

cloisonnés, les tryptiques historiés d'innombrables figures, les images de madones et de saints, blocs d'orfèvrerie constellés de cabochons, — le trésor d'Haraoun-al-Raschid christianisé.

Comme nous allions sortir, éblouis de merveilles, les yeux papillottants et remplis de folles bluettes, la religieuse nous fit remarquer sur un rayon d'armoire une rangée de boisseaux qui avaient échappé à notre attention, et ne nous semblaient présenter rien de particulier. Elle y plongea son étroite et fine main patricienne et dit : « Ce sont des perles. On ne savait plus qu'en faire, et on les a mises là. Il y en a huit mesures. »

IV

L'ART BYZANTIN

Ayant compris à quelques-unes de nos observations que nous n'étions pas étranger à l'art, la religieuse qui nous avait montré le trésor pensa que la vue des ateliers de peinture du couvent pouvait nous intéresser autant que ces amas d'or, de diamants et de perles, et elle nous conduisit, par de larges couloirs interrompus d'escaliers, aux salles où travaillaient les moines peintres et leurs élèves.

L'art byzantin est dans des conditions toutes particulières et ne ressemble pas à ce qu'on entend par ce mot chez les peuples de l'Europe occidentale, ou qui suivent la religion latine. C'est un art iératique, sacerdotal, immuable; rien ou presque rien n'y est abandonné à la fantaisie ou à l'invention de l'artiste. Les formules en sont précises

comme des dogmes. Il n'y a donc dans cette école ni progrès, ni décadence, ni époque, pour ainsi dire. La fresque ou le tableau achevé il y a vingt ans ne se distingue pas de la peinture qui compte des centaines d'années. Tel il était au sixième, au neuvième ou au dixième siècle, tel est encore l'art byzantin ; nous employons ce mot faute d'un plus juste, comme on se sert du mot gothique, compris de tout le monde, bien que ne présentant pas un sens rigoureusement exact.

Il est évident pour tout homme ayant l'habitude de la peinture que cet art dérive d'une autre source que l'art latin, qu'il n'a rien emprunté des écoles italiennes, que la renaissance est non avenue pour lui, et que Rome n'est pas la métropole où siège son idéal. Il vit de lui-même, sans emprunts, sans perfectionnements, puisqu'il a du premier coup trouvé sa forme nécessaire, critiquable au point de vue de l'art, mais merveilleusement propre à la fonction qu'elle remplit. Mais, se demande-t-on, où est le foyer de cette tradition si soigneusement entretenue, d'où vient cet enseignement uniforme qui a traversé les âges et qui n'a subi aucune altération des milieux divers ? A quels maîtres obéissaient tous ces artistes inconnus, dont le pinceau a couvert les églises du rite grec d'une telle mul-

titude de figures que leur dénombrement, s'il était possible, dépasserait le chiffre de la plus formidable armée ?

Une curieuse et savante introduction de M. Didron, mise en tête du manuscrit byzantin « Guide de la peinture, » traduit par M. le docteur Paul Durand, répond à la plupart des questions que nous venons de poser. Le rédacteur de ce Guide de la peinture est un certain Denys, moine de Fournia d'Agrapha, grand admirateur du célèbre Manuel Panselinos de Thessalonique, qui paraît être le Raphaël de l'art byzantin, et dont il existe encore quelques fresques à la principale église de Karès, au mont Athos. Dans une courte préface, précédée d'une invocation « à Marie, mère de Dieu et toujours vierge, » maître Denys d'Agrapha énonce ainsi le but de son livre. « Cet art de la peinture, qui, dès l'enfance, m'a coûté tant de peine à apprendre à Thessalonique, j'ai voulu le propager pour l'utilité de ceux qui désirent également s'y adonner, et leur expliquer, dans cet ouvrage, toutes les mesures, les caractères des figures et les couleurs des chairs et des ornements avec une grande exactitude. En outre, j'ai voulu expliquer les mesures du naturel, le travail particulier à chaque sujet, les diverses préparations de

vernis, de colle, de plâtre et d'or, et la manière de peindre sur les murs avec le plus de perfection. J'ai indiqué aussi toute la suite de l'ancien et du nouveau Testament, la manière de représenter les faits naturels et les miracles de la Bible, et en même temps les paraboles du Seigneur, les légendes, les épigraphes qui conviennent à chaque prophète; le nom et le caractère du visage des apôtres et des principaux saints; leur martyre et une partie de leurs miracles, selon l'ordre du calendrier. Je dis comment on peint les églises, et je donne d'autres renseignements nécessaires à l'art de la peinture, ainsi qu'on peut le voir dans la table. J'ai rassemblé tous ces matériaux avec beaucoup de peine et de soins, aidé de mon élève, maître Cyrille de Chio, qui a corrigé tout cela avec une grande attention. Priez donc pour nous, vous tous, afin que le Seigneur nous délivre de la crainte d'être condamnés comme mauvais serviteurs. »

Ce manuscrit, véritable manuel d'iconographie chrétienne et de technique picturale, remonte, selon les moines du mont Athos, au dixième siècle. Il n'est pas si âgé et ne date guère que du quinzième; mais la chose importe peu, car il répète assurément les formules anciennes et les procédés

archaïques. Il sert encore de guide aujourd'hui, et, comme le raconte M. Didron dans son voyage à la montagne Sacrée, où il visite le père Macarios, le meilleur peintre aghiorite après le père Joasaph, « cette bible de son art était étalée au milieu de l'atelier, et deux de ses plus jeunes élèves y lisaient alternativement à haute voix pendant que les autres étaient à peindre en écoutant cette lecture. »

Le voyageur voulut acheter ce manuscrit, dont l'artiste ne consentit à se défaire à aucun prix, car, sans ce livre, il n'eût pu continuer à peindre, mais dont il laissa prendre copie. Ce manuscrit renfermait le secret de la peinture byzantine, et fit comprendre au savant touriste qui venait de visiter les églises d'Athènes, de Salamine, de Tricala, de Kalabach, de Larisse, du couvent des Météores, de Saint-Barlaam, de Sainte-Sophie de Salonique, de Mistra, d'Argos, pourquoi il retrouvait partout même profusion de décoration peinte, partout même disposition, même costume, même âge, même attitude des personnages sacrés. « On dirait, s'écrie-t-il, surpris de cette uniformité, qu'une pensée unique, animant cent pinceaux à la fois, a fait éclore d'un seul coup toutes les peintures de la Grèce. »

Cette exclamation, on pourrait la pousser tout

aussi justement devant les fresques qui décorent la plupart des églises russes.

L'atelier où se préparent ces peintures, continue le voyageur, et où se forment ces artistes byzantins, est le mont Athos; c'est véritablement l'Italie de l'Église orientale. Le mont Athos, cette province de moines, contient vingt grands monastères qui sont autant de petites villes; dix villages, deux cent cinquante cellules isolées, et cent cinquante ermitages. Le plus petit des monastères renferme six églises ou chapelles, et le plus grand trente-trois; en tout, deux cent quatre-vingt-huit. Les villages ou skites possèdent deux cent vingt-cinq chapelles et dix églises. Chaque cellule a sa chapelle et chaque ermitage son oratoire. A Karès, la capitale de l'Athos, on voit ce qu'on peut appeler la cathédrale de toute la montagne, et ce que les caloyers nomment le Protaton, la métropole. Au sommet du pic oriental qui termine la presqu'île, s'élève l'église isolée dédiée à la Métamorphose ou Transfiguration. Ainsi, l'on compte dans l'Athos neuf cent trente-cinq églises, chapelles ou oratoires. Presque tout cela est peint à fresque et rempli de tableaux sur bois. Dans les grands couvents, la plupart des réfectoires sont également couverts de peintures murales.

Voilà certes un riche musée d'art religieux. L'élève peintre n'y manque pas de sujet d'études et de modèles à reproduire, car le mérite de l'artiste ne consiste pas, dans l'école byzantine comme dans les autres écoles, à inventer, à imaginer, à se montrer original, mais bien à retracer de la manière la plus fidèle les types consacrés. Les contours, les proportions des figurés sont arrêtées d'avance. La nature n'est jamais consultée, la tradition indique la couleur de la barbe et des cheveux, s'ils sont longs ou courts, la nuance des vêtements, le nombre, la direction et l'épaisseur des plis. Pour les saints à robe longue, une cassure d'étoffe invariable se retrouve au-dessus et au-dessous du genou. En Grèce, écrit M. Didron, l'artiste est l'esclave du théologien. Son œuvre, que copieront ses successeurs, copie celle des peintres qui l'ont précédé. L'artiste grec est asservi aux traditions comme l'animal à son instinct. Il fait une figure comme l'hirondelle son nid ou l'abeille sa ruche. L'exécution seule est à lui; car l'invention et l'idée appartiennent aux Pères, aux théologiens, à l'Église orthodoxe. Ni le temps ni le lieu ne sont rien à l'art grec; au dix-huitième siècle, le peintre moréote continue et calque le peintre vénitien du dixième, le peintre athonite

du cinquième ou du sixième. On retrouve à la Métamorphose d'Athènes, à l'Hécatompyli de Mistra, à la Panagia de Saint-Luc, le saint Jean Chrysostôme du baptistère de Saint-Marc, à Venise.

M. Didron eut le bonheur de rencontrer au Mont-Athos, dans le couvent d'Esphigmenon, le premier où il entra, un peintre de Karès, le moine Joasaph, qui était en train d'historier de peintures murales le porche, ou narthex, qui précède la nef de l'église. Il était aidé dans sa besogne par son frère, deux élèves, dont le premier était diacre, et deux apprentis. Le sujet qu'il dessinait sur l'enduit encore frais appliqué au mur était un Christ donnant à ses apôtres la mission d'évangéliser et de baptiser le monde, un sujet important — douze figures de grandeur presque naturelle. Il esquisait ses personnages sans se reprendre, d'un trait sûr, n'ayant pour carton ou modèle que sa mémoire. Pendant qu'il travaillait ainsi, les élèves remplissaient du ton indiqué les contours des figures et des draperies, doraient les nimbes autour des têtes ou écrivaient les lettres des légendes que leur dictait le maître tout en poursuivant son ouvrage. Les jeunes apprentis broyaient et détrempeaient les couleurs. Ces fresques, assure le voyageur, exécutées avec une prestesse si certaine,

valaient mieux que les tableaux de nos peintres de deuxième ou de troisième ordre dans le genre religieux; et comme il s'étonnait du talent et de la science du père Joasaph, qui trouvait pour chaque personnage des légendes si bien appropriées, et supposant une vaste érudition, le moine répondit humblement que cela n'était pas si difficile qu'on pourrait le supposer, et qu'avec l'aide du Guide et un peu de pratique, chacun viendrait à bout d'en faire autant.

Le regrettable Papety avait exposé au salon de 1847 un charmant petit tableau représentant « des moines caloyers décorant à fresque une chapelle du couvent d'Ivion, dans le Mont-Athos. »

Nous n'avions pas encore fait notre voyage de Russie; mais déjà cet art néo-byzantin, dont il nous avait été donné de voir quelques fragments isolés, nous préoccupait, et le tableau de Papety, outre son mérite d'art, excitait notre curiosité et la satisfaisait, en nous montrant à l'œuvre ces artistes vivants dont les peintures semblent remonter au temps des empereurs grecs. Nous en parlions de la sorte dans notre rendu compte de l'exposition :

« Ils sont là tous les deux (les moines caloyers), debout contre la muraille qu'ils peignent, et qui s'arrondit en cul de four. Les saints qu'ils vont

enluminer rayent de leurs linéaments indiqués en rouge l'enduit frais qui attend la peinture. Ces dessins ont une raideur archaïque qui pourrait les faire croire d'une époque reculée.

« Au milieu, sur une espèce de guéridon, sont posés les outils et les couleurs des artistes. A gauche, une sellette soutient une augette contenant le mortier de chaux et de poudre de marbre, avec la truelle pour l'appliquer. »

A son envoi, le peintre avait joint des aquarelles représentant des fresques de Manuel Panselinos, copiées dans l'église du couvent d'Aghia-Lavra. C'étaient des saints du calendrier grec, d'une grande et fière tournure, des saints de la catégorie des guerriers.

Nous allions, nous aussi, comme Papety et Didron, voir à l'œuvre des moines peintres comme ceux du Mont-Athos, suivant avec religion les enseignements du Guide, une école vivante de Byzantins, le passé travaillant avec les mains du présent, chose rare et curieuse, à coup sûr.

Cinq ou six moines d'âges divers étaient en train de peindre dans une pièce vaste et claire, aux murailles nues. Un d'entre eux, bel homme à barbe noire et à figure basanée, qui achevait une Mère de Dieu, nous frappa par son air de gravité

sacerdotale et le soin pieux qu'il apportait à son travail. Il nous fit penser au beau tableau de Ziéglér : « Saint Luc faisant le portrait de la Vierge. » Le sentiment religieux le préoccupait évidemment plus que l'art : il peignait comme on officie. Sa Mère de Dieu eût pu être placée sur le chevalet de l'apôtre, tant elle était sévèrement archaïque et se contenait dans le rigide linéament sacramental. On eût dit une impératrice byzantine, tant elle vous regardait avec une sérieuse majesté du fond de ses grands yeux noirs et fixes. Les portions que devait recouvrir la plaque de métal argenté ou doré, découpée à la place de la tête et des mains, étaient soignées comme si elles eussent dû rester visibles.

D'autres tableaux plus ou moins avancés, représentant des saints grecs, et entre autres saint Serge, patron du couvent, s'achevaient sous les mains laborieuses des artistes moines. Ces peintures, destinées à servir d'icônes dans les chapelles ou les demeures particulières, étaient sur panneaux recouverts de gypse, d'après les procédés recommandés par maître Denys d'Agrapha, et un peu enfumées; rien ne les eût fait distinguer des peintures du quinzième ou du douzième siècle. C'étaient les mêmes poses raides et contraintes,

les mêmes gestes iératiques, la même régularité de plis, la même couleur fauve et bistrée dans les chairs, toute la doctrine du Mont-Athos. Le procédé employé était l'eau d'œuf ou la détrempe passée ensuite au vernis. Les auréoles et les ornements destinés à être dorés formaient une légère saillie, pour mieux prendre la lumière. Les vieux maîtres de Salonique, s'ils avaient pu revenir au monde, eussent été contents de ces élèves de Troïtza.

Mais nulle tradition ne peut aujourd'hui se maintenir fidèlement. Parmi les sectateurs obstinés de la vieille formule se glissent de temps à autre des adeptes d'une conscience moins étroite. L'esprit nouveau, par quelque fissure, s'introduit dans l'ancien moule. Ceux-là même qui veulent suivre les errements des peintres athonites, et garder jusqu'au milieu de notre époque l'immuable style byzantin, ne peuvent s'empêcher d'avoir vu des tableaux modernes où la liberté d'invention s'allie à l'étude de la nature. Il est difficile de toujours fermer les yeux, et, à Troïtza même, l'esprit nouveau avait pénétré. Dans les métopes du Parthénon on distingue deux styles, l'un archaïque et l'autre moderne. Une partie des moines se conformait à la règle; quelques-uns,

plus jeunes, avaient quitté l'eau d'œuf pour l'huile, et, tout en maintenant leurs figures dans l'attitude prescrite et le poncif immémorial, se permettaient de donner aux têtes et aux mains des tons plus vrais, une couleur moins conventionnelle, de modeler les plans et de rechercher le relief. Ils faisaient les saintes plus humainement jolies, les saints moins théocratiquement farouches; ils n'appliquaient pas au menton des patriarches et des solitaires cette barbe *junciforme* que recommande le *Guide de la peinture*. Leurs images se rapprochaient du tableau, sans en avoir, selon nous, le mérite.

Cette manière plus suave et plus aimable ne manque pas de partisans, et l'on en peut voir des exemples dans plusieurs églises russes modernes; mais, pour notre part, nous lui préférons de beaucoup l'ancienne méthode, qui est idéale, religieuse et décorative, et a pour elle le prestige de formes et de couleurs en dehors de la réalité vulgaire. Cette façon symbolique de présenter l'idée au moyen de figures arrêtées d'avance, comme une écriture sacrée dont il n'est pas permis d'altérer les caractères, nous semble merveilleusement propre à l'ornement du sanctuaire. Dans sa rigidité même, elle laisserait encore la place à un

grand artiste de s'affirmer par la fierté du dessin, la grandeur du style et la noblesse du contour.

Nous ne pensons pas cependant que cette tentative d'humaniser l'art byzantin réussisse. Il y a en Russie une école de littérateurs romantiques, éprise, comme la nôtre, de couleur locale, et qui défend par des théories savantes et une critique éclairée le vieux style du Mont-Athos, à cause de son caractère antique et religieux, de sa conviction profonde et de son originalité absolue, au milieu des productions de l'art italien, espagnol, flamand ou français. On peut avoir une idée juste de cette polémique en se rappelant les défenses passionnées de l'architecture gothique et les diatribes contre l'architecture grecque appliquée aux édifices religieux, les parallèles entre Notre-Dame de Paris et le temple de la Madeleine, qui firent les délices de notre jeunesse de 1830 à 1835. Il y a pour tous les pays une ère de fausse civilisation classique, espèce de barbarie savante, où ils ne comprennent plus leur propre beauté, méconnaissent leur caractère, renient leurs antiquités et leurs costumes, et démoliraient, en vue d'un insipide idéal de régularité, leurs plus merveilleux édifices nationaux. Notre dix-huitième siècle, si grand d'ailleurs, aurait volontiers rasé les cathé-

drales, comme des monuments de mauvais goût. Le portail de Saint-Gervais, par de Brosse, était sincèrement préféré aux prodigieuses façades des cathédrales de Strasbourg, de Chartres et de Reims.

La religieuse paraissait regarder ces madones aux fraîches couleurs non pas précisément avec dédain, car, après tout, elles représentaient une image sacrée, digne d'adoration, mais avec un respect beaucoup moins admiratif. Elle s'arrêtait plus longtemps devant les chevalets où s'élaborent des peintures selon l'ancienne méthode. Malgré notre préférence pour le vieux style, nous devons avouer que quelques amateurs poussent un peu loin, à notre avis, la passion des vieilles peintures byzantines. A force de chercher le naïf, le primordial, le sacré, le mystique, ils arrivent à l'enthousiasme pour des panneaux enfumés et vermoulus où l'on discerne vaguement des figures farouches, d'un dessin extravagant et d'une couleur impossible. A côté de ces images, les Christ les plus barbares de Cimabüe sembleraient des Vanloo et des Boucher. Quelques-unes de ces peintures remontent, à ce qu'on prétend, au cinquième et même au quatrième siècle. Nous concevons qu'on les recherche comme curiosités

archaïques, mais il nous paraît difficile qu'elles soient admirées au point de vue de l'art. On nous en a montré quelques-unes pendant notre voyage en Russie; mais nous avouons n'y avoir pas découvert les beautés qui charmaient si fort leurs possesseurs. Dans un sanctuaire, elles peuvent être vénérables par l'antique témoignage de foi qu'elles rendent, mais leur place n'est pas dans une galerie, à moins que ce ne soit une galerie historique.

En dehors de cet art byzantin dont la Rome est au Mont-Athos, il n'y a pas encore eu de peinture russe proprement dite. Les artistes, peu nombreux d'ailleurs, qu'a produits la Russie ne sauraient constituer une école : ils sont allés faire leurs études en Italie, et leurs tableaux n'ont rien de particulièrement national. Le plus célèbre de tous, et le plus connu en Occident, est Bruloff, dont une vaste toile, intitulée « le Dernier jour de Pompéi, » fit un assez grand effet au Salon de 1824. Bruloff a peint la coupole de Saint-Isaac, large apothéose où il a fait preuve d'une grande entente de la composition et de la perspective, dans un style qui rappelle un peu la peinture décorative telle qu'on la pratiquait vers la fin du dix-huitième siècle. L'artiste, qui avait une belle

tête pâle, romantique et byronienne, avec un flot de cheveux blonds, prenait plaisir à reproduire sa propre figure, et nous avons vu de sa main plusieurs portraits de lui, faits à diverses époques, qui le représentent plus ou moins ravagé, mais toujours beau d'une beauté fatale. Ces portraits, faits de verve, avec un libre caprice, nous semblent les meilleurs morceaux de l'artiste. Un nom très-populaire à Saint-Pétersbourg est celui d'Ivanoff, qui, pendant plusieurs années employées à la confection d'un chef-d'œuvre mystérieux, donna à la Russie l'attente et l'espérance d'un grand peintre. Mais c'est là une légende qu'il faut traiter à part, et qui nous entraînerait trop loin. Est-ce à dire que jamais la Russie n'aura sa place parmi les écoles de peinture? Nous croyons qu'elle y arrivera lorsqu'elle se dégagera de l'imitation étrangère, et que ses peintres, au lieu d'aller copier des modèles d'Italie, voudront regarder autour d'eux et s'inspirer de la nature et des types si variés et si caractéristiques de cet immense empire, qui commence à la Prusse et finit à la Chine. Nos relations avec le groupe de jeunes artistes que réunissait la société du Vendredi nous permettent de croire à la réalisation assez prochaine de cet avenir.

Toujours précédé de la religieuse, drapée dans ses longs voiles noirs, nous entrâmes dans un laboratoire, parfaitement outillé, où Nadar aurait pu opérer comme chez lui. Passer du Mont-Athos au boulevard des Capucines, la transition est brusque ! Quitter des moines peignant des Panagias sur fond d'or, et en trouver d'autres enduisant de collodion des plaques de verre, c'est là un de ces tours que vous joue la civilisation au moment qu'on pense le moins à elle. La vue d'un canon braqué sur nous ne nous aurait pas plus surpris que le tuyau de l'objectif en cuivre jaune dirigé par hasard de notre côté. Il n'y avait pas moyen de nier l'évidence. Les moines de Troïtza, les disciples de saint Serge, faisaient des vues de leur couvent, des reproductions d'images parfaitement réussies. Ils possèdent les meilleurs instruments, connaissent les dernières méthodes, et font leurs manipulations dans une chambre vitrée de verres teints en jaune, couleur qui a la propriété de briser les rayons lumineux. Nous leur achetâmes une vue du monastère, vue que nous possédons encore, et qui n'a pas trop pâli.

Dans son voyage en Russie, M. de Custine se plaint de n'avoir pas été admis à visiter la bibliothèque de Troïtza. On ne fit aucune difficulté de

nous la montrer, et nous y vîmes ce qu'un voyageur peut voir d'une bibliothèque en une séance d'une demi-heure, des dos de livres bien reliés et rangés bien en ordre sur des rayons d'armoires. Outre les ouvrages de théologie, les bibles, les œuvres des pères de l'Église, les traités de scolastique, les évangélistes, les livres de liturgie en grec, en latin, en slavon, nous y remarquâmes, dans notre inspection rapide, beaucoup de livres français du siècle dernier et du grand siècle. Nous jetâmes aussi un coup d'œil sur l'immense salle du réfectoire, terminée à l'une de ses extrémités par une grille très-délicatement ouvragée, laissant scintiller à travers ses arabesques de fer le fond d'or d'un iconostase ; car le réfectoire confine à une chapelle, pour que l'âme ait sa nourriture comme le corps. Notre tournée était finie, et la religieuse nous ramena chez l'archimandrite pour prendre congé.

Avant d'entrer dans l'appartement, les habitudes de la femme du monde l'emportant sur les prescriptions de la vie monastique, elle se retourna vers nous et nous adressa un léger salut, tel qu'une reine aurait pu le faire sur les marches de son trône, et, dans un faible, languissant et gracieux sourire brillèrent, comme un éclair blanc,