies de la Vierge ! C'est l'adoration des Mages : quel relief, expressif de la majesté, dans ces figures royales ! C'est la fuite en Égypte, où la Vierge sur l'âne est accompagnée d'anges, gracieux tout autant que ceux d'un Botticelli. C'est le massacre des Innocents. Et ces compositions se divisent et se répartissent selon l'ordre d'une architecture pompéienne. On a le sentiment de feuilleter un livre d'heures, d'une splendeur incomparable. Des portraits en pied, parfaits, complètent ces *Stanze* d'un autre Vatican. Je revois le portrait du prophète, parlant aux foules : il affirme, il évangélise.

Un gris suave harmonise toutes ces tapisseries. À leur long séjour dans cette Cathédrale, qu'elles illuminent, elles doivent la teinte des siècles. Ce fil a l'âge de cette pierre. Et ce sont des collaborateurs au même ouvrage, ceux qui ont mis ici pierre sur pierre et point d'aiguille sur point d'aiguille. Le tissu et le minéral se rejoignent, s'unissent, se prolongent, amoureux l'un de l'autre.

Feuille morte, relevée de ton ; poussière de diamant ; nielles incrustées, d'un beau rouge cerise : ces tons adorables ont vécu ensemble, se sont fondus et leur union constitue aujourd'hui je ne sais quoi, d'une richesse, d'une splendeur inouïe.

Et les draperies, dans le style de leurs plis, font penser à Holbein.

Le pignon de David a été réparé aussi. On n’y voit plus rien. L’ancien était visible d’en bas ; le moderne ne fait pas cet effet. On sent que l’esprit, usé, n’a pu atteindre à l’effet, et ce David insignifiant est là, à la place de l’original. Il ne rejoint pas le regard qui monte d’en bas.

Porte romaine.

La partie restaurée de la porte romaine est abîmée, perdue. Le corps de la porte, malgré ses blessures, garde toute sa jeunesse. À la moulure, quand elle a disparu, suppléent les oves et les raies, profondément entaillés.

Statue de la Place Royale.

La statue de Louis XV, à Reims, est un noble exemple du bel arrangement. Il y a des noirs heureux à l’arrivée des figures sur le piédouche, et la statue elle-même est admirable de sagesse, irréprochable en ses plans ; et en dehors de la beauté des figures, le cartouche est si facilement heureux ! Les ignorants et même certains connaisseurs, las de cette somptuosité, ont bafoué cette belle œuvre. C’est la bourgeoisie de Louis-Philippe qui prétend en remontrer aux contemporains de Louis XV...

Portail de Saint-Rémi.

Cette figure rongée par les siècles : les siècles n’ont pas atteint ce qu’il y a de plus précieux dans sa beauté ; ils ont respecté les grands volumes. Et, telle que la voilà, cette figure reste l’amie du temps, et de tous les temps.

C’est la sœur de ces beaux tronçons grecs que j’ai vus, plâtres moulés, où la première et la seconde couches de marbres, usées, effacées, détruites, ont été comme enlevées. Vous pensez bien que le plan s’en trouve un peu détérioré. Mais il reste visible à qui sait regarder, puisque, le plan, c’est le volume même. Le temps ne peut rien contre les plans justes. Il ne ronge que les figures mal faites. Elles sont perdues sitôt que touchées ; l’usure, dès la première atteinte, dénonce le mensonge. Mais une figure, sortie admirable des mains de l’artiste, reste admirable toute rongée qu’elle puisse être. L’œuvre des mauvais artistes n’a point de durée, parce qu’elle n’a jamais existé essentiellement.

Ce beau monument montre toute la puissance raisonnée, mesurée, du style.

Je reviens toujours à ce mot, « discipline », pour définir cette sobre et forte architecture. Elle me rassure, elle me satisfait. Quelle science absolue des proportions ! Les plans seuls comptent et tout leur est sacrifié. C'est la sagesse même. Ici, je reprends mon âme à quelque chose de solide, qui m'appartient : car je suis un artiste et je suis un plébéien, et la Cathédrale a été faite par les artistes, pour le peuple.

La sensation du style éveille d'une façon particulièrement impérieuse, en moi, cette idée de possession tranquille.

La sensation du style ! Qu'elle va loin ! Par une route obscure la pensée remonte ou redescend jusqu'aux catacombes, jusqu'à la source de ce grand fleuve, l'architecture française.

Très longtemps, il a été convenu que l'art du Moyen Âge n'existait pas. C'était — répétons sans nous lasser, pour la confondre, l'injure qu'on ne s'est pas lassé de rabâcher trois siècles durant — « la barbarie ». Même aujourd'hui, les esprits les plus hardis, ceux qui se vantent de comprendre l'art gothique, font encore des réserves. — Or, cet art est une des faces majestueuses de la beauté.

Que le mot *puissant* prenne ici tout son sens : cet art est très *puissant* ! Je pense à Rome, à Londres ; je pense à Michel-Ange. Cet art donne à la France une figure sévère. Il n'y aura eu que trop de temps perdu à chercher l'accord entre le mièvre et le beau — « l'idéal » d'aujourd'hui !

LA CATHÉDRALE LA NUIT

I

Des lueurs lointaines rembrunissent, noircissent devant certaines colonnes. Elles en éclairent d'autres de biais, faiblement mais régulièrement.

Mais le fond du chœur et toute la partie gauche de la nef sont plongés dans des ténèbres épaisses. L'effet est horrible à cause de l'indécision des choses dans le lointain éclairé... Tout un espace carré est frappé d'un éclairage formidable ; des lumières flambent entre les colonnes qui prennent des proportions colossales. Et les interruptions, ces conflits de clartés et d'ombres, ces quatre colonnes opaques devant moi, ces six autres éclairées plus loin, sur la même ligne et en biais, puis la nuit où je baigne et qui submerge tout, me font douter du temps et des pays. Il n'y a pas de douceur. J'ai la sensation d'être dans un antre immense d'où va se lever Apollon.

Je reste bien longtemps sans pouvoir définir l'horrible vision. Je ne reconnais plus ma religion, ma cathédrale. C'est l'horreur des mystères antiques... Je le supposerais, du moins, si la symétrie des architectures ne me restait sensible. Les plafonnements ne sont qu'à peine perceptibles, étançonnés d'ombres : nervures des arcs.

Il faut que j'échappe à l'oppression de cet effet *qui se referme*. Un guide me prend la main et je me déplace dans cette nuit qui monte jusqu'à la voûte.

De la lumière au delà de ces cinq colonnes. Elles prennent le biais qui les éclaire. Les nervures, les arcs-doubleaux, les ogives semblent des drapeaux entre-croisés comme aux Invalides.

J'avance... Forêt magique. On ne voit plus le haut des cinq colonnes. Les lueurs, qui traversent horizontalement les balustrades, y mènent des rondes infernales. Le jour, on est au ciel, ici, et, la nuit, en enfer. Nous sommes descendus aux enfers comme Dante...

Violentes oppositions. Il y a comme un éclairage de torche. Feu ardent à la sortie d'un souterrain et qui s'étend par nappes. Les colonnes sont noires sur ce fond flammé, seules, sourdement. Par instants apparaît une draperie avec une croix rouge : la lumière semble s'y éteindre : mais non, elle persiste, dans une immobilité mortelle.

Le chœur est à nu dans l'épouvante. Mais l'horreur se règle, s'ordonne, et cet ordre nous rassure. Et puis, notre souvenir du jour, nos attaches avec le

jour nous secourent en ce moment, nous donnent la confiance nécessaire.

Il y a un reflet sur une ogive ; la perspective est masquée, et la clarté, imparfaitement développée sur l'arête, ne montre que la construction immobile dans la lueur. Mais cette lueur, bien que terrible, révèle pourtant le chef-d'œuvre.

La Cathédrale prend un caractère assyrien. L'Égypte est vaincue, car cette Cathédrale est plus poignante que la Pyramide, plus loin de nous que les grottes où la grande création des ordonnances apparut. Le mystère est dans l'inconnu de ce spectacle. On y a l'idée de la forêt, de la grotte, — mais ce n'est rien de tout cela : quelque chose de nouveau absolument, qu'il est impossible de définir tout de suite...

La masse effroyable de la nuit, un instant repoussée, faiblement, reprend aussitôt l'empire avec une irrésistible violence.

C'est Rembrandt, mais *en spectre de goût et d'ordre*. Et Rembrandt lui-même ne nous apporte qu'un écho de ce monde prodigieux.

Je suis dans l'épouvante et dans le ravissement.

Dante, es-tu entré dans ce cercle d'horreur ?

Les chapelles sont transformées par la lutte des ténèbres et de la lumière.

Celle-ci est une grotte sombre, où il ne paraît y avoir que des coquillages rangés aux nervures des arcs. Pourtant, l'ombre redoutable veut bien se laisser voir, apprécier et modeler.

Cette autre est divisée en deux par l'ombre portée. Tout un côté est aboli. Les colonnes, vues de trois quarts, noires, formidables, dérangent toute l'ordonnance architecturale. Mon esprit dispersé ne perçoit que des épouvantes ; il voit se répéter des jambages effrayants dans cette forêt que l'homme a créée pour son Dieu. Est-elle moins belle que la forêt véritable, animée de moins de pensées, peuplée de moins de larves atroces et de moins d'esprits ?

Et vous, gargouilles, n'êtes-vous pas sorties du cerveau des sculpteurs, revenus dans la Cathédrale, après le coucher du soleil, pour y prendre le conseil de la nuit et y rechercher le souvenir de quelque horrible rêve ?

J'aspire à une confirmation nouvelle des grandeurs de l'âme gothique.

On aurait l'impression d'une Tour de Babel, si dans cette apparente confusion, tout d'un coup, des architectures ne surgissaient de la nuit, si l'ombre elle-même n'était organisée... Le moment est là sans parole et sans voix.

Des colonnes toutes noires autour du chœur : c'est la pierre en prière : trombe qui s'élève à Dieu.

O Nuit ! tu es plus grande ici que partout ailleurs. C'est de n'être éclairé qu'à demi que me vient l'épouvante. Des éclairages incomplets découpent le monument en tronçons, et ces lueurs me disent les frémissements d'orgueil des Titans qui ont édifié la Cathédrale. Priaient-ils ? ou créaient-ils ?

O génie de l'homme, je t'implore ! Reste avec nous, dieu des reflets !

Nous avons vu ce que l'œil humain n'avait point vu encore, ce qu'il lui est, peut-être, défendu de voir... Orphée et Eurydice craignaient de ne plus pouvoir sortir, les bateliers ne venant pas les chercher dans ces ténèbres terribles... Nous marchions seuls dans la Nuit. Nous étions dans les gorges du Tarn, nous allions seuls dans une grande forêt. Un monde entier était dans cette Nuit que les Titans nous avaient préparée.

Un cierge brûle : petit point de lumière. Pour l'atteindre il faut enjamber des masses lourdes d'ombre, où je frôle des lueurs mortes, des licornes, des monstres, des visions.

Le *Penseur* aurait été au diapason dans cette crypte ; cette ombre immense l'aurait fortifié.

Le sacristain, en allumant un cierge, a déplacé les ombres... Il y a un trésor ici, le trésor de l'ombre accumulée par la nuit. Il cache le trésor de l'église...

Comme nous arrivions à la porte, ce décor gigantesque s'est avancé vers nous : l'immense salle nous semblait préparée pour un banquet de dieux infernaux.

Puis, la petite porte de l'église s'est fermée. Vision disparue. Tout est confié maintenant à notre mémoire.

II

De ma fenêtre.

Avant de me diriger vers l'église pour lui faire encore une visite nocturne, je la contemple, de la fenêtre de cette chambre que j'ai choisie toute voisine de la colossale merveille.

Constructions chargées de pensées ! Accumulations de pensées sur cette façade, sur ce bas-relief, dont je ne vois de ma fenêtre qu'une partie. Quelle race a fait cela ? Des milliers d'années, de siècles ont ici leur portrait. C'est un visage de l'infini humain.

Dans l'église.

Des profondeurs de la nef, du chœur tout entier, on se sent comme repoussé par l'ombre, d'où sourdent confusément des formes terrifiantes. Et je crois entendre une voix irritée qui m'apostrophe :

— Qui donc ose empiéter sur ma solitude ? Ne suis-je plus la Vierge de la Nuit ? Mes ténèbres ne sont-elles plus à moi ? Qui donc ose pénétrer ici ?

Je sentais que je violais les droits du silence, qu'une main sacrilège m'ouvrait le cœur de ce silence sacré. Mais l'artiste sait comprendre et il n'est pas, ici, un profane.

On sent partout d'immuables assises. Tout est sécurité. Les piliers sont des certitudes. C'est l'admiration figée en colonnes altières, toutes alignées comme une armée.

Les piliers, rassurants dans toutes les dimensions, sont plus réels à mesure qu'ils approchent du sol. Il y a des effets de lumière sur les dalles.

Les colonnettes paraissent toutes plissées.

D'autres colonnes sont comme des arbres qui soutiennent la voûte et le ciel, qui soulèvent la nuit antique. Elles m'imposent à nouveau l'image de rangées de soldats disciplinés. Elles sont lisérées de lumière. Elles se dressent comme des bois. Le hêtre est leur type. En haut, on ne voit que le dessin de ses ramures. Le silence accompagne leurs moulures jusqu'au faite, — le silence de l'immobilité : car le vent, ici, ne fait rien bouger, et ces arbres sont des plantes d'intérieur. — Le long de ces colonnes, de ces arbres, montent des lueurs faibles qui vont se perdre dans l'ombre de la voûte. Légères, les nervures apparaissent comme de hautes toiles d'araignée.

En somme, ces piliers, rangés en arc, ne supportent directement que de l'ombre, des nues noires. Partant du bas faiblement éclairé, leurs fûts s'achèvent dans l'inconnu. Le plafond pourtant remet la vérité là-haut et les ombres la supportent. J'ai sur la tête un gouffre en hauteur, mais ce gouffre est si bien ordonné que l'illusion déplace harmonieusement la force quand les lumières bougent.

Ce pilier Renaissance ne se perd pas complètement dans ce gouffre. Il se fusèle en s'élevant, il s'enferme délicatement dans le nuage sombre. On sent que, là-haut, des oiseaux de feu, sur des rocs noirs, battent furieusement des ailes ; il y a lutte, et du conflit des forces naît la règle.

Je suis à l'intérieur d'une pyramide.

Dire qu'une petite flamme de cierge peut, en vacillant, faire palpiter le monstre, déplacer les architectures, en ce moment immobiles ! Une nuance de clarté et tout ceci va remuer.

Prélude court ; carillon : voix de la minute.

Ce chant, là-haut, est comme un avertissement pour les anges : dans le demi-jour l'heure immémoriale va sonner.

La cloche, bruit de forges, bascule de sonneries, remplit tout de ses vibrations.

De ma fenêtre.

À regarder de nouveau la Cathédrale à travers ma fenêtre, je vois un rideau de pierre. Les sculptures sont les broderies du rideau. — Faust mériterait le privilège de vivre dans cette chambre, à cette fenêtre, à l'ombre, à la porte du chef-d'œuvre dont la splendeur exalte cette rue, cette ville, ce pays...

L'immense bas-relief est toujours là, dans la nuit ; je ne puis le distinguer, mais je le sens. Sa beauté persiste, et, triomphant de l'ombre, me fait admirer sa puissante harmonie noire : le bas-relief comble la baie de ma fenêtre, me cachant presque le ciel.

Comment expliquer que la Cathédrale, même enveloppée des voiles de la nuit, ne perde rien de sa beauté ? La puissance de cette beauté nous posséderait-elle donc au delà de nos sens ? L'œil voit-il sans voir ? Ce prestige est-il dû à la vertu du monument, au mérite de son immortelle présence, de sa tranquille splendeur ? La merveille agit sur la sensibilité au delà du domaine réduit d'un organe particulier, grâce à l'intervention de la mémoire. Quelques points de repère suffisent, et l'esprit, averti, subit l'autorité légitime de l'œuvre, s'ouvre à l'influence sublime, qu'il reconnaît, malgré l'imprécision, dans la régularité de la forme générale, — mais que tout de même il ne parvient pas à déchiffrer : il attend la révélation.

AUTRE CATHÉDRALE

Je marche dans l'antiquité la plus reculée...

En bas, une petite lumière dessine une couronne... et les colonnes semblent les colonnes de la Nuit.

Portée par le sacristain, la lumière pénètre dans les ténèbres comme un soc de charrue dans des mottes de terre. Elle s'enfonce, et l'ombre frémit, à gauche et à droite : elle passe, et les blocs d'ombres se referment sur ce sillon de lueur.

En haut, stalactites d'ombres croulantes ! Stalactites d'ombres tombant dans une mare d'ombre qui, elle-même, s'accroît au contraste de la clarté. Il

semble que l'on marche dans une forêt, la nuit, sous des arbres d'hiver. Des lueurs s'amoncellent dans les entre-colonnements, dessinent des courbes, s'entre-croisent ; et pourtant on reste perdu dans l'obscurité. Je le répète, si l'on ne conservait le sentiment des ordonnances, des perspectives esquissées par la lumière errante, la peur serait invincible.

Le haut du monument est marqué par des traînées grises et longues. Dans le bas filtrent des lueurs. Et j'ai beau m'acharner, je ne découvre rien, je me heurte au mur impassible, au mur sublime où n'apparaît aucun détail ; il m'impose toutefois la sensation du modelé. Le matin révélateur — quand le monstre cessera de dormir — nous dira quels voiles, quels triples voiles nous cachaient le spectacle dont je pressens la splendeur. Pour le moment, je dois autant à mon imagination qu'à mes yeux. Je suis devant un masque impénétrable.

La petite lumière qui se déplace, pas à pas, évoque l'idée d'un crime, — une lanterne sourde accompagnerait ainsi les pas d'un criminel...

Le génie de l'homme triomphe dans la création des arcades. D'où lui viennent-elles ? de l'arc-en-ciel, peut-être !

Transept.

Il me semble voir l'escalier de Chambord développé en de vastes proportions. Des spirales passent dans les hauteurs. Des ponts se dessinent dont les bases plongent dans l'ombre de la croix du transept.

Ces grandes roses, les vitraux, ces soleils dans le jour, sont, dans la nuit, plus noirs que toutes les autres parties de l'édifice.

Les chapelles sont les alvéoles d'une ruche.

L'ombre aplatit les pilastres. Çà et là, des traînées moins noires. On distingue des formes qui s'étagent. La lumière confuse les masque sans

régularité, surtout quand je regarde de trois-quarts. Reste la richesse imposante du gris, du noir.

La pureté et la légèreté viennent de ce que la forme prismatique éclaire toujours d'une arête vive les masses.

Extérieur de la Cathédrale, le jour.

Par les portes ouvertes, au-dessus des colonnes blanches et élancées vers la voûte, les vitraux ont les jours crus des images persanes. Et le groupe des colonnes, vu sous les arcades et les voûtes, semble repoussé par les vitraux du fond.

De ma chambre, toute baignée de l'ombre que lui verse la Cathédrale, de mon lit, je vois le vaste bas-relief ; c'est une partie de la façade. Et ma chambre tout entière s'engouffre avec ma pensée dans cette œuvre qui m'attire. Je pense aux milliers d'hommes qui ont travaillé à *cela*.

Bien peu de vivants, aujourd'hui, gardent un culte à ce désert de pierres divines autrefois admirées. Je les rejoins par l'amour, qui nous défend de la mort, et je me sens l'aiguille qui continue de marquer l'heure vitale et glorieuse au cadran des siècles humiliés.

Quel souffle ami rafraîchit mon front ! C'est le vent qui vient de toucher la Cathédrale... Il n'y a guère que le vent et moi qui soyons restés fidèles...

Fatigué, j'avais repris le chemin de ma chambre, et je faisais néanmoins les cent pas avant que d'y rentrer ; le soleil prolongeait à l'infini ses rayons, et, tout à coup, la Cathédrale *se laissa voir* ! La merveille des merveilles m'avait attendu pour me remplir le cœur, et l'âme, et le cerveau de sa splendeur, pour me frapper de sa divine foudre et de ses magnifiques orages. J'étais seul devant le colosse... Minutes d'anéantissement et, tout à la fois, de vie extraordinaire ! Apothéose sublime ! Terreur sacrée ! Inattendue, la lumière révèle l'inattendu.

Les choses m'apparaissaient plus hautes, épurées. Elles s'en allaient au néant par la gloire. Des lumières accusaient les premiers plans,

s'interrompaient pour prendre, en suivant les lignes ascendantes, plus de force, laissant les porches s'embrumer, s'effacer dans l'ombre : et, au delà, la Cathédrale montait dans le ciel ses audacieuses charpentes.

Extérieur de la Cathédrale, la nuit.

Ces gardiens de l'ombre, sur la porte, pour toujours, ces grands témoins, cette garde d'honneur sur trois rangs, — par quatre, par six, par dix, ces saints : on dirait des ressuscités, debout dans leurs tombeaux.

Je sens palpiter autour de ces étranges figures une âme qui n'est pas de chez nous. Quelle terrible énigme elles me proposent ! Elles ont l'air d'apporter un témoignage. Elles vivent de la vie des siècles. Sont-ce des apparitions ? Elles ont une formidable intensité religieuse. Peut-être attendent-elles quelque grave événement ; elles se concertent. Elles ne sont plus du temps qui les vit sculpter, leur aspect change sans cesse, et ces figures ont pour moi un accent singulièrement nouveau, étranger : je pense à l'Hindoustan, au Cambodge...

XI

LAON

J'ai présumé à ce joli voyage par une visite au Louvre.

Une fois de plus, j'ai constaté jusqu'à l'évidence combien les Grecs cherchaient la couleur en même temps que la forme. Il est, du reste, certain que la forme, bien faite, donne la couleur, et *vice versa*.

Ainsi, la palmette antique, que je vois à côté de ces vasques et de cette victoire, procède du même principe que celles-ci. Les grands sculpteurs, non contents de s'exprimer puissamment par les plans, reçoivent de leur goût infailible le conseil d'attirer l'attention où il faut, par un accent foncé, une ombre noire, un coup de force, opportunément.

Mais quelle modération dans cette force !

À notre époque, on prodigue tellement les effets qu'il n'y a plus d'effet qui gouverne harmoniquement l'ensemble. Ce ne sont que des violences vaines. Elles avouent la faiblesse.

Cette vertu grecque, la mesure, qui signifie la force consciente, est perdue.

Or, c'était aussi et par excellence la vertu française, aux beaux temps romans, gothiques, Renaissance et suivants, jusqu'au Louis XVI.

Admiration profonde devant le porche. Je me sens environné de gloire.

Les trois tours de Laon, vues à distance, sont comme des étendards qui portent au loin le juste orgueil de l'homme.

Dès l'entrée dans l'église, quelle préparation ! Les premières communiantes, dans leurs robes et leurs voiles blancs, s'engagent sous le porche... Que de choses à admirer à la fois ! La beauté variée de toutes ces jeunes filles et la sublime ordonnance de l'église...

Déjà la cérémonie commence. Mon regard errait dans les petites chapelles, mais il est distrait par l'agitation rythmée, gracieuse, harmonieuse, des officiants aux riches costumes et de ce peuple blanc des petites fidèles.

Âme française, je te retrouve ! Le sentiment de la mesure juste, je l'ai ici, dans sa libre expansion vivante, comme je l'avais au Louvre dans l'immobilité des antiques.

Ces femmes, quels objets sacrés ! Comme elles font à cette forêt de pierres une décoration naturelle ! Comme tout en elles, types, attitudes, vêtements, s'adapte au style de l'édifice, entre avec aisance et se tient dans cette atmosphère !

Oui, les Grecs avaient raison de dire que la beauté est vertu, — cette beauté calme, ennemie de toute violence, grave, retenue, qu'ils aimaient et qu'ils nous ont transmise, la beauté qui dérobe sa force sous le voile délicat de la grâce.

Cette grâce, la leur et la nôtre, c'est le geste souple, agile, facile, de la vigueur, de l'énergie. Cette grâce anime, jusqu'à cette heure, chez nous tout ce qui n'est pas encore irrémédiablement fatigué, vaincu. — Ces jeunes filles, ces jeunes femmes qui m'entourent ne savent pas qu'elles sont de parfaits modèles de grâce.

O ce charme sacré de la vraie femme, que la grande ville ignore !...

Je reviens aux petites chapelles, que j'aime tant, — ces petites chapelles Renaissance et variées, qui entourent toute la Cathédrale à l'intérieur.

J'y respire un esprit subtil, l'arôme de cette fleur de pierre. Leur beauté, si différente, soutient la comparaison avec les plus belles œuvres grecques. Quelles compositions délicieuses !

C'était peut-être un concours entre vous, compagnons ? Et comment vous nommiez-vous ? Brunelleschi, ou Donatello, ou Ghiberti ? Du moins, vous ne leur étiez pas inférieurs. Je vous trouve même, quant à moi, plus intenses, moins froids que les grands Italiens. — Et Dieu sait, pourtant, si je les aime !

Que je voudrais pouvoir appeler ici mes amis — et tout le monde ! — pour partager avec tous la joie que j'éprouve ! Mais personne n'en veut. C'est pour moi, pour moi seul absolument — me semble-t-il... — que ces chefs-d'œuvre pleurent leur ruine, préparée et assurée par les maîtres criminels de notre prétendue civilisation.

O France, terre pourtant divine où Apollon s'était réfugié, se peut-il que tu sois tombée dans cette barbarie éprise de la mort ? — Elle se plaît à détruire le beau ou à le dépraver, à discuter, à remettre en question le génie de l'homme et ses œuvres, ces trésors des générations, et la splendeur de la nature, et la splendeur aussi de son interprétation humaine !

Car le mensonge, pire que la mort, a travaillé ici, auprès d'elle. Et le silence du sanctuaire a perdu sa signification réelle, maintenant que les vitraux du sanctuaire sont remplacés. Ces colonnes ne sont plus que banales maçonneries : elles ne portent plus rien, que des blessures. Ces blessures ont leur beauté encore, elles racontent une histoire douloureuse, héroïque. Mais les nouveaux barbares ne voient pas ces stigmates ; ils ne les comprendraient pas s'ils s'avisait de les regarder. Ils crient, ils frappent, ils détruisent — ou ils effacent, ils changent, ils trahissent. La foule laisse faire.

Et la prière n'est plus chez elle, parmi ces pierres profanées.

Comme la voix humaine roule en profondes harmonies dans cette église ! Deux ouvriers, dans un coin, causent de leurs travaux : c'est grand comme des paroles mises en valeur.

Le fronton de Laon, le bas-relief de la Vierge. Admirable composition sculpturale.

Les anges viennent chercher la Vierge. On a l'impression d'une pureté neigeuse. Ils la réveillent. Deux d'entre eux ont des encensoirs. C'est la résurrection sensible.

Le Jugement Dernier.

Les Apôtres sont assis à la droite et à la gauche du Christ, qui fait clef de voûte.

Quelle ouverture a cette voûte ! Le saint Sébastien lève le bras au point où elle s'arrête.

Les voussures sont des ailes d'oiseau.

Je regarde cette voûte depuis longtemps, et je ne sens plus la fatigue. Il me semble que j'ai, moi aussi, des ailes.

Quelle joie, dans ma petite chambre d'hôtel, de me sentir à deux pas de la merveille, ce colosse muet, protecteur de la ville !

De tels monuments sont les grands arbres de la forêt humaine. Les siècles les ont consolidés... Mais la hache humaine aussi est à leur base, comme à celle des autres arbres qui engendrent les beaux paysages...

Oh ! j'ai la fièvre de revoir. Mon esprit pourrait oublier, j'ai besoin de *resavoir*...

La Cathédrale de Laon est plus qu'à demi morte.

Pourtant, ce qu'on en voit encore passe les forces de l'admiration. Quelle décision dans la variété ! Quel sens, extraordinairement précis, de l'effet !

Rabelais, du Bellay, Ronsard (je pense aux petites chapelles Renaissance), est-ce vous qui avez fourni les plans de ces chapelles ? Ou l'architecte était-il votre frère ? — (Je dis Ronsard, ici, je ne dis pas Racine.)

O merveilles, je vous pleure déjà... Pourtant vous existez encore ! Qui sait ? Peut-être vous ranimerez-vous.

Tout se rétablit ou revient, se reconstitue, au cours du temps. Il faudra bien qu'une heure sonne où des artistes se donneront la grande tâche de rendre à l'Esprit le domaine dont on l'a dépouillé. Mais il fallait que quelqu'un prît l'initiative de leur indiquer ce devoir...

Je suis le précurseur. Oui, je comprends : un autre viendra !

O bonheur ! — Mais qui ? Et que ne puis-je dénouer les cordons de ses souliers ! N'est-il pas temps ? Car ces pierres achèvent de mourir !

Hâtons-nous de sauver en nous-mêmes leur âme ! Artistes, n'est-ce pas notre devoir ? N'est-ce pas notre intérêt, et le seul moyen de nous défendre contre la barbarie ?

Aimons, admirons ! Faisons qu'autour de nous on aime et on admire. Si l'œuvre des géants qui ont élevé ces édifices vénérables doit disparaître, hâtons-nous d'écouter la leçon de ces grands maîtres, de la lire dans cette œuvre, et tâchons de comprendre : afin de n'être pas réduits au désespoir — nous, ou ceux-là que nous aimons mieux que nous : nos enfants — quand cette œuvre, en effet, ne sera plus. La divine nature lui survivra, et elle continuera à parler le grand langage que ces maîtres ont entendu, et qu'ils ont traduit, ici, pour nous, magnifiquement. Épargnons-nous la douleur et la honte de penser, trop tard, que nous L'entendrions, à notre tour, si nous **Les** avions écoutés.

XII

CHARTRES

(Notes prises à des dates diverses.)

I

... Je ne perdrai pas ma journée !

Le train court. De longs rubans de route, des champs jaunes, verts, brun-chocolat, tout dévale devant notre course et sous le ciel immuable.

C'est à Chartres que nous allons.

Je l'ai bien souvent visitée, cette Cathédrale. Mais elle m'est apparue, aujourd'hui, toute nouvelle, plus belle, plus brillante que jamais, et je me suis mis à l'étudier comme si je la voyais pour la première fois

Chartres a fait son éloge pour éternellement.

Chartres, notre Cathédrale splendide entre toutes !

N'est-ce pas l'Acropole de la France ?

Palais du Silence. Les foules l'emplissent ; des groupes vont et viennent autour de ses portes, dans ses nefes, gravissent les degrés de ses tours, et descendent, continuellement, et depuis des siècles c'est ainsi. Mais ce mouvement ancien, qui ne cessera pas, n'a point interrompu son silence. C'est qu'on se tait, de bonheur obscurément perçu, ou d'admiration qui dépasse les mots, devant la merveille.

Le jour et la nuit l'embellissent également, différemment, l'un éveillant en elle une grâce délicate, et l'autre une majesté terrible.

Oh ! comme les esprits cultivés et las de notre temps s'étonnent de trouver, si près des centres de l'agitation moderne, ce calme et sublime total de siècles, en recherche et en accomplissement de beauté ! On peut venir prier Dieu, à Chartres, comme partout, puisqu'il est partout ; mais on y peut venir aussi contempler l'homme, qui s'y révèle dans son génie, et qui, sous cet aspect, n'est pas partout...

Nos ancêtres ont réalisé là leur œuvre maîtresse, en un temps où le génie de la race connaissait une période de toute-puissance comparable à celle que connut la Grèce à son apothéose.

Frêles ombres de ceux qui furent alors, nous venons nous abreuver aux sources qui jaillirent de leur génie et de leur foi : sources de la lumière ! Comprendre, aimer cette épopée incomparable, c'est grandir. C'est d'une lumière surnaturelle que nous sommes illuminés, ici.

II

La Cathédrale est entourée d'amis fidèles et puissants qui la soutiennent dans son attitude de prière, comme les Hébreux soutenaient les bras de Moïse tendus vers Dieu. Ces amis sont les contreforts. Géants de seize mètres, blonds dans le bas, de plus en plus noirs, à mesure qu'ils se rapprochent de la toiture. Leur présence, leur assistance contribuent singulièrement à l'effet général de force méditante que donne tout le monument. Et des bases de ces contreforts, des assises du clocher célèbre s'élancent des filets, qui s'enflent, comme se ramassant sur eux-mêmes, et prennent leur élan pour s'élever plus haut ; et c'est bientôt toute une floraison.

Comme les contreforts de la nef, en escalier de vaisseau, sont puissants et trapus, par opposition avec ceux du clocher !

Ces contreforts ont, dans le haut une petite niche où baigne une figure dans l'ombre.

Tous les plans sont en demi-teintes. La force est réservée au noir qui cerne, sans maigreur, les grandes figures.

Les lignes d'architecture sont les seules qui comptent dans les figures sculptées de Chartres. L'instinct des artistes de génie qui travaillaient dans cette Cathédrale les avait avertis que le corps humain se profile architecturalement, qu'il engendre l'architecture, pour mieux dire, au même titre que les arbres et les montagnes.

Comme les gestes de ces figures sont vrais, simples et grands ! Elles avancent la tête avec curiosité et soumission tout à la fois... Les gestes humains, libres, sont toujours beaux. Mais ceux de ces statues, répétés durant tant de siècles, ont pris je ne sais quel caractère sacré de majesté lente.

Et cependant... Il y a trente ans que j'ai vu pour la première fois le portail latéral de droite. — Que de changements ! Je ne retrouve plus cette souplesse, cette enveloppe délicieuse grâce à laquelle ces sculptures apparaissaient comme voilées d'un brouillard matinal qui laissait voir seulement les traits de force. Je ne retrouve plus l'atmosphère créée par les vrais artistes.

Hélas ! tout a disparu sous de successives restaurations, toutes également condamnables.

Mais je viens d'avoir une vision sur laquelle je ferme les yeux pour tâcher de la retenir toujours : parmi les sculptures du portail gauche, cette femme, ce vieillard, — quelle surhumaine science du plan !

— N'est-ce pas cette science, précisément, cette science des sciences, cette science unique, ce principe de l'*architecture statuaire*, qui manque le plus à notre époque ?

Par ce beau temps, je vois dans toute leur netteté ces profils sobres, à la fois tout gonflés d'éloquence et ramenés, presque, aux lignes droites. Quelle audace ! Elle m'étonne toujours. On a tellement pris l'habitude de négliger le principal, que son expression est devenue incompréhensible.

O la beauté des voussures ! Je ne les aperçois qu'en ce moment, et voilà trois jours que j'étudie, que j'admire... Mais je suis un peu ébloui de tant de splendeur.

Que n'ai-je fait mes études ici, devant ces voussures ! Peut-être, il est vrai, ne les aurais-je pas comprises, jadis. N'est-ce pas le résultat, le fruit des efforts de ma vie entière que je cueille, à cette heure où mes admirations se fondent sur de si solides certitudes ? — Puisse mon exemple avoir quelque autorité auprès des vrais amants du Beau !

Glorieux auteurs du Parthénon, reconnaissez ici l'œuvre de vos frères, de vos égaux. De la grande science du plein air sculptural, les Gothiques savaient autant que vous.

Et moi — si ce retour personnel m'est permis — n'ai-je pas marché tout ensemble sur vos traces et sur les leurs ? Ne me suis-je pas approché de vous un peu, maîtres grecs, maîtres gothiques, avec la statue de Balzac, dont on peut dire tout ce que l'on voudra, mais qui n'en est pas moins un pas décisif pour la sculpture de plein air ?...

Le secret du Gothique ! Tâchons de comprendre les Grecs : si nous y parvenons nous n'aurons que peu d'efforts à faire pour comprendre notre douzième et notre treizième siècle.

Austères et aimables études ! Avec quel enthousiasme je les poursuis ! Je reçois aujourd'hui la récompense de tant d'années d'obstination au travail.

J'entre...

D'abord, l'extrême éblouissement ne me laisse percevoir que de lumineux violets ; puis, mon regard peu à peu distingue une arcade immense, sorte d'arc-en-ciel ogival qui apparaît auprès du ressaut des piliers.

Le mystère s'évanouit lentement, lentement l'architecture se précise. Et l'admiration s'impose, irrésistiblement.

III

Ce qui m'émeut toujours le plus profondément, dans cette église, c'est le sentiment de sagesse qu'elle m'impose.

Chartres est sage avec une passion intense.

Tour de la force et du travail. Palais de la paix et du silence.

La grande voûte pâle d'ombre est soutenue, dans ses points de retombée, par les colonnes ; entre elles se fonce un noir dur, cru, destiné à la préserver en même temps de toute pesanteur et de toute mollesse.

C'est de paix héroïque qu'il s'agit, ici.

Et l'église tout entière est composée avec une telle science de l'harmonie que chacun des éléments de la composition donne à tous les autres un retentissement formidable. — Les contreforts, par exemple, c'est la beauté de l'opposition : contreforts trapus, filets élancés ; repos partout où il est possible pour favoriser l'effet suave de la floraison du haut et de l'agitation des assemblées qui sont aux portes.

Cette agitation elle-même garde une mesure, dictée par l'ordonnance du monument et par sa destination.

Ainsi, ce matin, une procession de jeunes filles m'a devancé. Il me semble que je vois respirer et se mouvoir les statues de la cathédrale. Elles sont descendues des murs pour s'agenouiller dans la nef. Quel air de parenté entre elles et ces enfants ! C'est du même sang. Les sculpteurs de Chartres avaient longuement observé les traits et la physionomie de leurs contemporaines, la contenance, l'allure de ces simples et belles créatures, dont les mouvements aisés, modestes, ont tant de style naturel ! Elles passent, discrètes, montrant peu de leur beauté, dans le mystère qu'exigent les rites, sans pouvoir néanmoins la cacher toute à l'artiste. Ces sculpteurs ont su la voir, ils l'ont étudiée, comprise, aimée. La nature qui, dans ses éléments essentiels, n'a pas varié, en dépit des siècles, du XIII^e au nôtre, nous atteste la sincérité de ces grands observateurs. Ils ont copié la douce nature du pays. Ils ont reproduit la grâce que Dieu a répandue à pleines mains sur les visages des femmes de leur temps, comme de celles du nôtre.

Les saintes de pierre, qui nous racontent leurs douleurs et leurs espérances anciennes, sont de ce coin de France, et d'aujourd'hui.

Ce qui n'est que de maintenant, hélas ! c'est la folie de la restauration. Cette œuvre de pharisiens trouble ma joie ; mes yeux, en train d'admirer, en quête de nouveaux motifs d'admiration, soudain sont blessés.

Ces pharisiens procèdent de la lettre, qui tue, et ils disent : « Voyez, nous opérons selon les meilleures recettes... » Recettes infaillibles, en effet, pour détruire. Elles ont tué quelques-uns des vitraux qui étaient parmi les plus précieux motifs de la gloire de Chartres. Elles ont tué les pilastres, que même en plein été, même en plein jour on ne voit plus, parce que la nature et l'économie de la lumière ont été changées.

Comment peut-on ne pas comprendre que les Gothiques, en modelant la lumière et l'ombre comme ils faisaient, savaient ce qu'ils voulaient et comment ils réalisaient leur désir ? qu'ils obéissaient, à la fois, à une science absolue de l'harmonie et à d'inéluctables nécessités ? — Pourquoi faut-il que le mauvais goût actuel ne se contente pas des laideurs qu'il produit ? Pourquoi, en outre, insulte-t-il au passé et nous prive-t-il de la part de bonheur que la Cathédrale nous avait dédiée, pour toujours ? À Chartres, voyez quelle délicieuse entrée nous préparent les histoires merveilleuses racontées par les sculptures et les ornements du portail : ce sont des scènes qui se déroulent et s'enroulent comme les caprices d'un rêve très net et très délicat. Mais des restaurations affreusement bas-relief s'y mêlent ; ce ne sont que des réparations dures et sèches. Car le sens de la ronde-bosse, qui est douce et essentiellement de style, qui est l'âme même de ce style, les auteurs de ces réparations ne l'ont pas ; peut-être est-il perdu...

IV

Je suis toujours étonné de la présence, à Chartres, de ces pilastres Renaissance, avec ces jolis ornements symétriques qui, du haut en bas, dessinent des arabesques si gracieuses.

Des rubans qui se déroulent, des brûle-parfums ; des oiseaux dont le col s'allonge démesurément et se penche pour picorer des feuilles, des fruits ; d'autres, qui font penser au phénix, boivent des flammes dans des cornes d'abondance. Des feuillages tombent en fil à plomb pour marquer la ligne qui rattache cette frêle arabesque à la composition entière, du haut en bas. Dans tous les centres, des tablettes chargées d'inscriptions. Sur les côtés, des lézards et l'oiseau symbolique qu'on revoit partout depuis le Roman. Sur les côtés encore, des rinceaux. Et des satyres s'échappent des vases, qui entourent de leurs bras des femmes, des enfants. Et des sirènes adorables, enveloppées de feuilles jusqu'aux cuisses. Et des anges qui s'amuse à fesser de petits satyres. Et ces deux autres satyres, les faces dressées haut, qui portent à bras tendus un candélabre. Et cet autre satyre encore qui tient tout un service sur sa tête...

Les auteurs de ces petites merveilles sont les élèves de Rabelais, ou ses émules.

V

La musique religieuse, sœur jumelle de cette architecture, achève d'épanouir mon âme et mon intelligence. Puis elle se tait ; mais longtemps encore elle vibre en moi, m'aidant à pénétrer dans la vie profonde de toute cette beauté qui ne cesse de se renouveler, qui se transforme selon les points d'où on la contemple : déplacez-vous d'un mètre ou deux, tout change ; pourtant, l'ordre général persiste, comme l'unité variée d'un beau jour. — Les antiennes et les répons grégoriens ont aussi ce caractère de grandeur unique et diverse ; ils modulent le silence comme l'art gothique modèle l'ombre.

Quelle formidable et douce magnificence !

Jamais je n'ai senti aussi nettement la grandeur du génie de l'homme. Je me sens grandir moi-même sous l'afflux de l'admiration. Ainsi renaîtrait un peuple qui prendrait la peine de regarder, qui chercherait à comprendre. Et, sans répit, je crie aux miens : Il n'y a rien d'aussi beau à voir, rien d'aussi *utile* à étudier que nos Cathédrales françaises, et entre toutes celle-ci !

Pourquoi êtes-vous devenus aveugles, héritiers des voyants qui accomplirent le chef-d'œuvre ?...

Maintenant, la musique, confusément entendue tout à l'heure, se précise et se règle. La joie de tant d'âmes, par elle charmées d'âge en âge, sourd de cette Cathédrale, qui est elle-même une musique, et ce sont comme deux harmonies qui se poursuivent, se rejoignent, se fondent amoureusement. La vie s'élançait de l'ombre et monte au faite en spirales lumineuses, mélodieuses. Je perçois des voix d'anges...

Quels mots pourraient rendre le bonheur qui m'investit de toutes parts, cet étonnement ravi d'une âme qui soudain se sent ailée, parmi l'ombre nuancée qui chante ?

Cette poussière de lumière, ce scintillement de l'ombre que Rembrandt nous a fait admirer, ne vous les a-t-il pas empruntés, Cathédrales ? Lui seul, du moins, a su, par un autre art, exprimer, définir en le transposant, le miracle, l'inépuisable richesse de ces modelés de l'ombre.

VI

Quelle est cette ligne archaïque ?

— L'Ange ! L'Ange de Chartres !

Je tourne autour de lui, je l'étudie, et ce n'est pas la première fois, et comme toujours c'est avec insistance.

Je veux comprendre !

... Et les heures ont passé. Je pars, épuisé de mes efforts, inquiet...

Mais le soir, je reviens. J'admire, et il me semble que je pourrai mieux préciser les motifs de mon admiration, maintenant qu'il n'y a plus de soleil sur l'Ange. Je suis dispos comme un bon ouvrier ; ma tâche est de comprendre, et je rassemble dans ce but toutes mes forces. Je contemple.

Et toujours le miracle m'éblouit. Cette fierté ! Cette noblesse ! L'Ange de Chartres est comme un oiseau perché sur l'angle de quelque haut promontoire ; comme un astre vivant dans une solitude, rayonnant sur ces grandes assises de pierre. L'opposition est vive entre ce Solitaire et les

foules assemblées sous le portail, où tout est comblé de figures sculptées et mouvantes.

Je me rapproche encore, puis je recule, vers la gauche, tâchant de mettre au point la beauté de cet être adorable... Par intervalles, je comprends.

Sa tête paraît comme une sphère ailée. Ses draperies sont admirables de souplesse, surplissées sur des tuniques.

Quel cadre lui font les puissants repos des contreforts !

Du haut de sa solitude il regarde avec joie la ville dans une attitude d'annonciateur.

Il porte l'heure sur sa poitrine, et s'offre de profil, le corps effacé, glissé comme une feuille d'acanthé.

Que ce corps est chaste ! Ce n'est pas la Samothrace, qui, voluptueuse, se montre nue sous le voile plaqué, collé, des draperies. Ici, la modestie règne. Le vêtement commente austèrement les formes, sans toutefois les priver de leur grâce ; mais il faut un grave motif pour qu'une jambe, un bras avance et fasse saillie.

L'Ange est un point dans cet immense soubassement, comme une étoile dans le firmament encore obscur. Il a un profil pieux, plein de sagesse. Il apporte la Somme de toutes les philosophies. L'heure se marque sur lui comme une sentence sur un livre. Avec quel recueillement il tient et nous montre cette heure, qui blesse et qui tue !

Profonde signification de ce geste ; bienfaisante, vigilante intention du sculpteur qui l'a trouvé, voulu. Le cadran solaire, c'est le régulateur : Dieu nous dirige ainsi, intervient ainsi sans cesse dans notre vie par l'intermédiaire du soleil. Cet Ange porte donc sur sa poitrine la loi et la mesure qui procèdent de l'astre, et de Dieu. Le travail journalier de l'homme se divinise, à se régler selon les vibrations de cette lumière divine.

Ou bien, cet Ange serait-il un sphinx ? Nous demande-t-il la signification de l'heure ? Non ! il protège la ville. Sa beauté impose le sentiment de l'équilibre à mon âme qui s'élève vers lui.

(*Beaucoup plus tard.*)

Quel mirage s'est produit dans mon esprit ?

Je reviens une fois encore, j'arrive, je lève les yeux : *cet Ange est une figure cambodgienne !*

Je n'avais jamais eu aucune impression voisine de celle-là ; je vois vraiment cette étonnante figure pour la première fois. Ou du moins je ne la vois plus comme je l'avais vue jusqu'à ce jour...

C'est qu'il y a bien des manières de voir une belle chose. Comme des profils nouveaux apparaissent quand on se déplace, ainsi le chef-d'œuvre se transforme, en nous, selon le mouvement qu'il a provoqué dans notre esprit ; ce mouvement, qui ne s'isole pas dans notre activité, rejoint à tous nos sentiments l'impression que nous gardons du chef-d'œuvre, et cette impression vit de notre vie, se colore selon les autres impressions que la vie nous apporte et grâce auxquelles nous découvrons, entre deux termes très éloignés l'un de l'autre, de secrètes, mais de réelles analogies.

Entre deux pèlerinages à Chartres, j'avais vu les danseuses cambodgiennes^[1] ; je les avais assidûment étudiées, à Paris (au Pré-Catelan), à Marseille (à la villa des Glycines), le papier sur les genoux et le crayon à la main, émerveillé de leur beauté singulière et du grand caractère de leur danse. Ce qui surtout m'étonnait et me ravissait, c'était de retrouver dans cet art d'Extrême-Orient, inconnu de moi jusqu'alors, les principes mêmes de l'art antique. Devant des fragments de sculpture très anciens, si anciens qu'on ne saurait leur assigner une date, la pensée recule en tâtonnant à des milliers d'années vers les origines : et tout à coup la nature vivante apparaît, et c'est comme si ces vieilles pierres venaient de se ranimer ! Tout ce que j'admirais dans les marbres antiques, ces Cambodgiennes me le donnaient, en y ajoutant l'inconnu et la souplesse de l'Extrême-Orient. Quel enchantement de constater l'humanité si fidèle à elle-même à travers l'espace et le temps ! Mais à cette constance il y a une condition essentielle : le sentiment traditionnel et religieux. J'ai toujours confondu l'art religieux et l'art : quand la religion se perd, l'art est perdu aussi ; tous les chefs-d'œuvre grecs, romains, tous les nôtres, sont religieux. — En effet, ces danses sont religieuses parce qu'elles sont artistiques ; leur

rhythme est un rite, et c'est la pureté du rite qui leur assure la pureté du rythme. C'est parce que Sisowath et sa fille Samphondry, directrice du corps de ballet royal, prennent un soin jaloux de conserver à ces danses la plus rigoureuse orthodoxie, qu'elles sont restées belles. La même pensée avait donc sauvé l'art à Athènes, à Chartres, au Cambodge, partout, variant seulement par la formule du dogme ; encore ces variations elles-mêmes s'atténuent-elles, grâce à la parenté de la forme et des gestes humains sous toutes les latitudes.

Comme j'avais reconnu la beauté antique dans les danses du Cambodge, peu de temps après mon séjour à Marseille, je reconnus la beauté cambodgienne à Chartres, dans cette attitude du grand Ange, laquelle n'est pas, en effet, très éloignée d'une attitude de danse. L'analogie entre toutes les belles expressions humaines de tous les temps justifie et exalte, chez l'artiste, sa profonde croyance en l'unité de la nature. Les différentes religions, d'accord sur ce point, étaient comme les gardiennes des grandes mimiques harmonieuses, par lesquelles la nature humaine exprime ses joies, ses angoisses, ses certitudes. L'Extrême-Occident et l'Extrême-Orient, dans leurs productions supérieures, qui sont celles où l'artiste exprima l'homme en ce qu'il a d'essentiel, devaient ici se rapprocher.

Cet annonciateur surgit du fond des temps anciens pour venir à nous, avec quelle autorité ! Il est plus moderne que nous, il a plus de vie, de fraîcheur, d'énergie.

Dans sa posture d'envoyé, il s'incline un peu, et ce mouvement évoque celui de l'épervier qui s'élance. À ce détail on reconnaît une inflexion chère à l'art gothique, ce mouvement de révérence que donne le crochet. — Le profil changera, au temps de la Renaissance, pour exprimer le désir et la volupté. D'ascétique, il deviendra, avec Michel-Ange, riche, abondant...

Le Gothique lui laisse la grandiose simplicité de l'ordre tranquille, cette admirable lenteur, ces charmes réunis de la danse et de l'architecture. La modestie confère une majesté, un sens profond à tous les gestes de la figure, à tous les détails de la composition. Ange vraiment céleste, astre lui-même, il tient le cadran comme un astre. On pense, en le regardant, que l'heure est la résultante de la procession silencieuse des astres dans le ciel.

Bel être, sans sexe, sirène, Ange, tu es adorable de grâce, tu possèdes la ligne de souplesse, la ligne oblique balancée, presque de danse, équilibre que l'œil adore avec mélancolie, qui parle d'enlacement et d'instabilité !

Tu as été conçu par des cerveaux héroïques, tu es le dernier vestige d'un siècle sublime.

— Lecteurs, allez voir l'Ange de Chartres.

Il est encore là ; pour combien de jours ?

VII

Cette fois, je me suis seulement approché de la Cathédrale... De loin on voit l'Être se ramasser et se redresser dans son unité épanouie.

Ce chef-d'œuvre, qui brille sur la cité indifférente, emprunte à l'air dans lequel il vibre une nouveauté, une renaissance perpétuelle. Toutes les heures du jour l'habillent, le parent, le glorifient.

Quelle source intarissable de merveilles que le génie français ! J'y reconnais la douce obstination du génie paysan de notre race. Avec ce génie le climat collabore. L'âme française et le climat français travaillent selon les mêmes principes. Tous deux enveloppent le grand monument d'un léger voile : c'est cette puissante méthode qui ne permet pas aux détails de troubler en les compliquant les lignes essentielles, et c'est ce joli brouillard quotidien, qui s'élève le matin, qui revient le soir, qui persiste parfois tout le jour.

Des deux tours de Chartres, l'une est romane, l'autre est gothique. Dans le bas de la tour ornée, les contreforts n'ont qu'une saillie, tandis que ceux de la tour simple sont puissants et hardis.

L'ornement est d'argent, mais le nu est d'or.

... Mon œil perçoit des entre-croisements d'arbres de pierre, qui se réunissent par en haut, comme des nervures de forêts enchantées, comme des mains qui croisent leurs doigts pour protéger un tabernacle...

Chartres pourrait-elle périr ? Je ne veux pas le croire. Elle attend d'autres générations, dignes de la comprendre.

Elle attend, fièrement élancée de la certitude à la certitude, nous attestant que, dans certaines grandes heures, l'esprit humain se ranime, retourne à l'ordre serein, tranquille, et crée alors du Beau *pour toujours*.

1. ↑ C'était pendant l'été 1906. Je retrouve dans le numéro du 28 juillet de *l'Illustration* mes impressions transcrites par M. George Bois, inspecteur de l'enseignement professionnel en Indo-Chine, délégué des Beaux-Arts à l'Exposition coloniale de Marseille, où j'avais suivi les danseuses du roi Sisowath.

XIII

LES ORNEMENTS

La décoration de nos églises est l'œuvre des siècles, œuvre lente, réfléchie, collaboration de plusieurs courants. L'homme semble avoir obéi, ici, à des influences mystérieuses, à des lois qu'il ne pouvait pas transgresser. Il a fait ces œuvres d'art, comme l'abeille fait son miel, avec une fatalité heureuse.

Une différence, pourtant. Sur le thème donné, l'homme varie, mais s'épuise. Les douces bêtes se répètent inlassablement. Quand l'homme arrive au terme d'une de ses voies, c'est la décadence, la nuit naturelle ; elle était aussi nécessaire que le jour lui-même. L'humanité périrait si elle employait toujours son génie dans le même sens, si elle ignorait le repos du changement, si elle ne subissait des alternatives de mort et de renaissance ; témoin la science à notre époque. Toutefois : il est sûr que l'homme parvient au repos par l'épuisement, et nous sommes, dans son histoire, parvenus à une telle phase. — Que la renaissance tarde !

Que d'études pour retrouver dans sa pureté la pensée ancienne ! C'est une fouille, non pas dans la terre, mais dans le ciel, dans ce qui, pourtant offert aux yeux de tous, reste, en pleine lumière, plus profondément enseveli que s'il fallait le disputer aux entrailles du sol. On dirait que la lumière, aujourd'hui, fait à toute cette beauté un linceul.

Ce qui est le plus difficile, ce n'est pas de penser avec la primitive ingénuité de l'enfance : c'est de penser avec la tradition, avec la force acquise, avec tous les résultats thésaurisés de la pensée. Or, l'esprit humain ne peut aller très loin qu'à cette condition : que la pensée de l'individu s'ajoute, avec patience et silence, à la pensée des générations.

Mais l'homme moderne ne tient plus compte de la pensée des générations.

L'art du Moyen Âge, dans son ornementation comme dans ses constructions, procède de la nature. C'est donc toujours à la nature aussi qu'il faut recourir pour le comprendre.

Voyez Reims : dans ses tapisseries nous retrouvons la couleur, les feuilles et les fleurettes de ses chapiteaux. Ainsi de toutes les Cathédrales.

Donnons-nous donc la joie d'étudier ces fleurs dans la nature, pour nous faire une juste idée des ressources que leur a demandées le décorateur des pierres vives. Il a pénétré dans la vie des fleurs en considérant leurs formes, en analysant leurs joies et leurs douleurs, leurs vertus et leurs faiblesses : ce sont nos douleurs et nos vertus.

Et les fleurs ont donné la Cathédrale.

Il suffit d'aller à la campagne et d'ouvrir les yeux pour s'en convaincre.

Vous recevrez à chaque pas une leçon d'architecture. Les hommes de jadis ont regardé avant nous, et compris. Ils ont cherché la plante dans la pierre, et maintenant nous retrouvons leurs pierres immortelles dans les plantes éternelles. Et (n'est-ce pas le plus grand hommage qu'ils eussent pu souhaiter ?) la nature, qui pourtant ne fait, sans doute, guère état de nos dates, sans cesse nous parle du XII^e siècle, du XIII^e, du XIV^e..., du XVII^e... C'est elle qui se charge de défendre contre toutes les critiques les anonymes de ces grandes époques.

Pour moi, ces belles études en plein air me sont bienfaisantes. — Ma chambre me fait mal, comme des souliers trop petits, qui me blesseraient. — Et la ville, donc ! la ville nouvelle ! — C'est dans le plein air des champs et des bois, je dois le redire, que j'ai appris tout ce que je sais.

Les champs de fleurs de Verrières.

Jeté comme tout à coup dans cet immense jardin, dans le beau soleil, je me sens vivre, par mes yeux, d'une vie nouvelle, plus intense, inconnue.

Mais tant de splendeur m'étourdit. Ces fleurs qu'un horticulteur cultive pour la graine, en carrés massifs de plantes semblables, ces nappes de couleurs juxtaposées donnent l'idée de vitraux et me font vivre avec eux.

C'est trop radieux. Mes forces n'y suffisent pas. Je ne puis supporter l'éclat de cette beauté, de cette immobile beauté !

Et je cours me réfugier, m'abriter dans la simple verdure, où le vent frais, un zéphyr, fait doucement trembler les feuilles de mon carnet...

Mes yeux intimidés ont néanmoins reçu et gardent l'impression de cette stupéfiante magnificence. Il n'y a que quinze jours, c'était presque l'hiver, et soudainement tout s'est épanoui, les nuages et les arbres comme les fleurs. C'est une folle abondance, un bouleversement de jeunesse ! Richesse éblouissante. On n'ose choisir parmi tant de trésors. À l'étude il faut un champ plus restreint.

Dans une fleur il y a presque toutes les fleurs. Dans la moindre promenade à la campagne, c'est la nature tout entière qu'on rencontre, et tous les sentiers dans l'herbe sont les chemins du paradis.

... À coup sûr, je ne suis qu'un botaniste manqué. Je comprends tout de même, à ma façon. Pendant que les « autos » font leur bruit et leur poussière sur les routes, j'étudie, penché sur les fleurs de mon sentier.

Que d'expressions curieuses, différentes, innombrables, à la disposition de l'artiste !

À des plans inégaux, toutes les fleurs sont égales ; les petites et les grandes ont la même fierté.

Il semble que, le matin, on les distingue mieux au bout des tiges. C'est le moment où elles nous tournent toutes le dos, si gracieusement !

Il y en a qui luisent en splendeur quand elles écartent l'ornement de leurs pétales. Ah ! l'ornement floral ! Conseil sans prix pour les statuaires !

Beaucoup de plantes imitent les oiseaux et volent sur place. — Les feuilles attachées à la tige volettent, très éloignées l'une de l'autre.

D'autres feuilles pendent comme des drapeaux en berne. — D'autres : comme du linge accroché aux fenêtres.

Petites fleurs que j'ai rencontrées dans les jardins et les bois, vous m'avez fourni des observations comme vous en fournissiez, aux belles époques d'ornements, aux sculpteurs et aux verriers.

Ces deux feuilles, l'une de droite, l'autre de gauche, se gaufrent et se rejoignent. À leur base, il en pousse deux autres, puis deux plus petites encore, et ainsi de suite. Elles jettent de leur cœur deux tigelles qui s'éloignent, portant deux fleurs, deux boutons, et un groupe de boutons plus petits.

Que les veines de ces feuilles sont précieuses ! Les délicats éventails ! — Et ce ne sont que des plantes du chemin...

Une petite rosace de culots. Fleurines autour d'une fleur sombre.

Certaines fleurs sauvages ont des casques, comme Minerve.

Les fibres des plantes partent, en nervures fines et nettes, dès le principe de la tige, s'élançant et entrent dans la feuille en courant, sans s'arrêter.

Ces feuilles qui reviennent, qui font sur elles-mêmes un demi-tour : elles se ferment au tiers, puis laissent leurs bords s'échapper et les rappellent. Volant de robe.

La tige qui les porte a des rainures comme la colonne.

Les rameaux se jettent çà et là dans des sentiments variés dont l'expression n'oublie jamais d'être gracieuse.

Ces arbres abattus, couchés, sont des moulures. Certes, la valeur en est gothique : ronde-bosse.

... Elle avait toute sa racine dans ma main. Mais la communication avec la terre était interrompue. L'amour ne peut accepter la séparation. — Pourquoi nous étonner qu'elle soit morte en moins d'une demi-heure ? Vivrions-nous plus longtemps qu'elle loin des éléments nécessaires de la vie ?

Quand la feuille va mourir, son cloisonné devient plus sensible, plus saillant ; comme les veines du vieillard. Elle s'enroule, se crispe. Mais ses transformations lui laissent sa beauté, et ses modelés morbides sont ceux d'une Joconde.

Puis, elle se détache, elle tombe, sans résistance.

Voyez, ces fleurs sont en catalepsie. Quand la feuille devient vieille, elle prend un aspect de fleur artificielle : l'âme s'est évaporée. Toujours ainsi la fleur se raidit, se durcit avant d'arriver à la folie, à la mort des pétales.

Jeune, elle ramène, rassemble ses pétales, elle cache son cœur. Vieille, lamentable, si on la tient droite sur son culot, elle tombe, les pétales écartés. Mais elle meurt en produisant la vie.

Est-ce de la même manière que se transforme la société ? On croit tout perdu, et on ne voit pas le bien, le travail qui prépare le fruit, comme notre mort ou notre maladie produit de la vie ou de la santé...

Quand les plantes se fanent, elles perdent tout respect réciproque, elles se touchent, se bousculent, tombent les unes sur les autres. En bonne santé, elles observent toujours entre elles les distances.

Elles se tiennent droites, mais avec élasticité, flexibilité, avec je ne sais quoi d'aérien, quelque chose comme l'élastique et souriant équilibre balancé de la danseuse, qui cherche l'hommage, qui l'appelle. Quelle beauté peu appuyée, et toujours pressée de s'offrir !

Je crois qu'elles sont fières de leur souveraineté, et j'adore leur orgueil.

Deux fleurs malades ; l'une s'appuie sur l'autre en passant devant elle, et celle-ci soutient sa sœur, en se penchant elle-même. Il y a de la tristesse et de la tendresse.

À l'endroit où la tige se noue et renvoie ses digitations en membranes, la feuille embrasse la tige, puis, assurée d'un point d'appui solide, se rejette en arrière.

Les pignons ont toujours la forme des sommets de plantes.

TULIPES.

Elles se jettent, elles s'étendent comme des courtisanes heureuses ; elles montrent leur cœur dans un mouvement libre, qui n'est peut-être pas chaste, qui est sûrement adorable.

Celle-ci, tombée, la « gueule » large ouverte, est évanouie.

Cette autre pend en fil à plomb. Ses tressaillements de détresse, que je vois en dépit de son immobilité, marquent la folie de la fleur ; la vieillesse.

Le plus riche des trois rois Mages et la Reine de Saba n'étaient pas plus somptueusement vêtus que cette tulipe or et rouge mélangés.

Celle-ci, or et rouge aussi dans une autre disposition, est-ce l'oiseau des îles ? N'est-ce pas plutôt l'aile de l'archange Gabriel ?

Et dans presque toutes je crois retrouver le geste d'une Sapho, le geste qui provoque et qui donne. Il persiste jusque dans celles qui sont évanouies, qui pendent, la tête en avant. — On dirait aussi des bulles colorées, restées dans l'air.

En voici d'effrayantes : ces tulipes rouges de sang strié d'or, comme de la chair vivante écorchée, en plein soleil ; celles-là, qui imposent la sensation de viandes pas fraîches, par places. Ces lanières si finement dentelées, tout à l'heure si belles, sont maintenant des fibrines pourries. Plus de jaune doré dans le cœur. Une horrible blessure, du sang coagulé, un morceau de

charogne ; ce rouge d'une maladie qui brûle, ce mucus qui suinte... Lamentable fleur qui fait peur ! Et pourtant elle n'est pas morte, elle subit la transformation nécessaire à la fécondation. — Est-ce l'image de notre mort ?

Dans certaines tulipes il y a tout un coucher de soleil, merveilleux.

Entre leurs pétales on distingue un crucifix sanglant.

Quant à celle-ci, elle a perdu sa forme. La vie s'est réservée dans la tige, à laquelle la fleur pend tristement. Ses pistils sortent des pétales comme les pattes d'un saurien. Mais elle garde des rouges éclatants, eucharistiques, reluisants comme si ces pétales avaient été soigneusement brossés. Cette tulipe a la richesse des soies d'Orient, des soies de Gênes.

Tulipes dentelées. Leurs pétales rouges et jaunes sont comme des flammes d'incendie ; frisés par places, ils font des effets de feu tourmenté par le vent.

Car il y a des fleurs qui brûlent. Celles-ci sont en pleine incandescence. Penchées hors du vase, soutenues par leurs tiges, ces tulipes flambent dans l'air. On croirait voir des flammes chassées par le vent, qui s'échappent de tous côtés.

Et il y a des fleurs qui jettent des sorts. Ne lancent-elles pas une projection fluide ?

C'est à ses feuilles, particulièrement, que la marguerite blanche a confié sa beauté. Tandis que la tige s'élève, la feuille dessine un cran d'abord, puis, plus haut, deux autres plus larges, et chacun de ces crans a la forme d'une petite langue.

À des feuilles privilégiées est réservée la joie d'entourer le bouton, orgueil de toute la plante, superbe déjà de méplats, et qui sera une fleur très belle dans sa simplicité.

La marguerite, qui ressemble au soleil, est la fleur des enfants et des amoureuses. L'amoureuse l'offre aux poètes, aux artistes.

Dans ses feuilles montantes, elle affecte la forme d'un vase à jour, en fer forgé. Elle fait rinceau lorsqu'elle se penche, fanée. Elle se penche, et,

quand elle va tomber, c'est une petite main, une petite patte aux trop nombreux doigts, crispés. Plusieurs marguerites fanées : de petits lambrequins.

Jeune et fraîche, cette fleur est un principe admirable de décoration. Tous les ornemanistes des beaux temps l'ont étudiée. Sa feuille, c'est l'acanthé française.

Le muguet des prairies fleurit en même temps que le coucou, parce que la beauté de ces deux fleurs les destine à des places symétriques dans le bouquet de la belle saison.

Elles sont l'une et l'autre très féminines.

Une autre fleur des bois évoque une périssoire avec ses rameurs. Elle fait un coude pour revenir sur elle-même.

Cette plante a les feuilles toutes tachées d'encre. Je ne la connais pas. Serait-ce la fleur des écoliers ? des scribes ?

La feuille de la violette a la forme d'un cœur.

Le genêt a de petites feuilles vertes comme des lentilles ; sa tige a quatre angles, comme l'église Sainte-Gudule.

Ce petit trèfle, qui vient d'être repassé à l'instant même, reste plissé comme sont les vêtements sacrés.

Pissenlit, oseille : fer de lance, hallebarde.

Cette pensée bleue, ses pétales, chasuble de velours bleu foncé, soie crème.

Les lilas sont si frais ! Ils offrent comme un aperçu, une image du beau temps.

Leurs feuilles, un peu ondulées d'ombres inconsistantes, sont pleines de vigueur.

L'œillet est la fleur Louis XV. Elle se portait en nœud de ruban aux pantoufles. Mais déjà les Gothiques la sculptaient à l'arrivée des arcs des ciels de voûte.

Tout ce qu'il a dans le ventre, ce pissenlit nous le montre ! Il ne pense qu'à la reproduction.

Le myosotis sauvage a l'air un peu étourdi ; il n'a pas beaucoup de mémoire, il est trop petit.

L'herbe : l'oriflamme.

La feuille du mûrier, sur sa face, a des touches vives. C'est une feuille essentiellement gothique ; vous la retrouverez souvent au musée du Trocadéro.

Le plantain, cette herbe de « coupasse » qu'on emploie pour les coupures, est une lance soutenue par des côtes. Sa feuille est flammée.

Cet œil de l'anémone, irrité et sanglant. Je ne connais rien d'aussi poignant que cette fleur. Celle que j'ai sous les yeux a l'âge du retour ; elle est pleine de fines rides, ses pétales sont comme disjoints ; elle va tomber. Le vase persan où je l'ai mise, bleu, blanc, crème, lui fait un tombeau digne d'elle. — Ses sœurs, épanouies, dessinent de belles rosaces.

Cette grande fleur, du violet que j'aime dans un certain vitrail de Notre-Dame, me touche comme un souvenir, surtout maintenant que nous retournons à Dieu, elle et moi. Son cœur triste, où pointe un bouton noir, s'entoure d'une couronne noire aussi, que les pétales exagèrent, et ces pétales violets laissent le vitrail passer devant la lumière. C'est une veuve.

Toutes mes fleurs sont là, sous mes yeux, répondant à mon appel.

Hier, j'y voyais des bras, des mains, des profils.

Aujourd'hui, elles se redressent comme des branches de candélabres, s'offrant à tenir des lumières. Une seule, tombée, pend, comme un serpent mort.

Nul doute que la beauté des fleurs et leurs mouvements n'expriment des pensées ; comme nos propres mouvements et notre beauté. Mais elles parlent en chœur, elles ont une conscience collective, une pensée unanime.

Elles nous commandent, donc, de ne pas perdre le sentiment de l'ensemble, tout en faisant notre profit des détails charmants qu'elles nous laissent voir.

Toutes ces fleurs, et bien d'autres, et toutes les autres, ont fourni des modèles au sculpteur, au verrier. Pendant que le peintre-verrier prenait ses tons, le sculpteur prenait ses harmonieux refends.

— Verrier, tu as crucifié les fleurs, dans tes vitraux rouge-sanglant de la Passion.

XIV

C'est dans mes dernières minutes que je parle, pour ranimer et faire réapparaître les siècles passés. Je suis comme un souffle dans un clairon qui grandit le son.

Je me résigne à la mort de ces édifices comme à la mienne.

Je fais ici mon testament.

Ce sont les lois de l'instinct que j'exprime. Elles n'ont pas besoin de la grammaire, nourrice des enfants.

Ce livre ne dissèque pas la Cathédrale ; il la montre, vivante, à la vie.

De l'esprit sur un fond d'intelligence : beau bas-relief.

L'intelligence dessine, mais c'est le cœur qui modèle.

L'ignorant, l'indifférent, rien qu'en les regardant détruit les belles choses.

L'homme se plaît à vivre sur le bord de ses rêves et il néglige les réalités, si belles !

Une vieille femme, courbée, lève la tête et me regarde ; puis elle continue de glaner, par petites poignées. Moi aussi, je suis un glaneur, le glaneur heureux de l'ancien temps, ou plutôt l'élève, le vieil apprenti des fiers compagnons d'autrefois. Ne vois-je pas partout autour de moi, dans le démenti que leur donne notre siècle, la preuve qu'ils avaient raison ?

La race retourne à sa source ! Comme je sens en moi la joie de ces artistes d'il y a des siècles, et leur naïveté féconde ! Cœurs sensibles, qui trouvaient dans l'art, non pas un luxe, mais le principe même de leur vie.

Ah ! le Secret ! Tout le monde ne l'aime pas. Je ne demande pas, moi, « plus de lumière », comme Gœthe : je ne veux pas perdre le bénéfice de la grotte merveilleuse où sont toutes les Mille et une Nuits ; je m'y arrête.

La prodigieuse beauté recouvre tout, comme un tissu, comme une égide.

Il n'y a pas de chaos dans le corps humain, modèle de tout, départ et aboutissement de tout.

La répétition et la régularité constituent le fond des belles choses. C'est une loi. Le Roman et le Gothique en sont esclaves : colonnes, balustres extenseurs, ces moulures...

Le balustre et la dentelle sont gothiques. Plus tard de nombreux cartouches remplaceront le trèfle gothique dans le tympan.

Qui peut croire au progrès ? Le temps, comme la terre, monte et descend, son ellipse charrie au cours d'un siècle le siècle précédent, en bien et en mal, en jour et en nuit. Il y a longtemps que nous serions des dieux si la théorie du progrès indéfini était vraie.

J'aime l'effort de l'homme, qui s'augmente continuellement par de régulières répétitions. Ce mouvement répété, c'est l'ordonnance d'une bataille, et ce sont ces colonnes de la Cathédrale qui décuplent leur grâce en se suivant, en s'unissant.

D'APRÈS NATURE

L'étude de la nature et l'étude des grandes œuvres accomplies par le génie de l'homme amènent l'esprit aux mêmes conclusions. Quelques mots sur le Modèle vivant ne seront donc pas déplacés, ici : ils préparent à la compréhension de la sculpture comme le moulage prépare à la compréhension de l'architecture.

(Figure couchée.)

Cette belle personne sent, je le vois, le mouvement, le gonflement de pensées qu'elle provoque, cependant qu'à son aspect la statue s'ébauche dans l'esprit de l'artiste.

Il n'a pas pris de selle, il ne s'est pas installé ; mais n'avait-il pas appelé le modèle dans l'intention de travailler d'après lui ?...

Ce bras l'a surpris, cette poitrine... Du reste, il avait déjà deviné la beauté. L'œil parcourt l'ensemble, les détails, puis revient au mouvement de très beau style remarqué tout d'abord, qu'il reconnaît dans sa grande expression et que décidément il étudie.

C'est alors qu'il voit tout ce qu'on peut voir de sculpture. Car la robe est une housse, sans plus. L'artiste désire voir plus. Et que peut-il voir ? Toujours la même splendeur : toujours la vie qui recommence et se renouvelle à chaque pulsation.

Quel éblouissement : une femme qui se déshabille ! C'est l'effet du soleil perçant les nuages.

À la première vue de ce corps, la vue d'ensemble, coup, commotion.

Comme une flèche l'œil, un instant en surprise, repart.

Dans tout modèle il y a la nature entière, et l'œil qui sait voir l'y découvre et l'y suit, si loin ! Il y a surtout ce que la plupart ne savent pas voir : les profondeurs inconnues, les fonds de la vie. Au-dessus de l'élégance, la grâce ; au-dessus de la grâce, le modelé. Mais tout cela dépasse les mots. On dit du modelé qu'il est doux : mais il est puissamment doux. Les mots manquent...

Oui, j'ai regardé et compris la forme, cela peut s'apprendre : mais le génie de la forme reste toujours à étudier.

Ce morceau d'antique vivant, avec les mêmes formes que l'antique, est là, étendu sur ce canapé, admirable. Une robe de moine brune, modelée de vive lumière, accompagne ce corps. Cette ardeur austère qu'elle exprimait dans la prière, ce ton de passion, elle l'apporte à la chair voluptueuse, dont elle voile les lignes royales.

L'antique n'a pas trouvé le costume feuille morte, plus beau que le rouge.

Ce coin de la bouche, ce trait mince d'abord qui se détourne et s'élargit en ondulant : le dauphin antique.

Ces lèvres sont comme un lac de plaisir que partagent les narines palpitantes, si nobles !

La bouche dans d'humides délices gondole, sinueuse, en serpent. Les yeux se gonflent, fermés de la couture des cils.

Les mots qui se meuvent en sortant des lèvres sont dessinés par elles, par leur si délicieuse ondulation.

Les yeux, qui n'ont qu'un coin pour se cacher, sont blottis dans des puretés de lignes et dans des tranquillités d'astres.

Comme un fruit tombé, cette figure renversée, avec cet œil horizontal qui voit mal, mais se laisse voir, qui appelle...

Toutes les courbes disent et répètent toujours la même douceur, concertent l'expression d'un monde infini : car cet œil, comme un soleil d'intelligence et d'amour, donne la vie, ne la retient pas. — Cependant, cet œil et cette bouche s'entendent l'un l'autre.

Joli profil, mais profil perdu, où l'expression s'achève, s'enlise, pour laisser le charme des joues déclinantes se joindre aux attaches du cou.

(Figure éclairée de côté.)

Avec quel bonheur l'intelligence se moule sur cette souple beauté comme le plâtre qui suit exactement les contours de la forme pour la reproduire fidèlement !

Dans l'ombre, des clairs-obscur qui modèlent avec tant de vérité ! C'est là que se livre dans sa plénitude la grâce de la Psyché voluptueuse. Mais la ligne du modelé se dessine en traits lumineux qui suivent tout le côté du torse et de la cuisse.

Triple pêche, triple duvet ! Cette ligne gonflée est pleine de sa propre rondeur, de sa limpidité.

Des guirlandes d'ombres se décrochent de l'épaule à la hanche, et de la hanche aux bosses saillantes de la cuisse.

Chair somnolente, lac tranquille.

Pleine mer où les vibrations des ardeurs s'évanouissent.

Chair ample et blanche.

(Femme à genoux inclinée de côté.)

Ses deux mains jointes prient ; elles séparent les seins et le ventre.

Ce geste peut rivaliser, pour la grâce, avec celui de la Vénus de Médicis qui cache de ses mains les secrets de sa beauté : cette vivante se défend par cette morbide prière.

Avec quelle extraordinaire passion l'ombre étreint ce beau corps ! Les mains, que touche la lumière, s'impriment sur ce fruit délicieux, dont l'ombre cache, tout en le laissant deviner, l'éloquent mystère.

Sans le modelé en profondeur, le contour ne pourrait pas être gras et souple comme il est ; il serait sec.

Cette belle ombre droite de cette femme à genoux, cette ombre droite qui sépare le torse en deux, tombe en se barrant sur les deux cuisses, s'emparant de l'une à moitié et de l'autre complètement : opposition de cette ombre portée et de ce clair-obscur, celui-ci donnant la vie à celle-là.

Le prix de beauté n'appartient en propre à aucune femme, mais elles se le partagent toutes. Chacune d'elles s'accomplit dans sa personnelle beauté comme un fruit mûrit selon les lois de son espèce.

Pour moi, il y a longtemps que je ne sais plus ce que c'est qu'une « académie » ; mais je sais ce que c'est qu'une femme ou une fleur auxquelles on n'a pas encore fait l'outrage de les rendre académiques.

ARCHITECTURE

Les immenses toitures des cathédrales sont des repos et des paysages.

Les arbres arrangent, animent tout, et l'architecture grandiose leur plaît. Ces arbres : des archanges qui se saluent du front, l'aile déployée verticale sur le ciel.

Ce noir profond et éloquent, ce n'est plus du noir, c'est une nourriture de haut goût : c'est la profondeur, principe actif de la beauté au Moyen Âge et dans tous les temps.

Ce principe de la force profonde a donné à tous les siècles qui ont précédé le nôtre le style qui se décline en mille variétés, jusqu'au Louis XVI, jusqu'à l'Empire même, inclusivement.

Le Gothique est le bienfaiteur de la France jusque vers 1820. Il laisse des traces encore chez certaines de nos paysannes qui ont conservé le costume noir et le bonnet des figures dont nos cathédrales sont ornées.

Ce qui est beau dans le paysage, c'est ce qui est beau en architecture, c'est l'air, c'est ce que personne n'apprécie : la profondeur. Elle séduit l'âme et l'envoie où elle veut.

Cette tige qui se gonfle est émue par une sensation nouvelle, pareille à celle de la jeune fille qui sent ses seins s'arrondir.

La procession est l'âme du bas-relief. C'est une inscription, c'est une bordure de temple, une frise, un ornement.

Et les colonnes aussi s'inspirent de la procession.

Beauvais.

En sortant de l'église je m'arrête sous le porche et, la tête levée et renversée, je regarde plafonner l'arc qui surmonte le tympan. Effet inattendu, intense. C'est le bouleversement de la création, et c'est le chaos ; et c'est aussi le Jugement Dernier. Avec les ornements qui dépassent l'arc, il semble que les architectures soient descellées : il y en a qui montent, il y en a qui tombent. Cela a la grandeur d'un cataclysme. Au bouleversement matériel des ordonnances s'ajoute celui de l'homme qui regarde, dans une attitude insolite, un peu de trois quarts, dans un profond trouble intérieur. Et cela reste beau ! — Impétueuse minute.

La Cathédrale de Chartres est, en ce moment, dans mon esprit et elle y rencontre cette Messe de Mozart où les sons divins affluent de toutes parts. Effets gracieux, innombrables lumières.

Et s'élèvent aussi les souvenirs de ma jeunesse ; je n'avais alors accès nulle part que gratuitement, et pourtant j'ai moissonné des milliers de pensées, — argent du ciel.

Devant la Cathédrale, la première impression est toute d'étonnement. L'esprit fait des efforts pour comprendre l'Autrefois et le pénétrer avec de nouveaux regards. Il fait appel aux conclusions qui généralisèrent ses études antérieures, et ainsi tente de s'approcher du sphinx.

Ces entre-croisements de forces !

En haut, les courbes, ces règles, ces palpitations de la pierre sur un ciel obscur où l'imagination cherche et entrevoit.

Ces sortes d'absides qui s'associent sur le trottoir, cet écroulement que j'admire, écroulement des temps, des Parthénons, plus ruines la nuit, plus avancés de deux siècles dans le désastre...

Le soleil vient dormir dans cette église, sur ces dalles, ces moulures, ces colonnes, sur cet ensemble qui appelle la vie et la retient à la portée de

l'œil. Cette église abandonnée est comme ses épitaphes : elle vit dans la mort, son prolongement surplombe les siècles.

Sa beauté, néanmoins, ne se révèle qu'à ceux qui se rendent pareils à ses méditatifs créateurs. On ne prête pas l'admiration, elle est personnelle. Les pierres ont obéi à la conception du Maître, il y a sept cents ans : nous nous efforçons de la découvrir, de la réinventer.

Sans pureté tu peux être admis ici ; mais sans intelligence, — non, ici, dans cet endroit où l'on sait tisser les rayons du soleil et les mettre en valeur.

Sans nul doute la beauté de Reims *est* et nous atteint même quand la lumière défaillante ne nous permet plus de la voir. C'est la prescience qui nous la révèle, — la prescience, l'instinct, ces veilleurs ! Tout est confus pour l'œil, mais les quelques points que l'on perçoit encore suffisent à fixer l'esprit, à le conformer. Même en plein jour, du reste, quand l'édifice est tout éclairé, l'œil n'en saurait voir plus qu'en pleine nuit sans le secours de l'âme.

L'œil est un simple kodak ; l'artiste, c'est le cerveau.

Le sublime est devant ma fenêtre : indéchiffrable. J'attends la nuit pour entrer dans l'intérieur et pour comprendre.

À le bien observer, pourtant, il y a une régularité dans cette grandeur. Et il y a aussi de l'ordre à remettre dans mon esprit.

Du moins, je peux jouir déjà de cette richesse imposante de grisaille.

De fortes solives portent la voûte de stalactites. Alvéole d'abeilles où les grands artistes de la Renaissance mettront des Jugements Derniers, plus tard des Jupiters, des Psychés, des Véroniques, où les arcs rappellent l'astronomie, les voûtes célestes, et dont Dante a décrit les ellipses, ces géométries du ciel.

Dans ces anciens monuments, le clocher se laisse pénétrer par des pignons. Ce sont, d'ailleurs, tous les membres de l'édifice qui s'entrepénètrent les uns les autres, sans se baser sur une ligne droite de départ.

Je n'ai jamais vu le soleil se modeler avec autant de gloire que dans les voussures du portail de Reims. La Vierge triomphe dans le haut fronton : couronnement de la Femme, geste divin, auquel tous les hommes s'associent, avec les anges, serviteurs ravis. — Triomphe de la douceur, apothéose de l'obéissance ; chef-d'œuvre du conseil pour les femmes.

Celle-ci, radieuse, tient son enfant, le fils de Dieu. Et l'enfant de toutes les femmes n'est-il pas toujours le fils de Dieu ?

Caen.

Caen fut une capitale organisée de l'ancienne beauté.

Il y a des chefs-d'œuvre de premier ordre, où triomphe une Renaissance issue du Gothique.

Quelle admirable profusion d'esprit !

L'esprit français est dans toute sa force avec l'art gothique. Il s'appauvrira, mais se régularisera, à l'excès peut-être, avec la Renaissance italienne.

Le baldaquin de Caen (bronze et marbre, Renaissance italienne) est de toute beauté. Dans les hauteurs un ange et des enfants. C'est la mise en scène des opéras, mais quelle magnificence ! Ces tribunes, ces balcons, la rectitude de l'architecture, ce pas de danse, la délicatesse des fers forgés...

Mais aujourd'hui Caen prend le mot d'ordre à Paris, et tout ce qui vient de là est maigre, sans goût. C'est la leçon de ces révolutionneurs d'architecture qui recollent tout, censément, qui, en réalité, détruisent tout. Ils étouffent les monuments, ils altèrent la face de l'art français, ils le déshonorent et l'anéantissent.

Complicité du temps. Il a fallu traverser tout un siècle d'aberration et de ruines pour atteindre au XX^e, qui remontera à la source pure. Mais pour que

le XX^e accomplisse l'œuvre bienfaisante, il faudra de profonds changements dans les mœurs.

Voyez la restauration du chevet de Saint-Pierre : on dirait l'imitation d'un meuble du faubourg Saint-Antoine.

Église de Cambronne (Roman).

Le bas-côté part avec un gros pilier ; groupe ombré. La perspective est modelée en doux ; rien de dur ; la lumière est de miel ; les ogives se marquent sans violence ; les colonnes qui portent sont autant en douceur qu'en force ; les patines rappellent l'antique.

Il n'y a donc qu'une seule courbe, depuis le grec ! une seule qui soit belle, quelque langue que parlent les styles.

Ces dais en hauteur, magnificence d'ornements.

Les têtes de ces saints sont ornées, avec la grâce de l'imagination naturelle, comme de tiaras.

Ces architectures, ces ornements, sourient discrètement...

C'est ici la vie presque secrète : nous ne pouvons pénétrer dans ce cercle fermé et fini.

Contreforts : des ponts, des aqueducs qui traversent et passent, formes grises : galeries transversales que la lumière n'atteint qu'en grisailles.

Une partie de la nef, éclairée, se penche sur l'autre, pleine d'ombre, qui se dérobe, assise éternellement.

Ces colonnes si hautes, un peu penchées en arrière, décrivent un unique mouvement circulaire qui les défend de l'atteinte des siècles.

L'architecte balance et allonge les lignes, leur donne la fierté des mouvements qui les portent plus loin sur l'horizon : sphinx fidèles, lianes

suspendues, guirlandes, — stations de nos pensées, essais, préludes de la part de création qui nous est départie.

Le système architectural du moyen âge est le même que celui de l'antiquité : motif identique ici et là, Vénus innombrable, toujours mouvante de vie.

L'architecture est faite de l'obéissance des détails, du tout, à la ligne génératrice des contours.

Le trait de force est le même dans le Roman que dans les autres styles. Les formes diffèrent en apparence, s'harmonisent dans leur effet. L'effet somme l'ensemble, la masse des styles français.

Les jets des masses doivent rencontrer le sujet, l'absorber aussi. Un plan ne finit pas parce que le sujet finit, mais parce que la masse a fini son mouvement. Si ce mouvement n'a pas achevé son évolution complète, la sculpture n'est pas finie. (Je parle du *fini* véritable, autrement important que le figé des bras, jambes, têtes, etc.)

Le mouvement se continue quand la statue a dit ce qu'elle voulait dire. Mais elle n'est pas seule à parler : les accessoires lui donnent la réplique. Il faut que le plan déborde la sculpture, que la plinthe, l'accessoire soient continués dans le même mouvement.

Les ornements, draperies ou simples rochers, sont lancés dans un mouvement qui complète la figure principale. La figure principale se groupe aussi avec eux ; car, de loin, le sujet ne compte plus : il n'y a que les masses. Il est certain qu'avant de distinguer dans ce fronton la forme de cette femme, il faut que je sois intéressé par la masse de pierre, que je voie comment elle est architecturale, comment elle sort du jeu des autres masses et comment elle y rentre.

Ensuite, je m'efforce d'analyser l'ensemble et le détail.

Dans une sculpture, vous cherchez si la forme est bonne ou mauvaise et quel est le sujet. Vous avez tort.

Règle générale : l'important est de bien masser. C'est là que se révèle le style, c'est par là qu'on peut juger si l'œuvre est d'un sculpteur habile ou maladroit. On voit tout de suite dans un fronton si les figures sont bien équilibrées.

L'équilibre n'exige pas toujours que la masse soit au milieu : elle peut se trouver sur le côté et s'équilibrer avec tout l'ensemble de l'architecture. Telle est la sculpture du XVIII^e siècle et c'est ce qui lui donne de la légèreté (fronton de la place de la Concorde, de la Légion d'honneur, les bas-reliefs sur les fenêtres). Aussi les sculpteurs de ce temps-là ne s'embarrassaient-ils pas du sujet, — saisons, figures de femmes drapées ou nues, avec ou sans enfants : le sujet ne compte pas, au XVIII^e siècle. On lui a reproché précisément cette insignifiance du sujet, à laquelle nous avons remédié, nous, en inventant des histoires, — et en prouvant ainsi que nous avons perdu le sens de la sculpture et de l'architecture. Nos aïeux, bonnes gens, n'étaient pas des « penseurs » : ils s'exprimaient, tout simplement, par des masses, en beauté, et n'avaient que faire de nos rébus.

Les dessus de fenêtres en longueur de la Chancellerie n'expriment rien que cette agréable distribution des saillies qui sortent et rentrent sur le fond, apparaissent et disparaissent, sans autre fonction que de donner le gras, le souffle à la sculpture, qui fait si bien sur le nu du mur.

Notre époque, méconnaissant les lois de l'architecture, a cru pouvoir demander des effets aux idées. Révolution néfaste ! Il n'y a rien à chercher dans cette voie. Nous commençons à en revenir, — bien tard.

Pour résumer : c'est l'éclairage qui règle l'architecture, ce n'est pas le « rationnel », terme barbare. Le dessin pur, correct, « filé » à la Ingres, et qui ne tressaille, ne sursaute pas, est un dessin qui ne tient pas compte du plan ; il est maigre, dur, pauvre.

Le Roman s'est répété en broderies, ornements, festons.

Comme c'est simple ! un ourlet, bordure ornée, copte, étrusque...

Musée du Trocadéro. — Quelle étonnante beauté conservent ces bas-reliefs *barbares*, romans ! C'est que le plan antique est leur tissu : les fautes

de formes ne peuvent rien contre la beauté du style.

Quand j'étais jeune, je trouvais tout cela affreux. C'est que je regardais avec des yeux de myope ; j'étais ignorant, comme tout le monde. Plus tard, j'ai vu ce qu'on faisait de mon temps et j'ai compris où étaient les Barbares.

Aux jours du style roman, alors que les hommes se jouaient dans les chapiteaux avec leurs chimères et que l'architecture, comme la loi de Dieu, commandait à la foule et ordonnait selon la symétrie la récompense et le châtement, la vérité s'inscrivait au fronton du temple. C'est le commandement terrible du Destin, qui veut la naissance et qui veut la mort, et auquel le Dieu lui-même obéit, ce Dieu du tympan formidable, ce Juge, entouré de son lion assyrien, de son ange à la tunique plissée, de son taureau mugissant...

Il est certain que l'art byzantin se rattache à l'Inde, à la Chine. Le Roman en reste marqué.

Il n'y a de noir, dans le Roman et dans le Gothique du XIII^e, que par les traits de force, dans les draperies. Avec quelle intelligence sont répartis ces noirs peu nombreux !

Il y a, dans la première Renaissance, une profusion de petits ornements — inutiles, est-on tenté de dire. C'est la générosité d'un cœur riche, qui n'économise pas. Elle ne choisit pas le marbre et l'or pour s'exprimer, elle se contente de la pierre et l'envoie jusqu'aux voûtes en broderies qui festonnent. L'art, à son matin, n'a pas besoin de la richesse. La chapelle Michel-Ange, à Florence, tue la chapelle des cardinaux.

C'est quand l'âme blessée commence à souffrir des approches du soir qu'elle emploie la matière riche. Ainsi la seconde Renaissance.

Le bois, la pierre ont précédé le bronze. Le marbre de couleur, le lapis, les pierres précieuses apparaissent quand déjà est dépassée l'époque de la haute expression.

Chandeliers, candélabres qui portent de haut la lumière, feuilles qui accompagnent, revêtent, lèchent la forme générale de l'édifice, dentelles qui s'étagent, stalactites qui tombent du ciel, — cage délicieuse délicieusement ornée, toujours avec méthode, avec cette même et unique méthode grâce à laquelle le fils continue l'ancêtre, le style suit le style, l'acquis nouveau découle de l'ancien, le destin s'épanouit, l'homme obéissant ne se risque pas à chercher du nouveau, mais poursuit le mouvement séculaire : tout coule d'un siècle à l'autre comme un fleuve de beauté, sans remous, sans cascades, sans violences, *sans désorganisation* ; le mot « originalité » n'a pas encore été trouvé, l'idée même que traduit ce mot n'existe dans aucun esprit ; l'artiste suit le développement logique du beau et ne sort pas du rang inutilement ; le retentissement, les vibrations se propagent selon la loi de la nature, comme le son d'une cloche...

La Cathédrale est une agrafe qui réunit tout ; c'est le nœud, le pacte de la civilisation.

Il est facile de discuter la merveille, plus facile encore de l'abîmer...

La foi a civilisé les Barbares que nous étions ; en la repoussant, nous sommes redevenus Barbares.

La Messe (Cathédrale de Limoges).

Les prières par lesquelles commence la Messe font le bruit de l'eau dans les bassins, — de l'eau purificatrice. Elles se récitent sur un seul ton, avec des effacements. Quel éclat, tout à l'heure, quand arrivera Dieu !

L'enfant de chœur : harmonie angélique, ou chant imité du rossignol.

Puis les accents bondissent pour rejoindre musicalement la voûte architecturale. La musique et l'architecture se rencontrent, s'entre-croisent, s'unissent en élégantes mélodies.

Enfin, la Majesté suprême vient d'entrer.

Trinité. Mystère.

Le prêtre parle, maintenant, d'une voix plus sévère, et tout le temple lui répond.

Un nouveau chant s'élève, balancement plus fort : l'amour s'exprime plus haut. Tout m'arrive régulièrement, comme un lointain mouvement de la mer. Les antiennes ouvrent et soulignent le mystère. L'orgue, avec des accents enveloppés, soutient les voix.

Les triangles de feu de l'autel disent : *Alléluia !*

La scène s'ouvre. Ah ! quelle naïve grandeur !

Les ombres, les creux passent devant moi, sombres encore ; mais l'église n'est plus terrible comme elle était avant que ne commençât l'office. C'est la domination de la prière, dans une sévérité superbe. Mon âme ne va plus par bonds. Elle se régularise, comme un centaure qui se contient et se gouverne lui-même.

Les voix se meurent de piété. Syllabes latines, langue aimée.

De loin me parvient la Voix de l'Évangile, la voix même des colonnes. Ondes pures des voix féminines, enfantines : les voix des enfants de chœur.

Et la messe se poursuit en silence. Puis, le prêtre reprend la parole et je reconnais avec joie la langue sonore de Rome.

L'orgue produit un court bouleversement. Foule de voix encloses sous de grandes vagues qui montent. — Ah ! Mozart, voilà tes maîtres !

Art adorable, cher à mon âme ! L'orgue assemble, relie nos pensées éparses ; puis il perce et domine tout. Et des voix encore s'élèvent et se dispersent. Délire religieux.

Foi nouvelle : *Amen ! In sæcula sæculorum !*

Surhommes modelés par la prière : ils implorent avec les mélodies d'Adonis. Le monstre Géryon, qui mugit dans l'orgue, répond à leurs questions.

Grand moment. Des anges de Byzance encensent.

L'amour répond encore : *Credo*. Ah ! Tout est amour ici ! L'orgue semble jeter des fleurs sur la route. Quelle pureté vivante !

Les dernières syllabes sont tombées. De petites cloches s'agitent. Et le monstre rugit encore. Par intervalles, entre des clameurs, retentit la douce voix des chantres.

Quelle soumission dans cet *Amen* qui se prolonge !

La voûte est encore plus haute maintenant : immense.

Crescendo. Voix pure, ultra-céleste.

Ah ! oui, quelle gloire de soumettre notre esprit à la règle qui peut le remodeler ! Face émouvante du passé...

L'église maintenant enveloppe, cerne l'assistance.

La messe est finie. Il ne reste plus que les vases précieux et cette architecture profonde où s'est accompli le fait immortel, l'acte de foi.

Pendant que les fidèles sortent, l'orgue les accompagne de toute la protestation des grands siècles. C'est à ce moment qu'on intercale Bach, Beethoven.

Bottes liées après la moisson. Le silence. Le Mystère est accompli, le Dieu est sacrifié — comme le sont à son exemple, journellement, les hommes de génie qui procèdent de son inspiration.

Les œuvres supérieures sont restées dans nos villes de province, qui ne sont pas encore internationalisées.

Je propose qu'on institue des pèlerinages à toutes les œuvres de plein air épargnées encore par la restauration : églises, châteaux, fontaines, etc.

Les gens qui se mêlent de restaurations, ne comprenant pas le sourire français, le figent et l'altèrent.

Pourquoi ces moulures restaurées, qui sont en pierre si douce, ont-elles la dureté du fer ? Pourquoi la tendresse ne s'y mélange-t-elle plus à la force, comme jadis ?

Le simple est la perfection, le froid est l'impuissance.

On a outragé nos croyances.

Notre siècle est le cimetière des beaux siècles qui ont fait la France, l'épithète de ce qui fut. Pour produire ces chefs-d'œuvre, il fallait avoir l'âme douce : la France l'avait...

SCULPTURE

Le dessin de tout côté, en sculpture, c'est l'incantation qui permet de faire descendre l'âme dans la pierre. Le résultat est merveilleux : cela donne tous les profils de l'âme en même temps que ceux du corps.

Celui qui a essayé de ce système est à part des autres.

Ce dessin, cette conjuration mystique des lignes qui captent la vie !

Ces choses ont été connues. Elles nous appartiennent comme elles appartenaient aux anciens, aux Gothiques, aux Renaissants. Elles nous reviennent.

Réalité de l'âme que l'on peut mettre dans une pierre, que l'on peut emprisonner pour les siècles ! C'est notre désir de posséder, d'asservir et d'éterniser que nous mettons sur ces yeux, sur cette bouche qui vont vivre et parler.

Ne connaîtrions-nous pas la géographie de notre corps ?

Ce sein est amené par des pentes éloignées qui tournent insensiblement. Tout s'appuie sur des formes générales qui s'entre-prêtent leurs lignes et sont tissées les unes des autres. C'est un concert de formes.

Là l'intelligence observe leur concordance, leur unité, les soupèse. Concordances moins éloignées que nous ne croyons : car nous avons tout divisé par l'esprit, sans pouvoir reconstruire.

Cette forme première de l'intelligence, cette synthèse appartient à peu de gens. La comprend mal celui qui ne l'a pas trouvée par lui-même.

On nous enseigne les choses comme si elles étaient divisées, et l'homme les laisse divisées. Rares ceux qui consentent le patient effort qu'il faut pour les rassembler.

Le secret d'un bon dessin est dans le sens de ses concordances : les choses s'élancent les unes dans les autres, se pénètrent et s'éclairent

mutuellement. — C'est la vie.

Le sculpteur fait une description successive de ces choses sans perdre le sens de leur unité.

Qu'il n'y ait pas de suture, que tout se présente comme un dessin fait d'un coup.

N'oubliez pas que le style, en dessin, c'est l'unité, obtenue par l'étude et non par une sorte d'inspiration idéale. C'est la patience, en un mot, qui est la sculpture.

Voyez-vous cette grâce qui se précipite et remplit tout de ses charmes ? C'est l'architecture animée du XVIII^e siècle, c'est l'ornement, que l'on méprise à tort, car, ce style orné, c'est la synthèse même de l'architecture.

Le *soulevé*, effet magnifique du modelé, paraît multiplier les saillies tout en affirmant, tout en augmentant la simplicité. Mais cet effet serait illusoire si ce « passage » ne s'arrangeait avec tous les autres. C'est l'unité qui est le modelé, et le sculpteur se trompera toujours s'il n'y sait pas réduire ce protégé de femme ! Il n'obtiendra l'unité, il ne l'arrachera qu'en faisant la somme des profils.

Dans les marbres antiques, toutes les saillies s'arrondissent, les angles sont camardés. Les courbes ont été interprétées par les Grâces. Nul autre peuple que le peuple grec n'a eu cette souplesse vitale, cette jeunesse. La France a eu la finesse, l'esprit ; peut-être cette suprême ardeur du modelé attendri lui a-t-elle manqué. Il arrive parfois, dans la sculpture française, que le délicieux soit pauvre, que le délicat manque de profil et l'ineffable de réalité ; le voluptueux est en excès. — La vertu de la forme est plus sévère, plus tranquille, normale comme les cieux.

Il n'y a pas de dureté dans le marbre grec, ce patron des patrons. En remplissant les creux, en adoucissant ces saillies inutiles, gênantes, puisque l'atmosphère éternelle finirait toujours par les user, l'artiste grec est parvenu à cette forme qui participe à l'ambiance, à cette atmosphère elle-même. Il travaillait avec une ardeur fiévreuse, mais lucide, et ne se laissait pas entraîner à trahir la nature par le creux, le pauvre, le froid. Ainsi a-t-il réalisé cette œuvre d'immortalité que l'artiste moderne découvre, comprend, à force d'étude et de patience, vingt ans après l'avoir vue pour la première fois : et alors il peut, lui aussi, défier le marbre et dédier son œuvre aux poètes.

Louvre. — La forme du nu divin ! Mes souvenirs, avec un respect voluptueux, retournent sans cesse à la Vénus de Milo, nourrice de mon intelligence.

C'est la perfection de ces membres polis qui me revient à l'esprit quand je pense à ces vastes salles ornées de ces précieux marbres. Il y avait là l'empreinte sacrée du temple ; elle persiste. J'ai connu là cette forme auguste que je vois au nu, je me suis épuré avec elle, elle a rempli ma vie, mon âme, et mon art qui sera la dernière ressource de mon âme, ma dernière pensée.

Le modelé est une puissance ravie par l'étude à la loi des effets du soleil. Ainsi animée, cette puissance participe à la vie, s'insinue dans l'œuvre comme le sang pour y faire circuler la beauté.

Ce n'est pas là une étude morte, que l'on puisse abandonner et reprendre à volonté. Quand la tradition est une fois perdue, c'est pour longtemps : nous en savons quelque chose, nous que l'anarchie actuelle épouvante, nous qui voyons les chefs-d'œuvre tomber sous la pioche des imbéciles et que tyrannise la majorité ignorante.

... Mais les ignorants n'ont-ils pas droit à la vie ? N'ont-ils pas, même, leur utilité dans la vie générale ? Ne sont-ils pas chargés de faire la nuit où doit rentrer le dôme, la flèche ?...

— Oui.

Dans les Tanagras, il y a la nuance féminine ; la discrète grâce de ces membres drapés qui expriment le retrait de l'âme. Nuance que les mots ne sauraient dire.

Plus que tout, l'Égyptien m'attire. Il est pur. L'élégance de l'esprit s'enguirlande à toutes ses œuvres.

LES MOULURES

La moulure, dans son esprit, dans son essence, représente, signifie toute la pensée du maître d'œuvre.

Qui la voit et la comprend voit le monument.

Sa douceur est celle de la nature elle-même ; sa vie, la vie de tout l'édifice. Elle contient toute la force de l'architecte, elle exprime toute sa pensée. Revenons à l'adoration de ce qu'elle a copié autrefois. Elle s'est ingéninée à répandre la grâce douce, la puissance, la souplesse, l'unité.

La femme, éternel modèle, donne ces formes onduleuses.

Ce n'est pas l'ornement, c'est la moulure qui doit être le repos des yeux. Mais elle exprime, en coupe, le caractère de l'époque. — Doucine est bien le nom de la moulure française.

Les moulures se suivent dans l'ordre, les contours lancés se développent comme des mouvements qui parfois se détournent de leur ligne initiale, les nuances se chargent de l'expression locale.

La Renaissance a fait passer la chair adorée de la femme et sa tendresse dans la moulure, dans l'ornement, dans toute l'architecture, cette musique de chair...

Les moulures sont des symphonies douces.

À propos de cette édition électronique

Ce livre électronique est issu de la bibliothèque numérique [Wikisource](#)^[1]. Cette bibliothèque numérique multilingue, construite par des bénévoles, a pour but de mettre à la disposition du plus grand nombre tout type de documents publiés (roman, poèmes, revues, lettres, etc.)

Nous le faisons gratuitement, en ne rassemblant que des textes du domaine public ou sous licence libre. En ce qui concerne les livres sous licence libre, vous pouvez les utiliser de manière totalement libre, que ce soit pour une réutilisation non commerciale ou commerciale, en respectant les clauses de la licence [Creative Commons BY-SA 3.0](#)^[2] ou, à votre convenance, celles de la licence [GNU FDL](#)^[3].

Wikisource est constamment à la recherche de nouveaux membres. N'hésitez pas à nous rejoindre. Malgré nos soins, une erreur a pu se glisser lors de la transcription du texte à partir du fac-similé. Vous pouvez nous signaler une erreur à [cette adresse](#)^[4].

Les contributeurs suivants ont permis la réalisation de ce livre :

- Wuyouyuan
- Jim Bey
- Phe-bot
- Challwa
- Wikisource-bot
- Hsarrazin
- Cantons-de-l'Est
- Laurent Jerry
- Jahl de Vautban
- Phe
- *j*jac
- Toto256

- Acélan
- Reptilien.19831209BE1
- Seudo
- Le ciel est par dessus le toit
- Rtega
- Cobalt~frwiki
- Guillaumelandry
- VIGNERON
- JLTB34
- Havang(nl)
- Lepticed7

-
1. [↑ http://fr.wikisource.org](http://fr.wikisource.org)
 2. [↑ http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr)
 3. [↑ http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html](http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html)
 4. [↑ http://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Signaler_une_erreur](http://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Signaler_une_erreur)