

martyrs secrètement immolés entre ses murs et le trophée de leur sanglante histoire. La concordance merveilleuse des données monumentales avec ce qui nous est parvenu de leurs Actes et des traditions relatives à leur fin tragique est si frappante et si persuasive, qu'aucun esprit droit ne peut, selon moi, en méconnaître la valeur. » Cette lettre, datée de Castel Gandolfo, a été écrite par le regretté maître deux mois avant de mourir : on pourrait presque la considérer comme son testament archéologique.

VII

CHARLES DE LINAS ET L'ART BYZANTIN

On parle légèrement des savants de province. On leur reproche de se confiner dans les détails, de manquer de vues élevées et d'idées personnelles. Ils connaissent bien leur clocher, mais rien autre que leur clocher : rarement ils s'aperçoivent que, de là aussi, l'œil pourrait découvrir de vastes horizons. Je ne nie pas que ce portrait n'ait plus d'un modèle : cependant il se rencontre, même parmi les savants obstinément fidèles à la province, des figures auxquelles il ne ressemble pas. A coup sûr, il ne rappelle en rien M. de Linas. Peu d'érudits mêlèrent à une curiosité plus passionnée pour les détails une plus grande abondance de vues personnelles et originales. Si je ne me trompe, c'est par là précisément que ses travaux se recommandent à tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art. J'essaierai de dégager de l'œuvre très multiple et un peu dispersée de M. de Linas les traits essentiels; heureux de faire acte de justice et d'amitié en défendant sa mémoire contre l'oubli, qui

recouvre si rapidement les œuvres commencées sans préoccupation du bruit et de la réclame, pour le seul amour du vrai.

Quelques détails biographiques seulement. Charles de Linas naquit en 1812, à Arras. Son père, officier supérieur de cavalerie, fut tué cette même année au passage de la Bérésina. La carrière de l'orphelin semblait toute tracée : après de brillantes études au collège Louis-le-Grand, il entra, dès l'âge de dix-huit ans, à l'école militaire de Saint-Cyr. Au collège, à l'École, l'esprit observateur du futur archéologue semble s'être déjà développé. J'en trouve une preuve curieuse dans une savante brochure, où sans doute on ne songerait pas d'abord à l'aller chercher. Traduisant, en 1870, l'opuscule du docteur F.-X. Kraus sur le crucifix à tête d'âne dessiné dans le *pædagogium* du Palatin, M. de Linas rappelle, à propos de cette gaminerie blasphématoire d'un écolier païen, les facéties familières aux écoliers de tous les pays et de tous les temps. « Depuis qu'il existe au monde des maîtres et des élèves, dit-il, ceux-ci ont toujours barbouillé leurs livres d'étude, comme les murs des bâtiments scolaires, de noms, de saillies et de caricatures plus ou moins spirituelles : l'usage en régnait pendant ma jeunesse. En 1825, les tables et bancs des classes, au collège Louis-le-Grand, étaient encore sillonnés d'entailles contemporaines du Lycée impérial; un badigeon périodique faisait justice des inscriptions murales. A Saint-Cyr, en 1829, les murs, confidents de dix générations d'officiers en herbe, exhibaient les noms, les numéros matricules, les aspirations mili-

itaires, politiques ou personnelles de cette bouillante jeunesse. La Révolution de 1830 effaça des *graffiti* qui auraient pu devenir fort curieux dans la suite. J'ai regretté surtout la disparition du légendaire n° 1212, symbole traditionnel de la force d'inertie portée à son maximum de puissance. Si le titulaire de ce numéro avait dépensé pour avancer le quart de l'énergie qu'il dépensa pour rester immobile, nul doute qu'il ne fût allé très loin. » Je ne saurais percer l'énigme du n° 1212 : je puis seulement assurer que son titulaire ne fut pas M. de Linas. Celui-ci, peut-être, s'occupa médiocrement du soin d'avancer : mais, en revanche, il dépensa dans la poursuite de la science la plus active énergie. Ajoutons que M. de Linas ne quitta l'armée, pour se donner aux travaux de l'archéologue et aux devoirs de la vie de famille, qu'après avoir, en 1832, pris part au siège d'Anvers, ce grand acte politique et militaire du gouvernement de Juillet, qui rendit définitive l'indépendance de la Belgique.

J'ai voulu citer tout à l'heure un fragment de ses souvenirs de Louis-le-Grand et de Saint-Cyr, crayonnés en marge d'une brochure allemande, afin de donner une idée des trouvailles qu'on fait souvent dans ses écrits. Il ne s'astreint pas à une méthode rigoureuse, comme ferait un auteur de profession: il se plaît à suivre le chemin des écoliers. Décrit-il un *graffito* du III^e siècle, un ivoire byzantin, un bijou mérovingien, ou quelque produit rare des émailleurs de Limoges, il ne se mettra pas en peine d'imposer silence à sa verve, et ne cherchera pas à retenir un mot piquant, à se priver d'une digression inattendue. Il prendra

volontiers le plus long pour arriver au but, sûr que nul de ses lecteurs ne s'ennuiera en route. Souvent aussi ces dérogations aux règles de la composition littéraire sont moins imputables à son esprit qu'à son cœur : s'il ouvre une parenthèse, c'est pour le plaisir d'y mettre le nom d'un ami, de faire une réclame bienveillante à l'ouvrage d'un débutant. De ces qualités et (disons-le aussi franchement qu'il le disait lui-même) de ces défauts se dégage une figure originale et vivante. M. de Linas écrira difficilement un livre : son plus important ouvrage, cette grande histoire des *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée* (1), dont trois volumes seulement ont paru, est moins un traité méthodique qu'un recueil de dissertations : la pensée générale de l'auteur les relie nettement l'une à l'autre, mais il faut tenir solidement le fil conducteur, si l'on veut être sûr de toujours le retrouver. En revanche, tel des innombrables articles donnés par lui aux *Annales archéologiques* de Didron, à la *Gazette archéologique*, à la *Revue de l'art chrétien*, vaudra tout un livre, tant les idées et les renseignements se pressent avec abondance dans ses pages. Moyennant quelque attention, il ne sera pas impossible de tirer de tant de travaux, tous inspirés par l'étude directe des monuments, une synthèse des idées historiques et archéologiques de M. de Linas ; car chez lui (et c'est un des traits qui le classent au premier rang) l'antiquaire, qui observe les faits, se double toujours de l'historien

(1) *Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée, recherches sur les divers moyens d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, t. I, 1877 ; t. II, 1878 ; t. III, 1887 ; Paris et Arras.

qui en tire les conclusions. Il fait voir et il fait penser.

Au premier aspect, la longue liste de ses travaux semble indiquer un esprit entraîné par une curiosité universelle et enclin à se disperser : mais si l'on sait lire l'œuvre de M. de Linas, on en reconnaît vite l'unité. Qu'il recherche l'origine ou le style d'une étoffe, décrive un bas-relief, interroge un ivoire, examine une plaque émaillée, il est presque toujours ramené à cet art byzantin, si légèrement jugé naguère, et auquel ses efforts persévérants ont contribué à faire rendre justice. C'est là qu'il s'établit de préférence, comme au point de jonction entre l'Orient et l'Occident.

Les pages consacrées à l'art byzantin dans les *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée* étudient surtout la manière dont il fut modifié par des influences orientales. Étant donné le sujet du livre, on comprend que ce point de vue ait d'abord arrêté l'auteur. La joaillerie, en effet, se rattache surtout à l'Orient, et, quand on sait le rôle considérable qu'elle eut à la cour de Byzance, quand on revoit par la pensée ce déluge d'or, d'argent, de pierres précieuses qui couvrent les coiffures, les vêtements et les armes, font scintiller les meubles, s'étalent sur les lambris, remplissent ces palais de féerie où des oiseaux de rubis chantent sur des arbres d'or, où les empereurs et les impératrices, semblables à des idoles orientales, apparaissent immobiles sous leurs diadèmes à pendeloques, leurs gorgerins cousus de plaques d'or, leurs ceintures de perles et d'émaux, leurs robes brodées de lourdes gemmes, on reconnaît aisément, avec M. de Linas, que le goût et la technique des bords de l'Euphrate et

du Tigre s'acclimatèrent, entre le IV^e et le XV^e siècle, sur les rives du Bosphore. Je suis tout disposé à voir, comme lui, dans l'orfèvrerie byzantine et dans les arts décoratifs qui s'en inspirèrent, un reflet de l'Orient. Cereffet, il se retrouve partout, qu'il éclaire doucement les teintes harmonieuses des tapisseries ou fasse reluire les ors étincelants des mosaïques; c'est à l'Orient que l'art byzantin doit non seulement la somptuosité, qui forme l'une de ses caractéristiques principales, mais encore et surtout ce sentiment exquis de la couleur, cette impeccable justesse des tons, que possédèrent à toutes les époques, que possèdent aujourd'hui encore les artistes ou les artisans de la Perse, de l'Inde, de l'extrême Asie.

Incontestable, cependant, comme est ici l'influence orientale, elle n'explique que dans une faible mesure la grandeur et l'originalité de l'art byzantin. Sans doute, entre Byzance et l'Arménie ou la Perse, les relations commerciales et diplomatiques furent de tout temps fort actives; mais il ne faut pas oublier que, plusieurs siècles après que Constantin eut assis à l'extrémité de la Propontide la nouvelle capitale de l'empire, les provinces qui entouraient celle-ci, non seulement à l'Occident mais aussi à l'Orient, appartenaient encore tout entières à la civilisation grecque et romaine. Dans l'Asie Mineure, l'hellénisme dominait, avec son goût sobre et pur, un peu amolli seulement par les douceurs d'un climat charmant et d'une civilisation raffinée : monuments, religion, mœurs, magistratures, vie provinciale et municipale, tout y était grec; en quelque lieu de ces provinces où fouil-

lent aujourd'hui les savants, ce que la pioche fait sortir de terre, ce sont des inscriptions ou des statues grecques, les fragiles chefs-d'œuvre de coroplastes qui rivalisent avec ceux de l'Attique ou de la Béotie, des débris de temples consacrés aux divinités de l'Olympe, ou de théâtres voués à la muse de Sophocle et d'Euripide. Non seulement les côtes baignées par les flots bleus de la mer Égée, mais encore les rivages plus âpres que battent les vagues orageuses du Pont-Euxin, même les sauvages contrées de la Colchide et les plages qui s'appuient aux premiers contreforts du Caucase, étaient des pays de civilisation grecque. M. de Linas a montré, dans le second volume de son *Orfèvrerie cloisonnée*, en des pages qui en sont peut-être la partie la plus attrayante et la plus neuve, que cette civilisation a presque fait le tour de la mer Noire. On sait que la Chersonèse Taurique (Crimée) et les rivages du Bosphore Cimmérien furent, dès le premier siècle de notre ère, au nombre des pays vassaux de Rome, et reçurent même de très bonne heure les semences du christianisme. L'art hellénique dominait dans ces régions, comme le montrent tant de vases grecs, d'ivoires sculptés, de terres-cuites, de coupes de verre, de bijoux d'un style certainement classique, trouvés en Crimée et sur les côtes méridionales de la Russie jusqu'aux embouchures du Dniéper. De même que la Méditerranée resta, pendant de longs siècles, un lac romain, de même aussi la mer Noire peut, à une certaine époque de l'histoire, être considérée comme un lac grec. Telle fut, de ce côté, l'expansion de la culture intellectuelle et artistique

née sur les rives de l'Ilyssus et à l'abri des oliviers sacrés de Minerve, propagée d'abord par le génie commerçant et colonisateur des Hellènes, puis portée plus loin encore par les armes de Rome. Si puissante et si répandue, elle ne s'éclipsa certainement point, dans la nouvelle Byzance, devant les lointaines influences de la Perse ou de l'Inde; et si les rayons des arts propres à la Haute Asie atteignirent promptement, comme nous l'avons dit, cette seconde capitale de l'empire romain, ce ne fut qu'en traversant le prisme lumineux dont l'entourait, de toutes parts, l'atmosphère hellénique.

Dans ses divers écrits, dans ceux-là surtout qui ont trait, non plus à l'orfèvrerie, mais à la sculpture sur ivoire, à ces merveilleux triptyques dans lesquels excellèrent les artistes de Byzance, M. de Linas a eu souvent l'occasion de le reconnaître. Pour lui, comme pour tous les hommes qui ont étudié de près la question, l'art byzantin fut pendant onze siècles le gardien fidèle de la tradition classique. Lorsque Constantin, après 325, transporta sur les rives du Bosphore la résidence des souverains, il voulut faire tout de suite de la nouvelle Rome une rivale digne de l'ancienne. Pour y parvenir, et suivant en ceci l'exemple de ses prédécesseurs païens, il enleva aux édifices religieux ou civils de la Grèce et de l'Asie Mineure les œuvres d'art dont ils étaient décorés. « Il fit des statues des dieux l'ornement de sa ville, » dit un écrivain chrétien du cinquième siècle (1). Constantinople, enrichie

(1) Socrate, *Hist. eccl.*, I, 16

de tous les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque, qui, par milliers, dressaient leurs bronzes ou leurs marbres dans ses places, ses thermes et ses basiliques, devint un musée tel que le monde n'en reverra jamais. Les plus rares produits de l'art hellénique, religieusement conservés, y demeurèrent intacts pendant de longs siècles. Au lieu que les invasions barbares interrompaient, à partir du sixième siècle, la tradition antique en Occident, ou n'en laissaient subsister que de faibles restes, celle-ci se maintint sans interruption dans Byzance. Sans doute, l'hérésie des iconolastes frappa de stérilité, pendant un siècle, les travaux des artistes byzantins, et fit périr beaucoup de leurs œuvres; mais elle ne toucha pas à celles de l'antiquité. Même après le sac de la ville par les Latins en 1204, malgré les marbres brisés, les beaux bronzes antiques jetés à la fournaise et convertis en monnaie, les débris de l'art hellénique demeurèrent encore assez nombreux pour perpétuer la tradition. Celle-ci n'avait pas entièrement disparu en 1453, quand la prise de Constantinople par Mahomet II jeta beaucoup d'artistes byzantins sur les chemins de l'exil.

La prédilection de M. de Linas pour l'art éclos à Byzance sous la triple influence de l'idée chrétienne, des modèles antiques et des importations orientales, n'était pas de ces admirations aveugles qui ne distinguent pas entre les époques. Ses préférences, dues à l'étude attentive des monuments, ont été trop souvent exprimées par lui pour nous laisser un doute. L'art byzantin comprend deux périodes bien tranchées, que sépare le siècle stérilisé, au point de vue artistique,

par l'hérésie des iconoclastes. La première, qui commence à la fondation de la nouvelle capitale par Constantin, atteint son apogée au sixième siècle, sous Justinien. L'art byzantin est alors en possession des caractères qui feront son originalité; sa richesse décorative s'épanouit en toute liberté et en toute splendeur; il possède déjà tous les tons de sa palette harmonieuse, mais, sur tant d'éléments divers, règne le style antique, plein de grandeur et de simplicité. Si, pour des raisons qui ne sont peut-être pas encore clairement connues, la sculpture sur marbre dégénère à partir du quatrième siècle, malgré les admirables modèles rassemblés par Constantin et ses successeurs, tous les autres arts se conservent ou se renouvellent. Au cinquième et au sixième siècle, la sculpture sur ivoire produit des œuvres de grand style dans un petit format; tels, les feuillets de diptyque qui servent de reliure au célèbre *Livre d'ivoire* de la Bibliothèque municipale de Rouen, et auxquels M. de Linas a consacré une savante étude (1); tels, l'ange superbe du

(1) Le *Livre d'ivoire* à la Bibliothèque publique de Rouen, extrait de la *Gazette archéologique*, 1886. La planche en héliogravure est excellente. L'aspect de l'original donne tout de suite l'idée d'un ivoire byzantin, appartenant à l'époque indiquée. Sur un seul point de détail, je m'écarte de l'interprétation de M. de Linas. Il reconnaît avec raison saint Pierre dans l'apôtre vu de trois quarts, et tenant une clef; mais il voit saint Jean dans l'apôtre représenté de profil, avec le front chauve et la barbe pointue. C'est bien plutôt le type iconographique de saint Paul, presque toujours placé sur les monuments chrétiens en pendant avec saint Pierre. Sur un sarcophage de Marseille, représentant Notre-Seigneur entre les apôtres, celui de gauche, qui est incontestablement saint Paul, offre de surprenantes ressemblances, comme type, pose, draperies, avec le personnage de profil du *Livre d'ivoire*; cf. Edmond Le Blant, *les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1886, pl. XI, n° 4.

British Museum (1) ou la couverture d'évangélaire de la Bibliothèque nationale (2). La mosaïque garde la liberté pittoresque du génie antique, et elle a déjà l'imposante solennité, l'éclatante richesse, qui la rendent si propre à revêtir les grands édifices religieux; ainsi, au cinquième siècle, les élégantes compositions du Baptistère orthodoxe et du mausolée de Galla Placidia, à Ravenne; au sixième les décorations les plus anciennes de Sainte-Sophie de Constantinople (3), et, pour la ville toute byzantine de Ravenne, celles de Saint-Vital, de Saint-Apollinaire nouveau et de Saint-Apollinaire *in Classe*. Mais nulle part autant que dans les miniatures des manuscrits ne se montre la tradition grecque et romaine. Voyez la première feuille du manuscrit de Dioscoride, conservé à la Bibliothèque de Vienne (4). Juliana Anicia y est représentée entre la Grandeur d'âme et la Sagesse; dans les compartiments réservés autour du sujet central, de ravissants Amours, que l'on croirait détachés de quelque fresque d'Herculanum ou de Pompéi, pêchent, tournent la meule, font la cuisine, sculptent, peignent. Le *Josué* du Vatican (5), la *Genèse* de Vienne (6), s'inspirent aussi visiblement de l'antiquité; l'allégorie païenne se mêle, dans leurs miniatures, à la représentation litté-

(1) J. Labarte, *Histoire des Arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, t. I, pl. III.

(2) *Ibid.*, pl. IV.

(3) Par exemple, l'ange admirable, publié par J. Labarte, t. II, pl. LIX, n° 1.

(4) *Ibid.*, t. II, pl. XLIII.

(5) *Ibid.*, p. 166.

(6) *Ibid.*, p. 161 et pl. XLII.

rale des récits bibliques : les montagnes sont symbolisées par des femmes portant une corne d'abondance, les villes par des femmes couronnées de tours, les fleuves et les sources par des hommes demi-nus ou de gracieuses jeunes filles, couchés près de leur urne penchante (1); même dans les sujets sacrés, les habitudes d'esprit des artistes de l'âge classique n'ont point disparu.

Cependant, si remarquables et parfois si belles que nous paraissent les œuvres de l'art byzantin au cinquième et au sixième siècle, ce n'est pas cette période qui emporte les plus vives admirations de M. de Linas. Il y reconnaît la prédominance du génie romain sur la tradition grecque proprement dite, par conséquent quelque lourdeur et quelque vulgarité dans les formes. Selon ce juge délicat, l'art déjà frappé de décadence qui régnait à Rome au commencement du quatrième siècle continua d'être cultivé à Byzance après que Constantin eut fait de cette ville une seconde Rome; c'est lui qui domina jusqu'au huitième siècle, époque où le progrès artistique fut violemment interrompu par les réformateurs iconoclastes. Après la chute de ceux-ci, l'éclipse momentanée dont ils avaient été cause fut suivie, sous Basile le Macédonien et ses successeurs, d'une véritable renaissance, dont la fin du neuvième siècle et tout le dixième furent l'époque la plus brillante. Mais, au jugement de M. de Linas, la tradition ne se renoua pas alors telle qu'elle

(1) Kondakoff, *Histoire de l'Art byzantin considérée principalement dans les miniatures*; cf. Eugène Müntz, *Journal des Savants*, octobre 1887, p. 637-638.

était quand l'avait rompue la révolution iconoclaste; c'est aux purs chefs-d'œuvre helléniques plutôt qu'aux modèles romains que les artistes de la période macédonienne demanderont leurs inspirations. Cette thèse semble confirmée par l'étude des miniatures. Rien d'exquis comme une feuille du *Psautier grec* de la Bibliothèque nationale (1), qui représente David jouant de la harpe en gardant son troupeau. « Près de lui, appuyant la main sur l'épaule du berger, une jeune déesse, la Mélodie, inspire ses chants; le costume antique laisse à découvert son bras, le haut de sa poitrine, d'un modelé ferme et gracieux; la tête est à demi-inclinée, et un doux sourire anime la beauté régulière du visage. Au second plan, derrière une fontaine, se cache une femme dont on n'aperçoit que la tête et qui écoute David. Dans un des coins du tableau, un jeune dieu est étendu sur le sol, à demi-nu, la tête couronnée de feuillage; il personnifie la montagne de Bethléem. Tout autour s'étend un paysage plein de fraîcheur et d'ombre. On est loin, ici, des mosaïques de Saint-Vital, plus loin encore des compositions que répétera plus tard l'art byzantin; il semble, au contraire, que l'artiste ait voulu écarter tout ce qui rappelle la grandeur, l'étiquette, la symétrie majestueuse, pour ne chercher que la grâce et la vie sous leurs formes les plus naturelles. Assurément, si l'on ne connaissait le contenu du manuscrit, on se croirait en présence d'une idylle de Théocrite bien plutôt que d'une scène biblique (2). » La même ins-

(1) Ms. n° 139.

(2) Bayet, *l'Art byzantin*, p. 158 et fig. 47. M. de Linas, *Revue de l'art*

piration apparaît dans un Isaïe qui prie entre la Nuit, représentée par une jeune femme « tenant au-dessus de sa tête un voile parsemé d'étoiles, dont la brise gonfle le tissu léger », et le Point du jour, que symbolise un Éros sans ailes, portant une torche. « Dans les autres miniatures du manuscrit se rencontre encore ce goût des personnifications, comme si l'artiste jugeait imparfaite toute composition où ne figurent pas ces divinités antiques converties à la foi nouvelle : ici, c'est la Force qui assiste David combattant Goliath ; ailleurs, la Sagesse et la Prophétie l'entourent et le conseillent. Si l'artiste peint le Passage de la mer Rouge, une femme qui tient une rame représente la Mer, tandis qu'un homme nu, l'Abîme, s'empare de Pharaon ; sur le sol est assis le Désert, et dans le ciel plane la Nuit (1). »

J'emprunte ces descriptions au livre de M. Bayet sur l'*Art byzantin*, dont M. de Linas goûtait fort l'érudition profonde et la forme littéraire. Il eût signé volontiers cette conclusion de l'ancien membre de l'école d'Athènes : « On se figure que la défaite des iconoclastes avait eu pour conséquence d'asservir plus étroitement encore l'art à l'Église, et on se représente les peintres condamnés à reproduire, sous peine d'hérésie, les compositions et les types consacrés par l'orthodoxie monastique. Au IX^e et au X^e siècle, ce qui se manifeste, c'est au contraire la renaissance du goût

chrétien, janvier 1885, p. 36, note 1, voit dans cette miniature non une œuvre originale, mais une copie servile d'une fresque païenne, et développe fort spirituellement cette idée ; il n'en donne, cependant, aucune preuve.

(1) Bayet, p. 160, et fig. 48, 49.

s'alliant à l'admiration des œuvres antiques... Depuis Justinien, l'art s'était développé avec un caractère d'uniformité majestueuse, et, pour employer un mot qu'il est plus facile de comprendre que de définir, il était devenu hiératique. Au IX^e siècle et dans la première moitié du X^e, si on consulte les miniatures, il semble s'être transformé, et apparaît plus vivant et plus naturel (1). » Ce que M. Bayet vient de démontrer par les manuscrits, M. de Linas l'a supérieurement prouvé par l'étude des triptyques d'ivoire du même temps. Sans doute, le beau triptyque de la collection Harbaville, à Arras, auquel il a consacré de si remarquables pages (2), offre dans la disposition des groupes une régularité qui rappelle la composition symétrique des œuvres de l'âge qui précède et de celui qui suit : la destination religieuse de cet icône rendait ce défaut à peu près inévitable. Mais, dans l'exécution des personnages, la liberté de l'artiste prend sa revanche ; son ciseau est d'une souplesse et d'une finesse vraiment exquises, et, comme le dit si bien le savant archéologue, plutôt grec que romain. La Vierge, debout près du trône du Christ, lui paraît « une terre cuite de Tanagra idéalisée ». Le triptyque de la collection Harbaville eut, comme le manuscrit que nous avons cité (3), l'honneur d'être copié plus tard ; on en retrouve des répliques, bien inférieures à l'original, et appartenant

(1) Bayet, p. 152.

(2) *Revue de l'Art chrétien*, janvier 1885, p. 42-40 et pl. I, II.

(3) Le folio 436 du Ms. 139 de la Bibliothèque nationale, représentant Isaïe entre la Nuit et le Point du jour, a été reproduit, avec des variantes, au folio 107 du Ms. 755 de la Bibliothèque vaticane, appartenant aussi au IX^e ou au X^e siècle.

probablement au XV^e siècle, dans les collections du Musée chrétien du Vatican et de la Bibliothèque de la Minerve (1).

Épris de l'art byzantin, dont il savait si bien déterminer les époques et définir les beautés, M. de Linas ne se bornait pas à une admiration théorique : il eût voulu retremper l'art populaire à ces sources trop peu connues. Rendant compte, en 1884, d'une exposition d'imagerie religieuse organisée à Rouen, et cherchant les moyens d'arrêter une décadence que les meilleurs esprits s'accordent à déplorer : « Que ne s'adresse-t-on, disait-il, à l'iconographie byzantine du X^e siècle, la plus belle du monde? Simple et majestueux, l'art byzantin de l'époque macédonienne offre surtout ces figures isolées, objectif principal de l'imagerie populaire : sobriété de draperies et de palette, expression des têtes, noblesse des attitudes, autant d'éléments de succès... Ma plaidoirie sera-t-elle écoutée? Daignera-t-on s'apercevoir que les physionomies vulgaires, les formes amaigries, les plis tassés de notre XV^e siècle sont, esthétiquement et religieusement, bien inférieurs aux types byzantins du X^e, lesquels, peintures ou bas-reliefs, procèdent du style antique dont les coroplastes de Tanagra nous ont laissé tant de suaves échantillons? Négligera-t-on un heureux moyen d'étancher la soif de nouveautés qui nous dévore, nous, impuissants à créer (2)? »

Au moment où M. de Linas écrivait ces lignes pleines de verve, aucun de ceux qui l'aimaient n'eût pu croire

(1) *Revue de l'Art chrétien*, avril 1886, p. 157-169 et pl. VI.

(2) *Revue de l'Art chrétien*, novembre 1884.

que peu d'années le séparaient de sa fin. Il y avait dans son esprit et dans son cœur tant de persistante jeunesse que tous, en le lisant ou en l'écoutant, oublièrent son âge. Lui-même semblait prendre à tâche de le faire oublier, car, dans les trois années qui précédèrent sa mort, il multiplia les publications, et jamais son style ne fut plus alerte, son observation plus déliée, le crayon, qu'il maniait aussi bien que la plume, plus expressif et plus fin. Lors même qu'une douloureuse maladie l'eût contraint à un repos physique auquel répugnait sa nature, il ne cessa pas de travailler; mais au labeur de l'érudit qui étudie toujours, il joignit l'effort intime du chrétien qui se perfectionne dans la souffrance. J'en retrouve dans ses lettres le touchant témoignage, mêlé aux vives saillies d'un esprit qui ne s'éteignit pas par degrés, mais garda jusqu'au dernier jour son rayonnement un peu capricieux, plein de chaleur et de clarté.