peint bien la tristesse de l'artiste qui s'est résigné à restreindre l'œuvre dont il avait conçu le plan grandiose : *Ars longa, vita brevis!* En 1861, l'ouvrage, entièrement refondu et enrichi d'une foule de documents et d'aperçus nouveaux, a été publié en trois volumes à la librairie Hachette.

Art judaïque (HISTOIRE DE L'), par M. de Saulcy, de l'Institut. Cet ouvrage a été publié en 1858. L'auteur a tenté de faire pour les Hébreux et la Palestine ce que Champollion et ses émules ont fait si heureusement pour l'Egypte et pour l'Assyrie. Il s'attache à réfuter, pièces en main, cette assertion archéologique, depuis longtemps érigée en axiome, que l'art judaïque n'existe pas et n'a jamais existé. Du reste, la question n'a d'importance que si l'on parvient à démontrer que les Hébreux ont connu et pratiqué ce que nous appelons les beaux-arts. Telle est en effet la thèse que M. de Saulcy soutient, en opposition avec ses devanciers. Il ne s'est pas contenté d'étudier les textes, il a étudié sur les lieux les moindres vestiges encore existants, et il est arrivé, dit-il « de la même manière qu'un enfant arrive à connaître enfin tous les caractères de l'alphabet, à acquérir la certitude que non-seulement l'axiome en question était faux, mais que la nation juive avait porté les arts à un très-haut degré de perfection. » Le savant archéologue pousse trop loin l'importance des résultats qu'il a obtenus. On ne peut oublier ce texte formel de la loi judaïque : « Tu ne feras pas d'image sculptée soit de ce qui est en haut, au ciel, soit de ce qui est en bas, sur la terre. » A dire vrai, cette interdiction même semble prouver que les Hébreux étaient déjà, du temps de Moïse, en état de façonner des idoles. On sait que de nombreuses infractions furent faites à la loi. Mais quelle valeur avaient, en tant qu'œuvres d'art, le veau d'or et le serpent d'airain? D'après M. de Saulcy, les kéroubins ou chérubins ressemblaient singulièrement aux taureaux symboliques des Assyriens connus par les fragments ninivites. Son livre nous apprend que les Israélites avaient, dès les temps les plus reculés, des notions étendues sur la métallurgie, sur la taille et l'enchâssement des pierres fines, sur la sculpture métallique en repoussé, la broderie en laine et le tissage en poil de chèvre. La description de l'Arche d'alliance dans l'Exode, et la représentation sur l'Arc de Titus du chandelier à sept branches, repoussé au marteau, témoignent en effet, d'un art assez avancé; mais tout porte à croire que ces ouvrages étaient, ainsi que les bijoux offerts par Eliézer à Rebecca, fort éloignés de la perfection des tapis et des objets d'orfèvrerie qui se fabriquaient dans le même temps à Babylone. Nous savons, d'autre part, que les Israélites étaient obligés de recourir aux Philistins pour remettre à neuf leurs outils et instruments aratoires. Ils étaient bien inférieurs aussi aux Chananéens dans l'art de construire des machines de guerre, de fondre, ciseler et monnayer les métaux précieux, de tisser les étoffes et de fabriquer des instruments de musique. M. de Saulcy s'est étendu longuement sur l'architecture judaïque; il a déployé dans cette partie de son travail une érudition profonde. Il a relevé avec précision l'emplacement du temple de Salomon; mais quant à la topographie même de divers autres édifices, il paraît avoir commis des erreurs signalées depuis par d'autres savants. Du reste, les indications qu'il nous fournit sur les caractères architectoniques du temple ne permettent pas de rattacher la construction de ce monument à un art indigène. Le livre des Rois et le livre des Chroniques disent formellement que Salomon reçut d'Hiram, roi de Tyr, outre les matériaux et les métaux précieux, des ouvriers plus habiles que les siens et un architecte ou ingénieur plus expert dans toutes les branches de l'art. Cette architecture du temple devait donc être phénicienne : il n'y eut de salomonien que l'idée de l'entreprise. Quant à la reconstruction du temple par Hérode le Grand, M. de Saulcy y reconnaît lui-même l'application des principes classiques de l'architecture gréco-romaine. En numismatique, les Hébreux n'ont pas fait preuve d'un esprit plus inventif. Le poids des premières monnaies autonomes est d'accord avec les poids égyptiens, et les types adoptés sont empruntés aux bas-reliefs ninivites. Les monnaies datant de la période romaine sont plus parfaites; mais cette perfection relative est encore un emprunt; souvent même elles sont surfrappées sans soin sur des monnaies romaines. Il résulte, non des conclusions personnelles de M. de Saulcy, mais de la lecture de son livre, qu'il y eut chez les Israélites, sinon de véritables artistes, du moins d'habiles artisans. Mais si cet ouvrage ne répond point aux prémisses qu'il tendait à développer, il n'en indique pas moins le véritable état des arts en Judée dans les temps où ce petit pays atteignit sa plus grande prospérité, et le livre de M. de Saulcy reste l'expression de la défense éloquente et consciencieuse d'une mauvaise cause.

Art industriel (ESSAI SUR L'), par Charles Laboulaye. Cet ouvrage, publié dès le lendemain de l'Exposition universelle de 1855, a été inspiré à l'auteur par le spectacle intéressant des immenses progrès réalisés dans l'industrie française sous le rapport de la perfection artistique. Après avoir consigné, dans son remarquable *Dictionnaire des arts et manufactures*, tout ce qui se rapporte aux procédés techniques, M. Laboulaye a entrepris d'examiner, dans son *Essai*, quels sont les principaux éléments de la production industrielle au point de vue des beaux-arts, et de retracer l'historique de cette production aux différentes époques et chez les différents peuples. Il pose, tout d'abord, comme principe, que c'est l'accord du beau et de l'utile, de l'art et de la convenance au point de vue de l'usage qui forme la base de tout l'édifice de l'art industriel; en d'autres termes, c'est dans l'art pur que l'industrie doit aller chercher ses modèles, ses principes de beauté, absolument comme c'est dans la science pure que se trouve le point de départ des procédés techniques de l'action de l'homme sur la nature. Quelles seront donc les conditions fondamentales du beau dans les œuvres de l'industrie? La première condition à laquelle doit satisfaire un produit est celle de la *convenance :* un vase qui ne saurait contenir de liquide révolterait notre bon sens et nous laisserait froids devant les décorations les plus multipliées. L'*unité* et la *symétrie* sont également indispensables : un vase qui n'aurait qu'une anse placée sur le côté et sans qu'aucun autre ornement lui fît contre-poids, serait aussi déplaisant à la vue qu'un édifice dont l'une des ailes offrirait des arcades et l'autre serait massive. La condition fondamentale, qui comprend en quelque sorte toutes les autres, consiste à donner aux diverses parties, tant lignes que formes, des proportions constituant l'*harmonie*. Sous le rapport de l'ornementation, l'artiste industriel doit encore observer les lois de *répétition* et d'*alternance :* un objet indifférent, comme un petit cube, une perle, une simple moulure, étant répété de manière à former une série, produit un effet agréable. La coloration a aussi ses lois particulières, qui toutes concourent à l'harmonie. De l'indication de ces différents principes, M. Laboulaye passe à l'étude de leurs applications pratiques aux diverses périodes de civilisation : ces applications constituent les styles qui sont encore la traduction des aspirations de chaque siècle. Les styles qui ont le plus de célébrité et qui expriment le mieux les tendances des peuples chez lesquels ils ont pris naissance sont par ordre de dates : le style égyptien, le style grec, le style romain, le style byzantin, le style roman, le style ogival, le style de la renaissance, le style Louis XIV, le style Louis XV et le style moderne, fusion plus ou moins réussie d'emprunts faits à l'ensemble des styles antérieurs. Il faut encore nommer l'art indou, l'art arabe ou mauresque, et l'art chinois, manifestation des civilisations orientales et asiatiques. M. Ch. Laboulaye a envisagé ces divers styles dans leurs rapports généraux et sous le triple point de vue : 1° de l'architecture, à laquelle se rattachent la céramique et l'ébénisterie; 2° de la sculpture, de qui dépendent la fabrication des bronzes, l'orfévrerie, la bijouterie, la joaillerie, etc.; 3° de la peinture, dont les applications à l'industrie sont des plus variées (dessins industriels, vignettes, calligraphie, gravure en relief, imprimerie typographique, gravure en taille-douce, lithographie, photographie, papiers peints, toiles peintes, tissus divers, carrelages, mosaïques, vitraux, etc.). Chaque style est représenté dans chaque genre de productions par une ou deux pièces remarquables; des gravures intercalées dans le texte complètent les descriptions. C'est ainsi que, dans la section de l'orfévrerie, sont décrits et figurés un vase de métal égyptien, un vase romain, le retable d'or de la cathédrale de Bâle (art roman), l'ostensoir d'Israël de Mecken (style gothique), l'aiguière de Briot (renaissance), un vase de J. Lepautre (Louis XIV), un vase Louis XV, et, entr'autres produits de l'art contemporain, un service à thé dessiné et exécuté par M. Lecomte, un vase exposé par Froment-Meurice, en 1844, et l'admirable toilette de la duchesse de Parme, qui valut à ce célèbre orfévre la grande médaille à l'Exposition universelle de Londres (1851). M. Laboulaye a esquissé à grands traits le développement historique de la production industrielle et s'est borné à une étude sommaire des styles. Il a fort bien senti, d'ailleurs, que pour rendre cette étude complète « il faudrait, indépendamment du récit des événements et des idées régnantes en chaque siècle et en chaque contrée, définir les principes des diverses écoles, c'est-à-dire des groupes d'artistes qui ont préféré certaines formes à d'autres...; aussi bien que l'œuvre des artistes éminents, qui ont eu une grande influence personnelle sur les œuvres et sur le goût de leur siècle. » Tel qu'il est, l'*Essai sur l'art industriel* peut être regardé comme l'un des meilleurs ouvrages que nous ayons sur la matière; c'est un travail d'érudition et de goût, que peuvent consulter avec fruit tous ceux qui s'intéressent aux progrès de l'industrie. En le faisant paraître à la suite et comme complément de son *Dictionnaire des arts et manufactures* (2e édition, 1861), M. Laboulaye a pensé avec raison qu'il comblait une lacune regrettable de cette grande publication.

Art français au XVIIIe siècle (HISTOIRE DE L'), par Arsène Houssaye. Ce livre est moins une histoire qu'une brillante fantaisie sur l'art du siècle de Louis XV. M. Arsène Houssaye est un des premiers qui aient pris en main la cause depuis longtemps abandonnée de Watteau, de Boucher, de Fragonard, de Bouchardon, etc. Il ne se dissimule pas les défauts de ces maîtres; il reconnaît qu'il leur est arrivé plus d'une fois de déchirer les pages de la grammaire de l'art; mais il admire dans leurs œuvres « je ne sais quelle liberté de touche et quelle gaieté de création qui font pardonner les plus beaux barbarismes. » A aucune époque, en effet, il faut bien l'avouer, l'école française n'a produit des artistes plus originaux, plus spirituels, plus gracieux, plus fidèles aux traditions de l'esprit national. Le XVIIIe siècle, pour tout dire, vit tomber les lisières qui rattachaient l'art français à l'art italien. Il y eut, sans doute, bien des fautes commises et bien des défaillances à la suite de cette émancipation; mais la vie commença à animer les créations de la peinture, de la statuaire, de la musique, et l'art racheta par la facilité, par la verve, par l'*humour*, ce qu'il perdit en noblesse et en correction. « Ce sont les Athéniens de la décadence que ces Parisiens du XVIIIe siècle, dit M. Houssaye; mais leur œuvre est digne encore des siècles d'or... Coustou crée la sculpture française; Santerre soutient qu'il est plus antique avec sa *Suzanne* que Le Brun avec ses *Batailles d'Alexandre;* Watteau invente un monde nouveau; Allegrain fait des chefs-d'œuvre sans le savoir, parce qu'il a horreur des fleurs de rhétorique; Chardin viole la vérité, mais avec l'amour d'un artiste fécond; Greuze crée toute une famille romanesque, toute une épopée domestique; Vernet se fait attacher au mât d'un vaisseau, non comme Ulysse, pour fuir les sirènes, mais pour voir la mer de plus près; Boucher fait une spirituelle et charmante orgie de sa jeunesse et de sa palette; Vanloo peint des déjeuners de chasse où Boccace et l'Arioste voudraient s'asseoir; Julien, un simple berger de Théocrite, allie, comme Prudhon, la grâce antique au sentiment moderne; Houdon retrouve Molière et nous conserve Voltaire, ces deux enfants de Paris, qui sont tout le génie de la France; David nous joue la pâle et sévère tragédie romaine. Et les architectes! et les graveurs! et les musiciens! Autant d'artistes, autant de physionomies. L'école française est créée, parce que personne n'allait plus à l'école. » Grouper dans un immense tableau toutes ces physionomies si diverses, tel est le but que s'est proposé M. Houssaye. Le spirituel écrivain n'a pris son sujet que par les côtés brillants; son livre, écrit d'un style facile, coquet, un peu maniéré, est une série de biographies aussi agréables à lire qu'un roman; une galerie de portraits peints d'une touche légère, vive, mordante, et qui rappelle la manière de Latour, de Rosalba Carriera et des autres pastellistes du XVIIIe siècle. Les artistes auxquels ont été consacrées des notices spéciales sont, parmi les sculpteurs : les trois Coustou, Bouchardon, les Adam, les Dumont, Caffieri, Le Moine, Pajou, Allegrain, Slodtz, Pigalle, Falconet, Clodion, Houdon; parmi les peintres : Largillière, Rigaud, Santerre, le duc Philippe d'Orléans, Watteau, Lancret, Carle Vanloo, Le Moine, Boucher, Chardin, Latour, Vernet, Greuze, Fragonard, David, Prudhon; parmi les musiciens : Rameau, Grétry, Campra, Mondoville, Monsigny, Jean-Jacques Rousseau, Philidor, etc.

Art moderne (L'), 1. vol. 1856; les **Beaux-Arts en Europe** (2 vol. 1856), par Théophile Gautier. Ces deux ouvrages, qui ont paru dans la collection Michel Lévy, se composent d'articles écrits pour les journaux sur différents sujets d'art contemporain : bien qu'ils ne tiennent qu'une place peu considérable dans l'œuvre de M. Gautier, nous croyons devoir leur consacrer une étude spéciale; ce sera pour nous une occasion d'apprécier quelles sont les doctrines artistiques de cet écrivain distingué qui jouit, comme critique d'art, d'une réputation égale à celle que lui ont valu ses productions purement littéraires. Dans l'examen des chapitres que renferme le livre sur l'*Art moderne*, nous insisterons particulièrement sur celui que l'auteur a consacré à la critique des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (Toppfer), et où il a exprimé ses propres sentiments au sujet *du beau dans l'art.* M. Toppfer, dont les croquis drôlatiques ont obtenu presque autant de succès que ses *Voyages en zigzags* et ses *Nouvelles genevoises*, a avancé dans ses *Réflexions* que le dessin est le meilleur moyen de produire l'impression du beau, et, par suite, que plus l'art s'élève, moins il a besoin de l'effet et de la couleur. M. Théophile Gautier combat vivement cette théorie exclusive : « Sans doute, dit-il, on peut, par le dessin seul, réaliser les conceptions les plus nobles et les plus poétiques; la couleur, au contraire, ne peut se passer du dessin, mais il n'en résulte à nos yeux aucune infériorité pour elle. Le dessin, c'est la mélodie; la couleur, c'est l'harmonie : qu'on nous permette cette comparaison empruntée à un autre art. La mélodie peut bien subsister indépendamment de l'harmonie, cela est vrai, mais de quelles prodigieuses richesses de nuances, de quelle puissance d'effet ne serait-on pas privé en supprimant cette dernière! L'idée du beau se rend aussi bien par un choix de teintes que par un choix de lignes. » Qu'est-ce, après tout, que le beau? Suivant M. Toppfer, « le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que celle de se manifester par la représentation des objets naturels. » Cette définition manque de justesse; l'idéal n'est pas toujours préconçu; souvent, comme le fait remarquer M. Gautier, la rencontre d'un type noble, gracieux ou rare, éveille l'imagination de l'artiste et suscite des œuvres qui, sans cet événement fortuit, ne seraient pas nées; un grand nombre de peintres et de sculpteurs procèdent ainsi du matériel à l'idéal et prennent dans leur esprit un souffle pour faire vivre les types observés et choisis. Il n'en est pas moins vrai que tout artiste porte en soi le sentiment de la beauté idéale, une aspiration vague, une sorte de rêverie inquiète, qu'il s'efforce de traduire dans la langue qui lui est propre; seulement, son impuissance à rien créer en dehors de ce qui est, l'oblige à chercher son alphabet dans le monde visible. En d'autres termes, l'art consiste à exprimer l'idée du beau par la forme. La fameuse formule de *l'art pour l'art*, que M. Toppfer déclare absurde, ne veut donc pas dire la forme pour la forme, comme l'a cru cet écrivain, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une philosophie quelconque, de toute utilité directe. Dans cette doctrine bien comprise, dit M. Théophile Gautier, tous sujets sont indifférents et ne valent que par l'idéal, le sentiment et le style que chaque artiste y apporte. C'est là une vérité fondamentale que les chefs de l'école moderne allemande, les Cornélius, les Kaulbach, ont trop souvent perdue de vue; à force de se préoccuper dans leurs œuvres de philosophie, d'esthétique, d'histoire, ils ont oublié d'être peintres. M. Gautier a porté sur eux un jugement sévère, en s'occupant des peintures de la Pinacothèque et de la Glyptothèque de Munich. En revanche, il s'est montré beaucoup trop élogieux dans la description, de près de cent pages, qu'il a consacrée aux cartons composés par Chenavard pour le Panthéon : sans vouloir contester ici les mérites de ce projet de décoration qui devait représenter la Légende et l'Apothéose de l'Humanité, on ne peut nier qu'il n'ait été conçu sous l'influence d'une préoccupation autre que celle du beau absolu. A la longue analyse de cette œuvre avortée, nous préférons la notice sur Marilhat : elle est écrite de ce style pittoresque, imagé, plein de traits spirituels et de saillies charmantes, qui n'appartient qu'à M. Théophile Gautier. Mais c'est surtout dans les deux volumes intitulés : *Les Beaux-Arts en Europe*, que le talent de l'écrivain apparaît avec toute sa souplesse et sa brillante fécondité : les ouvrages les plus remarquables qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1855 y sont analysés avec un rare bonheur d'expressions; chaque tableau, chaque statue est l'objet d'une description qui place sous nos yeux l'œuvre même de l'artiste et nous en fait apprécier les qualités poétiques et pittoresques; les critiques sont généralement sobres, concises, un peu clair-semées peut-être, mais elles partent d'un esprit délicat et d'un juge éclairé. A l'inverse de tant de comptes rendus prétentieux, lourds, ennuyeux, les livres dont nous parlons sont d'une lecture très-attachante.

Arts somptuaires du Ve au XVIIe siècle (LES), par Ferdinand Seré. L'auteur de cet ouvrage, un des plus habiles dessinateurs d'archéologie de notre époque, s'est proposé de compléter, par une étude sur les *Arts somptuaires* ou d'ameublement, les savants travaux de MM. Emeric David, d'Agincourt, du Sommerard, Gailhabaud, de Caumont, Verdier, Calliat et autres, sur la peinture, la sculpture et l'architecture au moyen âge. Dans le cadre immense qu'il s'est tracé, M. Seré a fait entrer la menuiserie, l'ébénisterie, la tapisserie, l'orfévrerie, la miroiterie, l'armurerie, l'horlogerie, la ciselure, etc., tous les arts, en un mot, qui concourent à la fabrication du mobilier civil et du mobilier religieux, des costumes civils, religieux et militaires. Cette publication, qui devait présenter l'histoire particulière de chaque art depuis ses origines, n'a pas reçu tous les développements que l'auteur avait d'abord l'intention de lui donner. Deux volumes seulement ont paru (1852 et 1853); le premier contient une étude très-remarquable de MM. Champollion-Figeac et Ch. Louandre sur l'histoire du costume et de l'ameublement en France; le second volume donne l'analyse des planches, et les complète par des renseignements archéologiques et bibliographiques sur la branche des *arts somptuaires* à laquelle se rapportent les objets analysés. Les planches elles-mêmes, exécutées avec une remarquable perfection par les procédés lithochromiques de MM. Engelmann, Graf et Hangard-Maugé, reproduisent des objets mobiliers de toutes sortes, et des miniatures extrêmement intéressantes pour l'étude des costumes et de l'ameublement. M. Seré s'est adjoint, pour le dessin et la lithographie de quelques-unes de ces planches, qui sont au nombre de quatre-vingt-douze, des artistes de talent, parmi lesquels il nous suffira de nommer MM. Mathieu, Soltan, Ciappori, Ledoux, Racinet, F. de Vigne, H. Moulin, Gsell, Regamey, Thurwanger, etc. Cette publication, quelque incomplète qu'elle soit, est une œuvre que ne peuvent se dispenser de consulter, non-seulement les peintres, les statuaires, les ornemanistes, les artistes industriels, mais encore les historiens, les romanciers, les auteurs dramatiques; tous ceux, en un mot, qui, ayant à s'occuper du moyen âge, sont tenus de respecter l'exactitude historique, la couleur locale.

II. — SCIENCES

Art militaire (DE L'), ou *Science du chef d'armée*, ouvrage du philosophe platonicien Onosandre ou Onosander. Ce traité, qui est encore estimé aujourd'hui des hommes du métier, est divisé en quarante-deux chapitres, dont voici les principaux : choix d'un général d'armée, définition du parfait général; des motifs de la guerre (la justice des motifs pour lesquels on entreprend une guerre contribue à en assurer le succès, parce qu'elle encourage les troupes); de la marche de l'armée en campagne et dans les défilés; du retranchement; des campements; de l'exercice des troupes; de la poursuite des ennemis; de la fermeté après une défaite; des différentes ordonnances d'une bataille; de la disposition de la cavalerie et des troupes légères, dans un terrain difficile; des intervalles à observer dans les rangs pour la retraite des troupes légères; de l'étendue à donner aux phalanges pour qu'elles ne soient point investies par l'ennemi; des troupes de réserve; des embuscades; comment il faut encourager les soldats au fort de la bataille; des signaux militaires; de l'ordre de bataille; le général doit se guider dans ses dispositions sur celles de l'ennemi; qu'il faut choisir des endroits de difficile accès en présence d'un ennemi supérieur en cavalerie; le général ne doit jamais payer de sa personne; des récompenses; du pillage; des prisonniers de guerre; comment on peut réparer une défaite; de la sépulture de ceux qui sont restés sur le champ de bataille; comment il convient de traiter les villes réduites, etc., etc.

Dans le quarante-deuxième chapitre, qui est le dernier et le plus important, Onosander traite de l'attaque des places, cette partie si essentielle des guerres de l'antiquité.

L'*Art militaire* est écrit dans un style pur, imité de celui de Xénophon; c'est un excellent manuel rédigé par un observateur judicieux à une époque où les institutions militaires de l'antiquité avaient atteint le plus haut degré de perfection. Il a servi de modèle à la plupart des écrivains grecs et latins qui ont écrit depuis sur la stratégie. L'empereur Léon en faisait le plus grand cas, et le maréchal de Saxe, qui l'avait lu dans une traduction, déclarait en avoir tiré profit au milieu de ses savantes campagnes, et conseillait aux généraux la lecture des préceptes d'Onosander. Il a été publié de cet ouvrage de nombreuses éditions. Connu d'abord par la traduction latine qu'en donne Nicolas Sagundino (1493) à la suite des *Institutions militaires* de Végèce, il fut traduit en français par Jehan Charrier (1546). La même année, Fabio Cotta en donna une traduction italienne, à Venise, et Joachim Camerarius une nouvelle traduction latine, en 1595. Rigault publia pour la première fois le texte grec à Paris, en 1559; mais l'édition la plus complète est celle de Nicolas Schwehel (Nuremberg, 1762). On cite enfin l'édition du savant helléniste Coray (Paris, 1822). Ce vénérable apôtre de l'indépendance hellénique dédia son ouvrage à ses compatriotes combattant pour leur liberté, avec ces mots pour dédicace : « La liberté n'a qu'une seule arme à laquelle rien ne résiste : c'est le mépris de la mort. »

Art de Lulle (L') ou le GRAND ART, ARS LULLIANA ou ARS MAGNA, ouvrage fameux de Raymond Lulle, philosophe espagnol du XIIIe siècle, longtemps célèbre par une méthode exposée dans divers écrits que résume le *Grand Art*. L'auteur présenta ce traité aux princes, aux papes et aux universités comme une nouvelle méthode de raisonner sur toute espèce de sujets. Mais il ne fut publié pour la première fois qu'en 1516, et reçut un accueil enthousiaste. Les écrits de Lulle sont devenus fort obscurs pour nous, et les commentaires entrepris par ses adeptes ou ses biographes ne le sont pas moins. Sa méthode paraît se réduire à une disposition artificielle, à un classement topique et synoptique. C'est en quelque sorte la substitution d'un mécanisme au travail de l'intelligence. Leibnitz pense que la méthode de Lulle est susceptible d'être employée avec quelque avantage dans l'improvisation. Bacon a dit de cet ouvrage : « que ce ne sont point des méthodes légitimes, mais des méthodes d'imposture, dont le mérite consiste à grouper les connaissances de telle façon que les gens peuvent facilement faire parade d'une érudition qu'ils n'ont point. » Ainsi, en ce qui concerne les progrès de la science et de la philosophie, l'*Art de Lulle* fut inutile. Morhof reconnaît que cette méthode est propre à fournir des termes moyens dans une argumentation faite suivant les règles du syllogisme. D'autres lui décernent des éloges en tant qu'elle est un auxiliaire pour la mémoire et un arsenal pour la dispute; mais est-ce là un mérite? Edifié de procédés mnémoniques, utile pour l'association des idées, le *Grand Art* est tout au plus un système complet de lieux communs. D'autres écrivains, d'autres penseurs, ont essayé de réhabiliter le *Grand Art*. Ce serait en réalité une large synthèse, un échiquier sur lequel sont rangés tous les êtres, même moraux. Le philosophe doit partir des principes, et par une échelle descendante de généralisation arriver jusqu'aux réalités particulières, qu'il étudie ensuite séparément. Lulle composa d'abord l'*Ars demonstrativa*, ensuite l'*Ars generalis*, puis sa *Table générale* ou *Art expositif*, enfin l'*Arbor scientiæ*, qui sont les assises de son *Grand Art*. Pour en faciliter l'intelligence, il lui restait à écrire un livre sur toutes les sciences, qui en montrât les applications pratiques au point de vue philosophique et religieux. Lulle se figura un arbre représentant tout ce qui existe; les racines, le tronc, les branches, les rameaux, les feuilles et les fruits étant les emblèmes de toutes choses. Ce livre se divise en seize parties, dont chaque section constitue une science distincte. L'auteur appliquait ainsi à la science métaphysique cette classification rameuse qui est le système fondamental de l'histoire naturelle au XIXe siècle. Le *Grand Art* renferme : 1° l'arbre élémental (cosmogonie); 2° l'arbre végétal (botanique); 3° l'arbre sensuel (perception par les sens active et passive); 4° l'arbre imaginal (étude sur la sensation et l'imagination); 5° l'arbre humain (traité psychologique, grammatical, technique, etc.); 6° l'arbre moral (connaissance des vertus et des vices); 7° l'arbre impérial (politique); 8° l'arbre apostolique (hiérarchie ecclésiastique); 9° l'arbre céleste (astronomie et astrologie); 10° l'arbre angélique (des anges); 11° l'arbre éternel, ou de l'éternité (du paradis et de l'enfer); 12° l'arbre maternel (la Vierge Marie mère des hommes); 13° l'arbre chrétien, ou du christianisme (union de la nature divine et de la nature humaine dans Jésus-Christ); 14° l'arbre divin (théodicée); 15° l'arbre des exemples (explication des précédents par des exemples); 16° l'arbre des questions, dont l'auteur donne la solution, soit immédiatement, soit indirectement, en renvoyant à telle partie de tel arbre. « Avec ces seize arbres, dit l'auteur de cette singulière encyclopédie méthodique, on peut connaître toutes les sciences. » Ce système est extrêmement ingénieux, et simple au fond. Il est à observer que chaque branche de l'arbre élémental, impérial, etc., doit pouvoir se greffer sur l'*Arbre moral*. Dans cette synthèse analytique, les principes et les facultés sont représentés par les racines et le tronc; les fonctions, les actes et les opérations, par les branches, les rameaux et les feuilles; les effets et les résultats, par les fleurs et les fruits. La méthode lullienne se rattache à la doctrine théologique. D'un côté, elle distingue des attributs; de l'autre, elle considère des sujets, soit absolus, soit relatifs. Les attributs sont au nombre de neuf : la bonté, la grandeur, la durée (composant l'essence); la puissance, la sagesse et la volonté (constituant l'unité); la vérité, la vertu et la gloire (formant la perfection). Comme on le voit, l'œuvre de Lulle est une véritable encyclopédie.

Art de la guerre (*Discours sur l'*), par Nicolas Machiavel. Cet ouvrage, un des plus remarquables qui soient sortis de la plume du célèbre publiciste florentin, est divisé en sept livres et est écrit sous la forme d'un dialogue. L'auteur suppose que Fabrice Colonna, officier italien au service de l'Espagne, engage avec quelques amis, à la suite d'un festin, une conversation sur la discipline militaire et sur les moyens de perfectionner l'art de la guerre. L'officier s'appuie sur l'expérience qu'il a acquise pour montrer que la vraie force des armées réside principalement dans l'infanterie; il cite comme étant les meilleurs soldats de l'époque, les Suisses et les Espagnols, et il soutient que leur supériorité vient de ce qu'ils combattent à pied, les uns étant armés de piques, les autres d'épées et de boucliers; il compare les bataillons suisses à la phalange macédonienne, et les troupes espagnoles aux légions romaines. Rappelant ensuite les victoires des Romains sur les rois de Macédoine, et, dans les temps modernes, la fameuse bataille de Ravenne, où l'on avait vu les vieilles bandes d'Aragon se frayer un passage au milieu des lances impériales, sans que les gendarmes de Gaston de Foix et l'artillerie du prince d'Este pussent les arrêter, il conclut de ces faits que le glaive est l'arme la plus puissante, et qu'elle est supérieure à la pique elle-même. Cependant, afin d'utiliser autant que possible les deux armes, il propose de combiner le système suisse ou macédonien, avec le système romain ou espagnol; il veut qu'on arme les premiers rangs avec la pique, « parce que, dit-il, les charges les plus impétueuses de la cavalerie viennent se briser contre une forêt de pointes dressées en avant à la hauteur du poitrail des chevaux; » il veut ensuite que les autres rangs combattent avec le glaive, afin de conserver une entière liberté de mouvements et de manœuvres. Plus loin, il montre le peu d'utilité des places fortes et voudrait qu'on fît plutôt usage des camps retranchés; il s'élève contre les opérations lentes, contre les tâtonnements timides, il vante l'effet des mouvements rapides et des entreprises hardies. Sur tout cela et sur une foule d'autres points, Machiavel développe des vues qui supposent une connaissance profonde de l'art militaire, et pourtant il n'avait jamais fait la guerre, toute sa vie avait été remplie par des fonctions de l'ordre civil ou politique. On suppose qu'il avait acquis cette justesse d'appréciation vraiment prodigieuse en étudiant avec toute l'application de son génie les ouvrages des anciens, ceux des Romains surtout, qui, de l'aveu de tout le monde, surpassèrent tous les autres peuples par leur habileté militaire. L'invention de la poudre et l'emploi de l'artillerie dans les combats paraissent n'avoir eu, aux yeux de Machiavel, qu'une importance très-secondaire; c'était là sans doute une erreur capitale, mais elle s'explique par le peu d'effet qu'avait jusqu'alors produit cette invention sur les champs de bataille, et la plupart des hommes de guerre jugeaient alors comme Machiavel. Mais ce qui prouve que la plupart des idées émises par le publiciste italien étaient justes, c'est qu'elles amenèrent d'importants changements dans l'armement des troupes et dans la tactique militaire; c'est enfin que le grand Frédéric lui-même, lorsqu'il composa son poëme *De la Guerre*, ne fit guère que mettre en vers français la plupart des préceptes exposés par Machiavel.

Art des signes (L'), ouvrage de l'Ecossais Georges Dalgarno, publié à Londres, en 1661. Ce traité, intitulé *Ars signorum*, et portant pour sous-titre : *Character universalis et lingua philosophica*, est précédé d'une dédicace à Charles II, écrite dans des caractères conformes à sa méthode, et fut une énigme pour le souverain aussi bien que pour ses sujets. Cette singulière dédicace est suivie d'une proclamation royale, cette fois en bon anglais, pièce des plus curieuses, invitant tout le monde à étudier cet art utile, recommandé par plusieurs hommes savants, Wilkins, Wallés, Ward et autres, « comme devant être d'une grande utilité pour faciliter les rapports et communications entre des peuples de langue différente. » Le système de Dalgarno repose sur un fondement radicalement vicieux : l'auteur suppose que lui ou ses devanciers ont classé méthodiquement toutes les choses et toutes les idées. Son langage ne peut donc être qu'un système artificiel de signes. Si tous les objets étaient véritablement classés en catégories, une méthode de signes représentatifs pourrait être établie. Dalgarno a échafaudé un système défectueux : son ignorance de la physique, en prenant ce mot dans l'acception la plus large, ressort de ses tableaux synoptiques. Il n'a fait entrer dans les formules de son algèbre grammaticale que les combinaisons de l'alphabet ordinaire, plus quelques additions du grec, en sorte qu'il lui est impossible d'exprimer toutes les espèces qu'il connaît. Son livre n'a donc pas réalisé cette ambitieuse idée d'une langue et d'une écriture universelles; mais il renferme des remarques neuves. Il a anticipé sur la fameuse découverte des philologues hollandais, que toutes les parties du discours peuvent se réduire au nom; il a ramené le verbe substantif à une particule affirmative, ce verbe exprimant une idée d'apposition ou de conformité entre un sujet et un attribut. Cette opinion ne manque pas de valeur. Wilkins, évêque de Chester, publia en 1668 son *Essai d'une langue philosophique;* il eut sur Dalgarno l'avantage d'abandonner l'alphabet, et d'admettre une plus grande variété de caractères.

Art de guérir les maladies par l'expectation (*Ars sanandi morbos cum exspectatione*), par Stahl (1730). Dans cet ouvrage de la vieillesse de Stahl se trouve exposé le système de thérapeutique qui découle naturellement de la physiologie et de la pathologie animistes. (V. ANIMISME.) Ce système de thérapeutique est une méthode d'expectation, mais non de pure expectation. Le médecin doit attendre sans doute; mais il y a bien des façons d'attendre. La nature est le premier médecin; mais le médecin humain n'est pas inutile. L'art doit imiter la nature et l'aider quelquefois à propos; il a donc quelque chose à faire. Il ne suffit pas d'attendre, il faut régler l'usage, l'ordre, le terme, le but et l'issue de l'expectation. L'expectation véritable, pour devenir un art et surpasser dans certains cas la force de la nature, ne doit pas être oisive. Attendre n'est pas le but de l'art, l'expectation n'est pas l'art; l'art a pour objet propre de faire quelque chose : attendre simplement, c'est ne rien faire. La nature, que l'art doit imiter, est active. L'art doit être subordonné à l'action de la nature et à la fin qu'elle se propose. Beaucoup de malades guérissent sans médecin, mais non pas sans médecine. La médecine alors n'est pas pharmaceutique, il est vrai, mais naturelle et méthodique. La nature travaille à la guérison en préparant, mûrissant, sécrétant et excrétant les matières étrangères. Ce n'est pas le temps qui guérit, c'est la nature qui opère dans le temps; elle agit non-seulement dans le temps, mais à temps, avec ordre et à propos. Pour être utile, l'art doit agir comme la nature, dans le même sens que la nature, afin de lui venir en aide quand elle faiblit, de la modérer quand elle est impatiente, de la suppléer quand elle languit et fait défaut. Mais il faut pour cela que le médecin observe avec soin la marche générale et périodique des maladies, en écartant scrupuleusement tout ce qui n'arrive qu'accidentellement. C'est seulement parce que la nature erre et lorsqu'elle erre, que l'art doit intervenir, mais pour ne faire exactement que ce que ferait la nature, si elle était constante avec elle-même. « L'art, dit Stahl, commence vraiment, justement, convenablement, où finit la nature, où elle manque de force, où elle se trouble et chancelle. Apprendre, examiner, savoir, comprendre cela, le pouvoir faire et l'accomplir, voilà le propre de l'art..... Il faut observer quel est le but que la nature se propose, si elle entre bien en action, si elle poursuit régulièrement sa marche, s'il n'est pas nécessaire ou raisonnable de lui indiquer ou de lui offrir un secours étranger, comment on peut la soulager dans son travail, la débarrasser quand elle est empêchée, la remettre dans sa voie, quand elle trébuche ou s'égare; il faut mesurer avec prudence, attendre avec vigilance le temps, le progrès du mal, en examinant les matières et les mouvements opportuns. Mais à moins d'être fou, personne n'ignore combien il est téméraire et déraisonnable de s'immiscer dans le travail de la nature sans le comprendre, combien il est imprudent d'y intervenir par des tentatives inconsidérées, de la troubler, de l'exciter, de l'arrêter, de la pousser mal à propos dans des voies nouvelles, et de la contraindre à des efforts maladroits. »

Ainsi, pour Stahl, imiter les procédés thérapeutiques de la nature, c'est-à-dire préparer, mûrir, excréter avec elle ou à sa place les matières étrangères, voilà tout l'art du médecin. Pour une chose aussi simple, il n'est pas besoin de nombreux remèdes; guerre à la pharmacie! il faut nettoyer *cette étable d'Augias, qui est une étable d'ânes et non de chevaux.* « Car quel est le praticien, honnête de cœur, habile, sérieux, qui ne sait que la pharmacie de notre temps abonde en remèdes superflus, impuissants, incertains, absurdement composés et dangereux, laissés, tant par les anciens médecins que par les droguistes grecs et arabes, qu'elle est encore salie par les mensonges téméraires et impudents des charlatans, des gens de foire, des charbonniers, des barbiers et des stupides empiriques? »

Art (L') **de vérifier les dates.** Les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur avaient déjà publié plusieurs grands travaux d'érudition, quand l'un d'eux, D. Maurice d'Antine, conçut le projet d'un grand répertoire destiné à préciser exactement les dates des faits historiques. « Rien n'est plus nécessaire, dit l'un des éditeurs et continuateurs de l'œuvre bénédictine, rien n'est plus nécessaire pour la connaissance de l'histoire que la chronologie; mais aussi rien n'est plus difficile que de concilier les anciens historiens pour les mettre d'accord sur l'époque des événements dont ils nous font le récit. La longueur de l'année n'est pas la même chez tous les peuples, ni dans tous les temps; les ères sont différentes; il faut en déterminer le commencement et la marche, afin de comparer les unes aux autres et de faire une échelle fixe par le moyen de laquelle on puisse mesurer les diverses époques. Ce travail était en quelque sorte au-dessus des forces d'un seul homme; un corps religieux osa s'en charger. » En effet, ce n'était que dans le silence du cloître et au milieu de riches bibliothèques et d'immenses archives, qu'il était possible de composer un ouvrage aussi important. L'*Art de vérifier les dates* n'est pas seulement une sorte de barème chronologique, un recueil de dates; c'est encore la clef de l'histoire générale, le corps des annales de tous les peuples. Cette immense bibliothèque, dont l'ensemble et les détails frappent d'étonnement, passa par diverses phases avant de devenir l'édifice gigantesque des dernières éditions. L'idée de ce travail, comme nous le disons plus haut, appartient à dom Maurice d'Antine. Ce savant religieux, en s'occupant de la nouvelle édition du *Glossaire* de Du Cange, dressa pour sa commodité une table chronologique à laquelle il joignit un calendrier perpétuel. Peu à peu il étendit ce premier travail par l'addition des tables chronologiques et historiques des conciles, des papes, des empereurs, des rois; enfin il en voulut faire un corps complet de chronologie depuis J.-C. jusqu'à son époque, et faire précéder son travail par des recherches sur les dates des chartes et des chroniques. La mort le surprit lorsqu'il n'avait encore pu faire imprimer que la table chronologique, le calendrier perpétuel, le catalogue des saints et la liste des conciles. Dom Clément fut chargé de continuer l'ouvrage, qui fut publié en 1750, Paris, 1 vol. in-4°, et qui obtint un succès mérité. Voici le titre de cette première édition, qui ne fut, comme on le sait, qu'une sorte d'ébauche, eu égard aux éditions postérieures : *L'Art de vérifier les dates des faits historiques, des chartes, des chroniques, et anciens monuments depuis la naissance de J.-C., par le moyen d'une table chronologique où l'on trouve les années de J.-C. et de l'ère d'Espagne, les indictions, le cycle pascal, les pâques de chaque année, les cycles solaires et lunaires*, etc., *avec un calendrier perpétuel, l'histoire abrégée des conciles, des papes, des empereurs, des rois, des ducs de Bourgogne, de Normandie*, etc., *par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur.*

Nos lecteurs comprendront que nous avons transcrit cet interminable titre afin de les aider dans leurs recherches et de les mettre à même de distinguer des autres cette première édition, nécessairement moins recherchée.

En 1770, dom Clément donna une deuxième édition entièrement refondue. Malgré le succès qu'elle obtint, ce laborieux érudit se livra à de nouvelles recherches pour perfectionner et compléter ce vaste travail. Il se remit courageusement à l'œuvre et consacra treize années d'un labeur opiniâtre à la révision et à la refonte du livre. La congrégation mit au jour une troisième édition formée de trois volumes in-folio; le premier parut en 1783, le deuxième en 1784, et le troisième en 1787 : les tables furent ajoutées en 1792. La table chronologique y est prolongée d'un siècle, ainsi que celle des éclipses, calculée par le père Pingré. La chronologie du Nouveau Testament entremêlée de l'histoire des Juifs jusqu'à la ruine de Jérusalem, celle de l'empire chinois, la suite des rois d'Arménie, etc., y forment de nouveaux articles; de plus, cent vingt grands fiefs de France, d'Allemagne, d'Italie, figurent dans cette troisième édition. Un biographe de dom Clément fait cette observation : « Il serait