



ADINVELOEON

IDAD AU
CCIÓN GE

FE

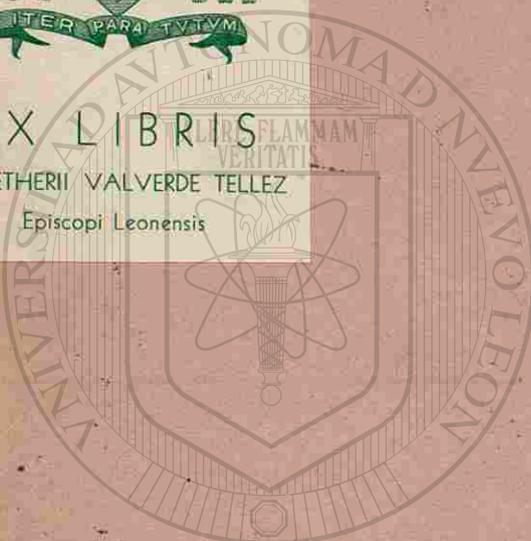
PN49
.G32
1900
c.1

1900 G32 PN49



1080021783

EX LIBRIS
HEMETHERII VALVERDE TELLEZ
Episcopi Leonensis



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

SCIENCE ET RELIGION
Études pour le temps présent

LE BEAU DANS LES ŒUVRES LITTÉRAIRES

PAR

P. GABORIT

ARCHIPRÊTRE DE LA CATHÉDRALE DE NANTES

Auteur de la *Connaissance du Beau*



Capilla Alfonsina
Biblioteca Universitaria

PARIS

LIBRAIRIE BLOUD ET BARRAL

4, RUE MADAME ET RUE DE RENNES, 59

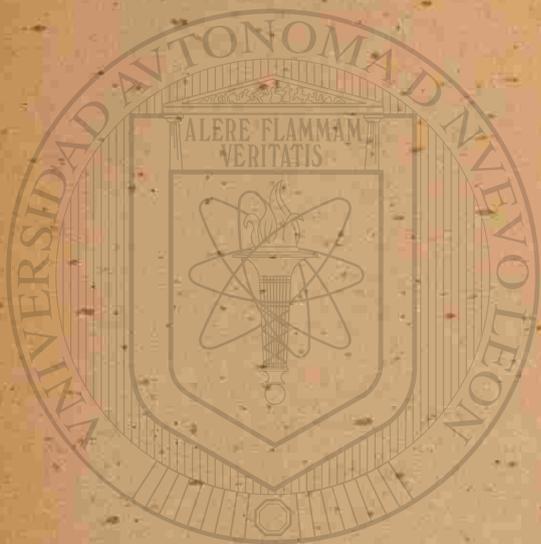
1900

Tous droits réservés

46364

Presb. Lic. Apolinar Rangel

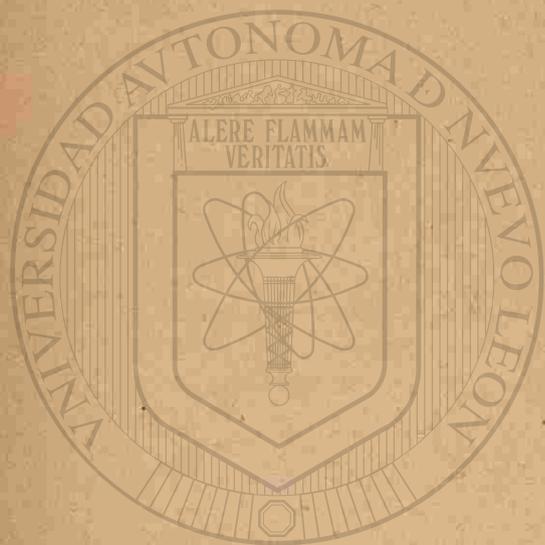
UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
Biblioteca Valverde y Tellez



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FONDO VALVERDE Y TELLEZ



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

LE BEAU DANS LES ŒUVRES LITTÉRAIRES

I

Règles d'appréciation

Il est très important que nous puissions reconnaître dans les œuvres littéraires ce qui est vraiment beau, vraiment digne de notre estime et de notre admiration. Si nous avons intérêt à ne pas nous tromper quand nous sommes en présence de la nature, nous avons plus d'intérêt encore à ne pas nous égarer à l'égard de ce que nous lisons. En donnant notre approbation à ce qui n'en est pas digne, nous égareons notre esprit et nous pouvons mettre dans notre cœur des sentiments répréhensibles ; souvent même nous en égarerons d'autres avec nous.

Quelqu'un dira peut-être : mais cette œuvre d'appréciation est faite par la critique littéraire, et les critiques littéraires ne manquent pas ; il en est un au moins dans chaque journal, un dans chaque revue ! Oui, mais nous voudrions prouver précisément que la critique littéraire elle-même ne fait pas toujours son devoir ; elle égare très souvent ses lecteurs ; elle s'égare elle-même parce qu'elle procède sans principes. Ce sont ces principes que nous voulons établir. Cela semble une prétention audacieuse ; mais qu'on veuille bien nous lire et l'on nous donnera raison, nous l'espérons du moins.

009979

Pour établir ce qui est vraiment beau, vraiment digne de notre estime, de notre admiration dans l'œuvre littéraire, il faudrait constater d'abord ce qui est vraiment beau dans la nature.

Nous ne pouvons établir ici la théorie du beau que nous avons présentée dans un précédent opuscule. Rappelons-en seulement la définition. *La beauté est l'expression de l'activité qui s'est développée selon sa loi.* Pour peu que l'on y réfléchisse, on reconnaîtra que les êtres sont en effet beaux pour nous dans la mesure où ils réalisent l'idée que nous nous faisons de leur type. Nous disons : voilà un beau lis, voilà un beau chêne, c'est que ce lis réalise les qualités, les formes que nous aimons à voir dans les fleurs de ce genre ; c'est que ce chêne est bien venu, son tronc est vigoureux, sa ramure porte un vert feuillage qui nous plaît ; il pourrait être disposé autrement, tous les chênes ne se ressemblent pas, mais nous nous sommes fait une idée générale des caractères de cet arbre et des qualités que nous aimons en lui, or, ces qualités sont réalisées dans celui que nous avons devant les yeux, il est donc beau pour nous. Nous apprécions de la même manière la beauté dans les animaux.

C'est au fond par des règles d'appréciation du même genre que nous jugeons de la beauté dans l'homme au physique et au moral. Nous concevons un type du genre humain en considérant les races qui se développent sous les influences de climat et de civilisation les plus favorables, et nous disons avec la persuasion la plus complète que nous avons tout

droit de porter ce jugement : voilà un bel homme, ou bien nous déclarons qu'il a tel ou tel défaut.

Mais c'est surtout la beauté morale que nous voulons apprécier en lui ; or, cette beauté résulte de l'harmonieux développement de toutes ses facultés, non seulement de l'intelligence et de la volonté, mais aussi de la sensibilité ; et ce développement devra se faire d'après les lois qu'indique la conscience, celles que proclame l'humanité formée par la civilisation et son complément indispensable : la religion. C'est-à-dire que la beauté morale résultera du devoir accompli, et plus cet accomplissement du devoir aura rencontré de difficultés, plus il aura coûté de sacrifices, plus la beauté qui en résultera aura de valeur. Cette beauté pourra être produite par le devoir accompli dans le silence, dans une vie de dévouement obscur, et nous aimerons à la voir s'épanouir graduellement à nos yeux et comme imprimée par un travail intérieur sur la physionomie de telle personne qui s'oublie elle-même. Peut-être dans une circonstance particulière, parce que l'âme aura été secouée par quelque émotion puissante, elle nous apparaîtra tout à coup resplendissante d'un merveilleux éclat, comme le météore qui sort de la nuit.

Parfois la beauté sera produite par une action d'éclat : c'est le soldat qui se précipite vers une mort certaine pour sauver son pays ; c'est le marin qui veut assurer le salut de son équipage avant de se sauver lui-même, et qui jette à l'un de ses hommes la bouée de sauvetage plutôt que de s'en servir lui-

même, comme le fit, il y a peu, le commandant du Plessix à bord de la *Framée*.

Nous n'avons pas la prétention de donner en une demi-page la théorie du beau, mais nous croyons indiquer suffisamment notre pensée. Ajoutons que les grands spectacles de la création nous mettent en présence d'une activité supérieure ; quand nous les admirons, c'est quelque chose des attributs divins qui nous est révélé ; et c'est à ce genre de beauté que l'on peut donner avec vérité la qualification de sublime.

Cette beauté de l'homme ou des spectacles de la nature nous apparaîtra dans la réalité, ou bien elle nous sera exprimée par les arts, par la peinture ou la sculpture et aussi par les formes littéraires. En toute hypothèse il faut qu'elle nous soit exprimée. La plus haute vertu qui n'appartiendrait qu'au monde invisible ne nous ferait pas jouir de la beauté.

Nous pouvons ajouter que le langage qui est l'instrument dont se sert le littérateur est d'ailleurs l'instrument le plus précis et le plus parfait. Il nous présentera d'une façon moins réelle, moins saisissante que la peinture, les richesses du monde physique, mais il nous dira d'une façon beaucoup plus complète les mouvements du monde moral avec toutes ses phases et ses agitations multiples.

Nous devons conclure que dans l'œuvre littéraire, il y aura les qualités de la forme ; et nous pouvons dire que pour la littérature comme pour tous les autres arts, la question d'art est une question de forme.

Pour faire une œuvre littéraire qui soit réussie, nous le reconnaissons donc, il ne suffit pas d'exprimer des pensées justes et morales, et même des sentiments élevés, de raconter des actes de dévouement et de générosité ; car si cela suffisait, le livre modeste connu sous le nom de *Morale en action* renfermerait beaucoup plus de beautés que l'*Iliade* et l'*Énéide*. Or, il n'y a là que de bonnes leçons de vertu et l'art y fait défaut. Le moraliste peut parler le langage commun, mais ni les dieux, ni les hommes, ni les libraires ne permettront au poète d'être médiocre :

..... *Mediocribus esse poetas*
Non di, non homines, non concessere columnæ.

Ces lois s'imposent d'elles-mêmes : il faut le fond, la pensée ; mais la forme doit servir le fond, le faire valoir, le faire resplendir. Ainsi que nous le dit saint Thomas, le beau est la splendeur de la forme sur ce qui en est le fond, la matière obligée : *resplendentia formæ in materia debita*. La pensée, le fond, la matière due, réglée d'après les lois qui déterminent le beau, tel est le premier élément ; mais l'autre élément, l'expression ou si l'on veut l'éclat, la splendeur est indispensable (1).

A vrai dire, c'est la pensée qui se revêtira elle-même de l'éclat qui la fera resplendir. Toutefois nous

(1) Saint Thomas donne une autre définition plus développée, mais qui revient au même : *ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formæ super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires, vel actiones*. C'est le resplendissement de la forme sur les parties de la matière proportionnées, les forces diverses, les actions, c'est-à-dire sur la *matière due, materia debita*.

devons reconnaître les deux éléments et l'importance de chacun.

Faisons encore ces observations importantes : si dans les pages qui suivent, nous louons les pensées, nous faisons en même temps l'éloge de la forme. Mais déclarons-le avec fermeté : la forme par elle-même, quel que soit son prestige, n'a pas le droit, elle n'a pas le pouvoir de nous faire admirer ce qui, au fond, n'a que de la laideur, le mal et le vice. Si nous nous y faisons prendre, nous sommes dupes, nous sommes coupables.

Nous ne disons point, d'ailleurs, que le bien seul doit être présenté dans l'œuvre littéraire, loin de là. La tragédie ne met en scène que de grandes adversités causées à peu près toujours par la perversité humaine. Souvent un crime est l'objet principal de la composition, et le meurtrier semble en être le héros. C'est Néron qui fait assassiner Britannicus ; c'est Macbeth qui assassine lui-même son roi. Personne ne blâme le choix de ces sujets et les tragédies, dont ces crimes sont le nœud, aux yeux de tous, sont des chefs-d'œuvre. Oui, sans doute ; mais dans ces tragédies le crime n'est pas présenté à notre admiration. Il est la violation de la loi, il reste avec sa laideur mise en relief par le littérateur. Ordinairement, le mal est mis sur la scène pour contraster avec le bien et le faire ressortir, comme dans un tableau l'ombre donne plus d'éclat à la lumière. Si le crime paraît seul sur la scène, c'est que l'auteur veut nous montrer la loi vengée par de divines représailles ; et alors ce triomphe de la loi nous

donne les plus utiles leçons et nous fait estimer la vertu.

Donnons plus d'évidence à ces principes d'une importance capitale en présentant quelques exemples :

Dans *Athalie*, c'est Mathan, qui, avec une haine impie, lance d'affreux blasphèmes contre Dieu et son temple, et qui voudrait voir détruit tout ce qu'il a trahi. Est-ce donc que nous devons applaudir à ces blasphèmes ? Assurément non. Mais ce personnage jaloux et perfide donne plus de relief à la fidélité de Joad, à la fermeté de son caractère, à sa confiance en Dieu, et il contribue ainsi beaucoup à la beauté de l'œuvre.

Dans *Britannicus*, Néron a beaucoup plus d'importance que Mathan dans *Athalie*. Est-ce donc que Racine veut nous faire admirer ce monstre de cruauté, de perfidie et de lâcheté ? Non certainement ; et quand à la dernière scène, Agrippine lui dit que son nom sera dans l'avenir

Aux plus cruels tyrans une mortelle injure,

elle exprime le sentiment qui est au cœur du spectateur et que le poète a voulu lui-même lui inspirer. Dans la tragédie de Racine comme dans l'histoire, la figure de Néron est donc hideuse ; mais le poète nous fait admirer Britannicus, Junie et Burrhus. Nous pouvons donc reconnaître que *Britannicus* est un chef-d'œuvre sans avoir la moindre admiration pour le caractère de Néron.

Dans *Rodogune*, est-ce que Cléopâtre qui veut empoisonner son dernier enfant après avoir assassiné son mari et son autre fils, Cléopâtre qui ne craint plus ni Dieu, ni les hommes, et qui bafoue les restes de vertu qui pourraient encore s'insurger au fond de son âme :

Et toi que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sotte vertu?
Tombe sur moi le ciel pourvu que je me venge!

est-ce que ce monstre d'ambition et de méchanceté, cette mère dénaturée peut être admirée par nous? Non, Cléopâtre ne nous inspire que de l'horreur; mais dans l'œuvre du poète, par sa perfidie et sa cruauté, elle fait ressortir la beauté des sentiments qui sont dans ses enfants, Antiochus et Séleucus.

Cléopâtre ou Néron ne sont pas les principaux personnages des tragédies où ils nous sont montrés, et les titres de ces tragédies sont *Rodogune* et *Britannicus*. Mais il est des chefs-d'œuvre dans lesquels le personnage principal accomplit un meurtre qui est le nœud ou même le dénouement de la pièce. Ainsi dans *Macbeth* nous ne voyons plus que deux époux entraînés par l'ambition et s'excitant l'un l'autre à assassiner le roi qui est venu prendre chez eux l'hospitalité. Est-ce donc que l'auteur veut nous faire admirer ce meurtre? Non, sans doute. En effet, il ne nous montre pas seulement le crime, mais il nous dit d'une façon saisissante comment ce crime est puni et comment il emporte avec lui tout le bonheur des coupables. Même avant le forfait, quels troubles et quelles appréhensions! Macbeth

sait que « la justice à la main toujours égale présente à nos propres lèvres la coupe où nous avons versé le poison pour d'autres ». Il sait que, après le crime commis, il n'aura plus que des nuits sans sommeil. Il lui semble entendre une voix crier : « Tu ne dormiras plus. Macbeth tue le sommeil, l'innocent sommeil qui de l'écheveau emmêlé de nos maux, fait une pelote de soie unie; le sommeil, douce mort de la vie de chaque jour, le bain après le travail, le baume des âmes blessées. »

Après le meurtre, Lady Macbeth voit ses mains tachées d'un sang que toute l'eau de la mer ne pourrait laver, et elles sont imprégnées d'une odeur telle que « tous les parfums d'Arabie ne les désinfecteraient pas ». — Macbeth commet un nouveau crime : il fait assassiner Banco, et l'ombre de Banco le poursuit dans ses repas de fête.

Dans ces œuvres littéraires et beaucoup d'autres du même genre les auteurs ont donc donné une grande importance au mal et à de noirs attentats, mais ils n'ont pas voulu pour cela nous faire admirer ces crimes. Au contraire, par les couleurs sous lesquelles ils nous les ont présentés, ils nous les font détester, ils nous font aimer la vertu; c'est en elle que réside la beauté.

Il reste donc vrai que ce qui est moralement laid ne peut devenir beau moralement par le prestige de la forme, pas plus que ce qui est laid physiquement ne pourrait devenir beau s'il était représenté sans être transformé. Il est même des œuvres auxquelles

on peut reconnaître de grandes qualités au point de vue de la forme et de l'art, et auxquelles on ne peut qu'infliger un blâme sévère pour la pensée et le fond. La *Pucelle* de Voltaire serait le poème épique le plus réussi au point de vue de la mise en scène, de la conduite des idées et de la versification, que nous dirions encore que c'est une œuvre infâme et détestable.

Ajoutons que dans une œuvre littéraire dont la pensée est mauvaise, il peut y avoir bien des détails inoffensifs et intéressants, ne serait-ce que des descriptions de nature qui encadrent les personnages. Rarement vous apprécierez équitablement d'un mot l'œuvre que vous devez juger. Et, cependant, osons le dire, il en est surtout parmi les œuvres contemporaines que nous ne pourrions que condamner d'une façon absolue, mais le jugement que nous porterons n'étonnera aucun lecteur honnête.

II

L'antiquité.

Évidemment, nous n'avons point la prétention d'écrire en ces quelques pages une histoire de la littérature après avoir préliminairement donné une théorie du beau. Nous voulons seulement essayer de montrer, en nous appuyant sur quelques exemples, comment la beauté littéraire a été comprise aux différentes époques, afin de constater où nous en sommes à l'heure actuelle.

Il ne nous serait pas difficile de trouver de nombreuses beautés dans la Bible, des figures admirables, des scènes grandioses, gracieuses ; mais il nous semble préférable, pour le but que nous nous proposons, de commencer immédiatement par quelques-uns des exemples que nous a légués l'antiquité païenne.

Il nous est facile de trouver dans les œuvres d'Homère, d'Eschyle et de Sophocle, des personnages, des figures dont tous reconnaissent la beauté. Mais pour que les exemples choisis puissent facilement être comparés avec ceux qui nous seront présentés par le xvii^e et le xix^e siècles, considérons l'homme dans l'accomplissement des grands devoirs qui se retrouvent à tous les âges et chez tous les

on peut reconnaître de grandes qualités au point de vue de la forme et de l'art, et auxquelles on ne peut qu'infliger un blâme sévère pour la pensée et le fond. La *Pucelle* de Voltaire serait le poème épique le plus réussi au point de vue de la mise en scène, de la conduite des idées et de la versification, que nous dirions encore que c'est une œuvre infâme et détestable.

Ajoutons que dans une œuvre littéraire dont la pensée est mauvaise, il peut y avoir bien des détails inoffensifs et intéressants, ne serait-ce que des descriptions de nature qui encadrent les personnages. Rarement vous apprécierez équitablement d'un mot l'œuvre que vous devez juger. Et, cependant, osons le dire, il en est surtout parmi les œuvres contemporaines que nous ne pourrions que condamner d'une façon absolue, mais le jugement que nous porterons n'étonnera aucun lecteur honnête.

II

L'antiquité.

Évidemment, nous n'avons point la prétention d'écrire en ces quelques pages une histoire de la littérature après avoir préliminairement donné une théorie du beau. Nous voulons seulement essayer de montrer, en nous appuyant sur quelques exemples, comment la beauté littéraire a été comprise aux différentes époques, afin de constater où nous en sommes à l'heure actuelle.

Il ne nous serait pas difficile de trouver de nombreuses beautés dans la Bible, des figures admirables, des scènes grandioses, gracieuses; mais il nous semble préférable, pour le but que nous nous proposons, de commencer immédiatement par quelques-uns des exemples que nous a légués l'antiquité païenne.

Il nous est facile de trouver dans les œuvres d'Homère, d'Eschyle et de Sophocle, des personnages, des figures dont tous reconnaissent la beauté. Mais pour que les exemples choisis puissent facilement être comparés avec ceux qui nous seront présentés par le xvii^e et le xix^e siècles, considérons l'homme dans l'accomplissement des grands devoirs qui se retrouvent à tous les âges et chez tous les

peuples : les devoirs d'époux, de père, de mère, de fils, considérons-le en face de ces devoirs qui règlent les situations des hommes entre eux, dans la famille et dans la société. Assurément, il y a là des sources abondantes de beauté.

Mais comment la beauté se produira-t-elle ? Dieu a voulu que l'homme soit aidé par des sentiments naturels dans l'accomplissement de chacun de ces devoirs. Si les époux s'unissent, c'est qu'ils espèrent trouver dans cette union joie, force et consolation ; le père et la mère seront heureux de se voir revivre dans ces enfants pour lesquels ils ont à se dépenser avec tant de générosité. L'amitié fraternelle avec le dévouement qu'elle réclame, n'offre-t-elle pas des joies dont rien ne peut effacer le souvenir ? L'amour de la patrie, en compensation des sacrifices qu'il impose parfois, ne répand-il pas sur notre vie un bien-être que rien ne saurait remplacer. Il fallait arriver à cette fin de siècle pour entendre parler d'hommes qui veulent être des sans-patrie.

Nous sommes donc conviés au devoir par un charme qui semble en voiler les aspérités et par les jouissances qu'il nous promet. Ainsi l'a voulu Dieu, le père de nos âmes, qui, en nous créant, a mis en nous ce qui devait assurer le développement de notre vie et de la vie des peuples.

Mais il faut aussi le reconnaître, si parfois le devoir nous est facilité par les joies que nous trouvons à l'accomplir, si les difficultés qu'il présente sont à certains jours compensées par les consolations qu'il nous donne, le plus souvent il nous

impose de grands sacrifices. C'est ce qui fait le mérite de l'homme fidèle, la condition de sa beauté.

C'est ainsi que nous pouvons admirer d'abord dans l'*Odyssee* la fidélité des époux dans la scène de la reconnaissance d'Ulysse et de Pénélope. C'est après vingt ans d'absence, qu'Ulysse revient dans son palais. Il y rentre sous les vêtements d'un mendiant. Ne s'étant fait reconnaître d'abord que par son fils, il commence par accomplir un acte de justice en mettant à mort les intriguants qui ont envahi sa demeure. Ainsi redevenu maître chez lui, il va se faire reconnaître par son épouse ; mais il est toujours le prudent Ulysse. Il envoie Euryclée avertir Pénélope qu'il est de retour, qu'il est vainqueur de ses ennemis et maître dans son palais. La reine ne peut croire ces nouvelles. Pendant vingt années elle a dû se défendre contre tant de pièges qu'elle reste méfiante. Cependant elle descend dans la salle du festin, « franchit le seuil de pierre et va s'asseoir à la lueur du feu, en face d'Ulysse, qui était lui-même assis au pied d'une colonne, les yeux baissés attendant ce que lui dirait son épouse. Mais elle demeurerait muette, regardant Ulysse que tantôt elle croyait reconnaître, et que tantôt elle ne reconnaissait plus à cause des mauvais vêtements qui le recouvraient ». Le héros a voulu s'assurer de la fidélité de son épouse, et celle-ci, à son tour, veut s'assurer qu'on ne la trompe pas.

Homère nous montre cet époux et cette épouse procédant avec des précautions bien différentes de

a précipitation avec laquelle les aurait fait agir un poète moderne. Mais il ne nous montre pas moins bien pour cela la tendresse qu'ils ont l'un pour l'autre, et les scènes qu'il nous met devant les yeux ont une grandeur vraiment antique.

L'un et l'autre savent qu'il y a des marques auxquelles ils se reconnaîtront. Après cette entrevue presque silencieuse, Ulysse s'est retiré pour prendre un costume plus convenable. Puis ils se retrouvent en présence, se disent des paroles qui semblent des reproches d'indifférence; mais Pénélope provoque elle-même les communications qui permettront à Ulysse de se faire reconnaître : il décrit, en effet, le lit nuptial qu'il a lui-même construit dans un tronc d'olivier, et dont il indique avec précision tous les détails. Alors Pénélope n'hésite plus à reconnaître Ulysse, son cœur palpite avec violence; tout en larmes, elle se précipite vers lui, et, jetant ses bras autour de son cou elle s'écrie : « Ne sois point irrité, cher époux, toi qui fus toujours le plus prudent des mortels; ne t'indigne point si j'ai hésité à me jeter dans tes bras. Je craignais toujours que quelqu'un ne vint me tromper : les hommes savent inventer tant de ruses ! Mais maintenant que tu viens de me révéler les signes de notre lit nuptial, de ce lit qu'aucun autre homme que toi n'a jamais vu et que nous connaissons seuls, toi, moi et l'esclave fidèle qui gardait la porte de la chambre et que m'avait donné mon père quand je vins ici, je n'ai plus de doute. Tu rends la confiance à ce cœur devenu méfiant par le chagrin. »

Elle parlait ainsi, et le héros pleurait, heureux d'avoir une épouse aussi sage et aussi chaste, heureux de la retrouver après tant de malheurs.

Nous ne voyons pas quel trait manquerait à ce tableau pour qu'il ait à nos yeux toute la beauté désirable. Peut-être avec les idées modernes, serait-on porté à souhaiter plus d'émotion et de larmes, mais je répondrai volontiers avec Saint-Marc-Girardin, à ceux qui seraient sous cette impression : « Si Pénélope eût été la femme sensible qu'aiment à montrer le drame et le roman modernes, elle n'eût pas attendu son mari pendant vingt ans (1). » Et alors que serait devenue la beauté de cette scène ? Ces belles pages vérifient bien cette parole de Daunou : « L'art d'écrire a besoin d'être appliqué à des idées morales pour s'élever à un haut degré de puissance et de gloire. »

Nous pourrions encore considérer dans l'*Iliade* Hector et Andromaque. Ils sont fiers l'un de l'autre, l'un et l'autre n'ont pas de plus grand désir que leur commun bonheur. Andromaque plus faible et plus craintive, voudrait éloigner son Hector des périls auxquels il s'expose. Elle parle avec un juste orgueil de la gloire qu'il acquiert dans les combats; mais l'ardeur avec laquelle il affronte les coups de l'ennemi la remplit de frayeur : elle tremble pour ses jours. Elle se sert d'ingénieux prétextes pour le porter

(1) *Cours de littérature*. En citant cette parole de Saint-Marc-Girardin nous sommes heureux de reconnaître que souvent nous nous sommes inspiré de son cours de littérature, et pour le choix des exemples et pour les appréciations. Nous regrettons de ne pouvoir le citer plus souvent textuellement.

à combattre sur un point où il courrait moins de périls. Hector de son côté ne redoute pas la mort pour lui-même, mais à cause des maux qui accablent Andromaque. Cependant rien ne l'arrête quand il s'agit de défendre sa patrie.

Et quand Hector a succombé sous les coups du terrible Achille, quelle expression vraie de la douleur dans les lamentations d'Andromaque : « O mon Hector que tu es mort jeune ! et tu me laisses veuve dans ce palais et ton fils orphelin, pauvre enfant que nous avons mis au monde, toi et moi, malheureux que nous sommes... Oh ! quelle douleur imposée à ton vieux père, à ta mère et à moi surtout ! Quelle langue infortunée ! Et encore, en mourant, tu n'as pas pu me tendre la main et m'adresser une dernière et sage parole dont je me serais souvenue nuit et jour au milieu de mes larmes. »

Nous ne voyons pas quel trait manquerait à la beauté de ces figures.

Ces indications sont bien sommaires, cependant elles nous permettent de comparer ce que nous a laissé l'antiquité avec ce que nous ont donné les temps modernes.

L'*Iliade* nous montre l'amour paternel dans Priam. Ce vieux roi tombé du sommet de la gloire et dont les grands de la terre avaient autrefois recherché les faveurs, n'est-il pas admirable quand il pénètre seul la nuit dans le camp des Grecs, les cheveux souillés de cendre, le visage baigné de pleurs, s'humiliant aux genoux de l'impitoyable Achille, baisant

les mains terribles qui firent couler tant de fois le sang de ses fils et qui viennent d'immoler son cher Hector ? Il flatte le guerrier, lui parle de son vieux père, afin qu'il ait pitié de son immense douleur, et qu'il lui rende le cadavre de son fils. Ne pas avoir les honneurs de la sépulture était dans l'antiquité le comble de tous les malheurs.

Dans *Iphigénie en Aulide* d'Euripide nous voyons un père, Agamemnon, offert à notre admiration dans une situation toute différente de celle de Priam. Il n'a point comme le roi d'Ilion à tout faire céder à son affection ; il doit, au contraire, faire plier son affection sous le poids du devoir le plus pénible pour un père, il doit consentir à ce que sa fille soit immolée sur l'autel de Diane pour que la flotte obtienne des vents favorables.

Assurément, il lutte de tout son pouvoir contre la cruelle nécessité qui lui est imposée, il regrette de porter le titre de général qui le met dans cette affreuse situation. Et même, après avoir cédé d'abord aux instances de Ménélas, son frère, plus intéressé que tout autre à la guerre de Troie, après avoir envoyé un messager pour faire venir sa fille sous le faux prétexte de la donner comme épouse au valeureux Achille, bientôt il ne peut supporter la pensée de la voir immolée, et il envoie en secret un second messager afin de l'éloigner. Ménélas ayant surpris ce contre-ordre et faisant à son frère de violents reproches, Agamemnon déclare à son tour qu'il ne sera pas le bourreau de ses enfants.

« Poursuivez, lui dit-il, tant qu'il vous plaira, la

vengeance d'une perfide épouse ; mais pour moi j'aurais trop de larmes à verser si j'étais assez injuste pour livrer mon sang aux Grecs. Voilà nettement et en un mot ma pensée, et si vous ne voulez vous rendre à la raison, je saurai soutenir mes droits. »

Bientôt on vient lui annoncer qu'Iphigénie est arrivée, et l'armée entière demande son immolation pour le salut de la patrie. Il est donc contraint par la nécessité : il n'oublie pas un instant qu'il est père, mais il sait qu'il est le chef de l'armée, et s'il consent à la mort de sa fille, ce n'est que pour le salut et l'honneur de la patrie. « C'est à la Grèce que je vous immole. Je le fais à regret, mais il faut céder à la nécessité. Il faut acheter la liberté publique au prix de ma tendresse et de votre sang pour apprendre aux barbares que les Grecs ne laissent point les ravisseurs impunis. »

Ces luttes que soutient Agamemnon nous émeuvent, nous ressentons les déchirements de son âme, mais nous ne regrettons pas d'éprouver ces émotions. Nous l'estimons dans sa fermeté et sa résignation.

Dans cette même tragédie, Clytemnestre, la mère d'Iphigénie, est bien dans son rôle comme Agamemnon dans le sien. Le père acceptera des sacrifices auxquels la mère ne se résignera jamais. Une mère ne pouvait consentir à voir mourir son enfant. « Dieu, lui dit-on, a bien ordonné à Abraham de lui sacrifier son fils. » — « Oui, répondit-elle, à un père, c'est vrai, mais non à une mère. » La conduite de Clytemnestre semble être la vérification de cette parole. Jusqu'à la fin la princesse s'oppose à ce que sa fille

soit immolée. Combien sont pressantes les supplications qu'elle adresse au roi ! « Vous immolerez votre fille, lui dit-elle ; eh ! quelle prière ferez-vous aux dieux en la sacrifiant ? Que leur demanderez-vous donc si vous égorgez vos enfants ? Sera-ce votre retour ? retour aussi fatal que votre départ aura été honteux. Dois-je le souhaiter et le demander pour vous ? Quelle idée aurais-je des dieux si je les implorais pour un parricide ? Mais je veux que vous l'obteniez. Revenu dans Argos que ferez-vous ? Irez-vous embrasser vos enfants ? Eh ! ne vous privez-vous pas de cette consolation ? Qui d'entre eux osera regarder un père qui les assassine de sang-froid ? » Clytemnestre implore le secours d'Achille dont le nom a servi de faux prétexte pour faire venir Iphigénie, et qui promet de la défendre.

Voilà assurément de beaux sentiments et dans les situations les plus dramatiques.

Andromaque que nous avons vue admirable comme épouse ne l'est pas moins comme mère : « Je t'en prie, disait-elle à Hector, aie pitié de moi, ne fais pas ta femme veuve et ton fils orphelin. » Et quand le héros a succombé, comme à son immense chagrin sur la perte de son mari s'unissent bien les préoccupations pour l'avenir de son enfant ! « O mon Hector que tu es mort jeune ! Tu me laisses veuve dans ce palais et ton fils orphelin... O mon fils, me suivras-tu condamné à travailler comme esclave sous la loi d'un maître impérieux ? Peut-être hélas ! un Grec t'arrachera-t-il de mes bras pour te précipiter du haut des tours, un Grec irrité contre notre

Hector qui aura tué son père ou son frère ou son fils.» Sa tendresse lui fait prévoir les maux qui ne tarderont pas à l'accabler en effet.

Quelle dignité émouvante ne montre-t-elle pas dans *les Troyennes* d'Euripide quand elle voit son jeune enfant condamné à être précipité du haut des remparts. — Le même poète dans une autre tragédie ne nous la montre pas moins admirable dans une autre situation. Elle est devenue esclave de Pyrrhus dont elle a eu un enfant. Nous ne voyons plus en elle que l'amour maternel débarrassé de tout autre sentiment. Cet enfant, Molossus, elle l'aime non parce qu'il lui rappelle Hector, un temps de bonheur et de gloire ; elle l'aime uniquement parce qu'il est son fils. Ménélas va l'immoler, ou elle doit mourir elle-même. Elle n'hésite pas : « Non, dit-elle, je ne sauverai pas mes jours au prix de ceux de mon enfant. Qu'il vive... j'espère pour lui un sort plus heureux. Qu'il vive!... ce serait une honte pour moi de ne pas savoir mourir pour mon fils... Quand tu reverras ton père, quand tu l'embrasseras, dis-lui en pleurant et en baisant ses mains, ce que j'ai fait pour te sauver. Nos enfants sont notre vie et notre âme. Quiconque n'en a pas et blâme l'amour que nous avons pour eux, je le plains. Il a moins de peine, mais il est malheureux dans son repos. » Voilà bien l'amour maternel avec sa générosité et le bonheur qu'il éprouve à se dépenser.

Dans une série de pièces que nous ne pouvons analyser, la famille des Atrides nous est montrée dans

les situations les plus dramatiques, marchant à travers les forfaits les plus épouvantables. Sans doute au milieu des événements qui se déroulent nous voyons les caractères les plus admirables : Antigone et Ismène ne sont-elles pas restées comme les plus beaux types de la piété filiale ? Et Antigone n'est pas moins admirable à l'égard de son frère qu'elle ne l'a été à l'égard de son père. Mais la trame générale n'est qu'un enchaînement de crimes. Or, si nous applaudissons un poète qui choisit des actions dignes d'éloges, des événements dans lesquels chacun accomplit son devoir, se dépense avec générosité ; celui qui met sur la scène des crimes et des meurtres consignés dans l'histoire, transmis par la tradition, peut avoir autant de mérite et nous donner des leçons aussi utiles, si d'ailleurs il nous montre ces crimes punis et l'ordre rétabli par la justice divine. C'est ce que nous voyons dans le théâtre grec.

Ainsi dans *les Euménides*, Eschyle nous montre Oreste poursuivi par les *Furies* et conduit par elles devant l'Aréopage. Il a frappé sa mère et lui a donné la mort ; mais c'est pour venger son père. Il est défendu par Apollon. Les *Furies* de leur côté veulent maudire une ville qui les empêche de punir un parricide. Minerve les apaise en leur disant qu'Athènes, loin de les mépriser, aura toujours pour elles un sanctuaire, des autels, un bois sacré, de pieuses cérémonies. Le coupable n'est point approuvé pour avoir voulu venger son père, et n'est point absous du meurtre de sa mère ; il sera châtié par le remords. Assu-

rément le poète, avec l'idée qu'il avait de la justice des dieux, ne pouvait donner une plus sage leçon au peuple athénien. Mais où est le beau dans cette tragédie? N'y a-t-il là qu'une sorte de procédure? Assurément la beauté n'est point absente de ce grand spectacle de la justice qui revendique elle-même ses droits. Ce sont les *Euménides* qui conduisent elles-mêmes la pièce dont le titre pourrait être: La justice poursuivant le crime. Dans cette pièce comme dans beaucoup d'autres du théâtre grec, c'est une beauté sévère qui nous apparaît, mais c'est une beauté du degré le plus élevé, une beauté supérieure à celle que nous pouvons contempler dans les événements de ce monde, parce que c'est celle de l'ordre souverain, de la loi dominant les actes de l'homme et leur donnant tôt ou tard la sanction qu'ils méritent.

Le théâtre grec ne se tenait pas toujours à ces hauteurs, et nous ne donnons point une appréciation de toutes ses productions, mais nous constatons que par ses grands tragiques il nous a montré la beauté au degré le plus élevé, et cet éloge doit prendre beaucoup plus de valeur si l'on tient compte de la dégradation des mœurs païennes, des éléments defectueux en eux-mêmes, sur lesquels les auteurs avaient à travailler.

III

Le dix-septième siècle.

Avant d'étudier les œuvres des époques modernes, nous pourrions remarquer que les inspirations et les sujets offerts au littérateur par les sociétés devenues chrétiennes, étaient une grande ressource que ne possédait pas l'antiquité. En effet, le Christianisme donnait à la littérature ses dogmes précis sur Dieu et son action sur le monde; il lui donnait l'Évangile avec sa morale si pure, ses comparaisons si gracieuses et si touchantes; il élevait l'idéal du beau, non seulement dans les esprits, mais dans le monde réel par les vertus qu'il y répandait de toutes parts. Il lui offrait surtout l'amour de Dieu, inconnu du monde ancien, l'amour de Dieu fortifiant les âmes, inspirant les sacrifices les plus généreux, l'abnégation, les vertus qui rendent l'homme capable de se dévouer à toutes les saintes causes.

Observons de plus avec Chateaubriand que la religion chrétienne en mettant un frein à la concupiscence et à tous les entraînements du cœur de l'homme, augmente nécessairement le jeu des passions dans le drame et l'épopée. Le paganisme procédait surtout par des scènes extérieures et ne con-

rément le poète, avec l'idée qu'il avait de la justice des dieux, ne pouvait donner une plus sage leçon au peuple athénien. Mais où est le beau dans cette tragédie? N'y a-t-il là qu'une sorte de procédure? Assurément la beauté n'est point absente de ce grand spectacle de la justice qui revendique elle-même ses droits. Ce sont les *Euménides* qui conduisent elles-mêmes la pièce dont le titre pourrait être: La justice poursuivant le crime. Dans cette pièce comme dans beaucoup d'autres du théâtre grec, c'est une beauté sévère qui nous apparaît, mais c'est une beauté du degré le plus élevé, une beauté supérieure à celle que nous pouvons contempler dans les événements de ce monde, parce que c'est celle de l'ordre souverain, de la loi dominant les actes de l'homme et leur donnant tôt ou tard la sanction qu'ils méritent.

Le théâtre grec ne se tenait pas toujours à ces hauteurs, et nous ne donnons point une appréciation de toutes ses productions, mais nous constatons que par ses grands tragiques il nous a montré la beauté au degré le plus élevé, et cet éloge doit prendre beaucoup plus de valeur si l'on tient compte de la dégradation des mœurs païennes, des éléments defectueux en eux-mêmes, sur lesquels les auteurs avaient à travailler.

III

Le dix-septième siècle.

Avant d'étudier les œuvres des époques modernes, nous pourrions remarquer que les inspirations et les sujets offerts au littérateur par les sociétés devenues chrétiennes, étaient une grande ressource que ne possédait pas l'antiquité. En effet, le Christianisme donnait à la littérature ses dogmes précis sur Dieu et son action sur le monde; il lui donnait l'Évangile avec sa morale si pure, ses comparaisons si gracieuses et si touchantes; il élevait l'idéal du beau, non seulement dans les esprits, mais dans le monde réel par les vertus qu'il y répandait de toutes parts. Il lui offrait surtout l'amour de Dieu, inconnu du monde ancien, l'amour de Dieu fortifiant les âmes, inspirant les sacrifices les plus généreux, l'abnégation, les vertus qui rendent l'homme capable de se dévouer à toutes les saintes causes.

Observons de plus avec Chateaubriand que la religion chrétienne en mettant un frein à la concupiscence et à tous les entraînements du cœur de l'homme, augmente nécessairement le jeu des passions dans le drame et l'épopée. Le paganisme procédait surtout par des scènes extérieures et ne con-

naissait pas les délits du cœur. Notre religion est un vent céleste qui enfle les voiles de la vertu, et multiplie les orages de la conscience autour du vice, et par là même elle est beaucoup plus favorable à la peinture des sentiments.

C'est ainsi que la *Phèdre* de Racine, en oubliant ses devoirs, éprouve des tourments que ne pouvait connaître la *Phèdre* d'Euripide, et dans le *Polyeucte* de Corneille, l'amour de Dieu nous donne le spectacle de beautés que l'antiquité ne soupçonnait pas.

On sait que le Christianisme donna à la femme le rang qui lui est dû dans la famille et la société. Dans l'antiquité la femme était méprisée. « La vie d'un seul homme, faisait dire Euripide à Iphigénie, vaut mieux que celle de mille femmes. » La chevalerie eut de tout autres principes. L'amour proprement dit fut redressé, ennobli. On peut dire aussi que l'amour paternel, l'amour maternel, l'amour filial eurent plus de perfection. Assurément, il y avait là des ressources nouvelles et précieuses pour le littérateur. Or, le xvii^e siècle, bien qu'il eut souvent le tort d'emprunter ses sujets à l'antiquité, fit bon usage de ces ressources.

Ici nous avons un avantage : tous nos lecteurs connaissent les œuvres dont nous avons à parler, ainsi les belles scènes de *Polyeucte*. Cette tragédie met ses personnages dans les situations les plus mouvementées. C'est Polyeucte qui affronte la mort pour son Dieu ; rien ne peut l'ébranler, même les supplications de son épouse.

Va, cruel, lui dit-elle, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Et il lui répond :

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que
[moi-même.]

Ce qu'il voudrait en mourant, ce serait de conquérir à sa foi celle qu'il aime.

PAULINE

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?

POLYEUCTE

C'est peu d'aller au Ciel, je veux vous y conduire.

Pauline, de son côté, voit sa fidélité mise à une terrible épreuve par le retour de Sévère qu'elle avait aimé tout d'abord, de Sévère qui est devenu puissant. Félix, le père de Pauline, veut qu'elle s'emploie pour conquérir ses faveurs.

Ménage en ma faveur l'amour qui le possède.

Pauline est bien résolue à rester fidèle à son époux, mais Sévère est « toujours aimable » et elle est « toujours femme ». Sa vertu « vaincra sans doute » ; cependant elle refuse d'abord de le voir. Sur les instances de Félix elle y consent ; elle le voit, mais après qu'elle a laissé voir « une âme trop sensible », elle sait aussitôt lui dire :

Épargnez-moi ces tristes entretiens
Qui ne font qu'irriter vos tourments et les miens.

Elle fait mieux, elle lui demande d'employer son pouvoir pour sauver son époux.

Conservé un rival dont vous êtes jaloux
C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous.

Et, en effet, Pauline n'a pas trop présumé de la grandeur d'âme et de la générosité de Sévère.

Polyeucte, de son côté, dans son désintéressement, n'a qu'un désir, le bonheur de ceux qu'il aime. Avant de marcher au supplice, il fait venir Sévère et remet Pauline entre ses mains.

Vous êtes digne d'elle, elle est digne de vous.

Voilà de grandes et de belles âmes que l'on peut admirer sans restriction. Voilà le beau dans toute sa splendeur.

Dans *le Cid*, ce ne sont plus des époux qui sont en scène, mais des amants, Rodrigue et Chimène. Ils sont admirables eux aussi par l'énergie et la générosité avec lesquelles ils maintiennent leur amour sous la loi du devoir.

Ils allaient s'unir avec le consentement de leurs pères, quand ceux-ci se prennent de querelle, et don Gomès, père de Chimène donne un soufflet à don Diègue, père de Rodrigue. Rodrigue, chargé par son père, trop âgé pour combattre, de le venger, fait taire son amour, provoque don Gomès et le tue (1). Aussitôt Chimène vient se jeter aux pieds du roi et lui demande justice contre Rodrigue ; celui-ci de son côté vient s'offrir aux coups de Chimène. Les deux

(1) Evidemment nous ne discutons point ici la question du duel. Nous ne pourrions que condamner ce que condamne l'Église. Mais nous suivons le poète dans sa composition.

amants dans une scène admirable laissent voir la passion qui les anime, mais sans fléchir un instant. Voilà un amour vrai, ardent ; ce sont deux cœurs qui se sont compris. Ils resteront unis en dépit de tous les événements contraires ; mais ni l'un ni l'autre ne veut acheter le bonheur au prix d'une faiblesse. Rodrigue voudrait mourir de la main de Chimène. Il l'épousera un jour, mais après avoir combattu et combattu encore les ennemis de la patrie, pour n'être pas indigne du bonheur auquel il aspire.

Voilà des scènes d'amour que tous peuvent lire sans péril.

Tous nos lecteurs savent quels beaux modèles de père, les auteurs du xvii^e siècle ont présenté à notre admiration ; tous connaissent le caractère du vieil Horace et son « qu'il mourût ! »

Voltaire lui-même, dans *Zaïre*, nous a montré un très beau caractère de père dans un antique Croisé resté fidèle à sa religion au fond des cachots, et suppliant sa fille Zaïre de ne pas trahir sa foi par un mariage qui serait une apostasie. C'est ainsi qu'il ne craignait pas d'emprunter des ressources à la religion qu'il calomniait.

Andromaque était un beau type d'amour maternel dans les œuvres de l'antiquité, mais elle devient plus admirable par les traits que Racine lui prête. Ainsi dans *l'Iliade*, elle nous émeut sans doute par ses tendres lamentations sur le sort de son enfant ; mais peut-être aussi elle ne supporte pas avec assez

de fermeté et de dignité les appréhensions de l'avenir et la pensée des misères auxquelles Astyanax est réservé. Une mère chrétienne ferait meilleure contenance devant l'adversité (1).

De même l'Andromaque d'Euripide a bien toute la tendresse et tout le dévouement désirables pour son enfant : elle accepte la mort pour le sauver ; mais l'Andromaque de Racine nous montre des sentiments encore plus délicats. Elle est l'esclave de Pyrrhus, mais elle est libre vis-à-vis de son maître, et ce sentiment d'indépendance conquis par le Christianisme en faveur de la femme est reconnu par Pyrrhus lui-même. Comme le dit Racine dans sa préface, elle ne connaît point d'autre époux qu'Hector, d'autre fils qu'Astyanax, elle se rappelle Troie et tous les maux que lui ont fait les Grecs : elle se souvient de

cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.

Elle n'a pas oublié tous ceux que Pyrrhus a mis à mort ; aussi elle refuse de lui accorder sa main, parce qu'elle veut être fidèle au souvenir des siens, fidèle surtout à son cher Hector, même au delà du tombeau. Si elle persiste dans son refus, Pyrrhus menace de mettre à mort son enfant.

(1) Sainte Elisabeth de Hongrie, chassée de son château, descend avec ses enfants dans la ville d'Eisenach, et va dans le monastère des Franciscains faire chanter le *Te Deum* pour les maux qui lui arrivent ; voilà de l'héroïsme chrétien.

Sans doute ce mouvement n'est pas dans l'ordre des sentiments humains, mais il nous montre précisément comment le cœur fortifié par la religion a des ressources pour s'élever au-dessus de lui-même.

L'Andromaque de Racine ne met donc en regard de la vie de son fils que la délicatesse de ses sentiments ; elle a toute la dignité d'une épouse des temps modernes. Elle croit pouvoir tout concilier en se résignant à épouser Pyrrhus et en se donnant aussitôt après la mort. Ici elle s'égare. Le dénouement de la tragédie amène, non sa mort, mais son triomphe.

Dans *Alzire*, un père, Alvarez, obéit à son fils comme sujet, tout en conservant les droits essentiels que lui donne sa paternité. Chateaubriand relève dans cette tragédie des « traits de beauté morale aussi supérieure à la morale des anciens que les Évangiles surpassent les dialogues de Platon pour l'enseignement des vertus ». Et l'auteur du *Génie du Christianisme* tout en reconnaissant que la vraisemblance des mœurs y fait défaut, ajoute : « On y plane au milieu de ces régions de la morale chrétienne qui, s'élevant au-dessus de la morale vulgaire, est d'elle-même une divine poésie... Voltaire est bien ingrat d'avoir calomnié un culte qui lui a fourni les plus beaux titres à l'immortalité ».

Ajoutons que Voltaire nous a donné dans *Méropé*, qui est d'ailleurs son chef-d'œuvre, un type admirable d'amour maternel. Cette mère nous inspire la pitié et le respect. Il n'y a rien en elle qui gêne ces deux sentiments : elle aime avec un dévouement sans mesure ; elle est vertueuse, elle est opprimée ; nous pouvons donc l'admirer, la plaindre à notre aise. L'intérêt qu'elle nous inspire n'est ni divisé, ni troublé, il est simple et complet. Assurément, elle ne

nous captive pas moins parce qu'elle est pure et vertueuse, et elle n'exciterait pas davantage nos sympathies si, avec cet amour pour son fils qui est une vertu, nous remarquions en elle des vices plus ou moins honteux, des passions plus ou moins effrénées. Plus tard nous verrons la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo; le poète nous la montre chargée de vices et malgré cela, il voudrait la faire admirer comme mère; cette admiration n'est pas possible.

Enfin, indiquons comme modèles d'amour fraternel Antiochus et Séleucus dans la tragédie de *Rodogune*. Corneille y met en scène une mère dénaturée, Cléopâtre, qui sacrifie à l'ambition ses devoirs les plus sacrés. Ses deux fils sont admirables autant qu'elle est criminelle, et ils sont beaux non seulement comme fils, mais comme frères. « Leur amitié m'accable », dit Cléopâtre, et elle s'efforce de les diviser par les moyens les plus coupables. Elle leur a déclaré que celui qui est l'aîné sera couronné roi, et que, de plus, il épousera Rodogune. Tous les deux aiment cette princesse. Chacun d'eux désire le sceptre et Rodogune, mais chacun aussi regrette de ne pouvoir être heureux que par la possession de biens dont l'autre sera privé. Ils conviennent donc ensemble que Rodogune choisira elle-même celui qu'elle préfère, que celui-là régnera avec elle, et que l'autre sera heureux du bonheur de son frère.

De son côté, Rodogune, elle aussi veut les pousser au crime pour se venger de Cléopâtre; elle ose leur promettre d'épouser celui qui tuera sa mère. Tous

les deux ne voient qu'une résolution à prendre, celle de faire tous leurs efforts pour ramener à des sentiments moins indignes leur mère et la femme qu'ils aiment.

Au milieu des procédés les plus odieux, ils se maintiennent dans les mêmes sentiments, sans faiblir un instant.

Au dernier acte, au moment où Antiochus et Rodogune vont être fiancés, Cléopâtre, prise dans le piège qu'elle a préparé, se voit obligée de boire une coupe qu'elle présente aux futurs époux et dans laquelle elle a versé un poison violent. On en voit aussitôt l'effet.

Elle est ma mère, s'écrie Antiochus, il faut la secourir.

Et, quand Cléopâtre, sentant courir la mort dans ses veines, lance contre lui les plus affreuses imprécations :

Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.

Antiochus reprend encore :

Ah! vivez pour changer cette haine en amour.

Jusqu'à la fin il reste fidèle aux sentiments qu'il doit à sa mère.

... Je ne sais, dit-il, dans son funeste sort,
Qui m'afflige le plus, ou sa vie ou sa mort.

Corneille n'essaie pas de nous faire admirer Cléopâtre, il ne prétend pas non plus nous faire admirer Rodogune qui offre sa main à celui des

deux fils qui voudra se faire le meurtrier de sa mère ; mais il propose à notre admiration Antiochus et Séleucus, et nous devons reconnaître qu'ils en sont parfaitement dignes.

Ce n'est point une histoire de la littérature que nous écrivons, mais nous croyons avoir donné des exemples dans lesquels la beauté brille incontestablement.

Conclusions sur le XVII^e siècle. — Nous n'avons rien appris à nos lecteurs en leur présentant l'éloge de nos auteurs du xvii^e siècle. Racine, avec plus de perfection dans la forme, présente des beautés moins élevées que Corneille, qui est le poète des sentiments héroïques ; mais tous les deux l'emportent sur l'antiquité quand ils sont vraiment chrétiens.

Quelles œuvres merveilleuses ces auteurs nous auraient données, s'ils avaient exprimé plus souvent des sentiments chrétiens, comme Corneille le fit dans son *Polyeucte* ; s'ils avaient exploité l'histoire des peuples modernes avec autant d'art qu'ils traitaient les sujets de l'histoire ancienne, et que Racine en mit pour traiter l'épisode d'*Athalie*.

Sans doute, quand ils mettaient sur la scène des faits empruntés à l'antiquité, en idéalisant leurs personnages, en généralisant les passions dont ils les animaient, ils leur prêtaient des sentiments qui appartiennent à l'humanité tout entière et sont de tous les temps. Le *Cid* n'est pas plus Espagnol que le vieil Horace n'est exclusivement Romain. Souvent même ils puisaient leurs inspirations aux sources du Christianisme pour faire agir et parler même des

personnages païens. Ainsi Clytemnestre et Phèdre ont des sentiments dans lesquels on reconnaît l'esprit du Christianisme. L'Iphigénie de Racine se résigne beaucoup plus facilement à mourir que l'Iphigénie antique ; le sentiment du devoir lui fait accepter son sacrifice, elle devient presque une martyre.

Nous reconnaissons donc toute la valeur de ce qu'ils nous ont donné, mais en constatant qu'ils nous auraient donné bien davantage s'ils avaient été encore plus préoccupés de mettre sur la scène les grands souvenirs de notre Histoire religieuse et nationale.

IV

Le dix-neuvième siècle.

Avant de considérer les œuvres du XIX^e siècle, jetons un coup d'œil rapide sur le mouvement littéraire qui s'est accompli au début de cette période que nous devons étudier.

Des besoins se faisaient sentir. Les œuvres du XVII^e siècle n'étaient point étrangères à nos croyances, à nos mœurs, à notre civilisation ; mais il faut le reconnaître, cependant par les sujets choisis, par les personnages mis en scène, elles ne pouvaient nous créer une littérature nationale. Nous devons d'autant plus le regretter que nos premiers essais littéraires, notre passé, notre histoire nous offraient les éléments les plus riches d'une littérature qui aurait eu l'immense avantage d'avoir pris naissance et de s'être perfectionnée sur le sol de la patrie, et qui nous eût complètement appartenu. Ce n'était point la poésie qui avait fait défaut aux poètes, mais les poètes avaient fait défaut à la poésie chrétienne.

Chateaubriand par son *Génie du Christianisme*, en rendant service à la religion, ouvrait une voie nouvelle au point de vue littéraire ; il montrait amplement que l'on pouvait trouver des sujets de poésie ailleurs que dans les souvenirs vieilliss de Rome et

d'Athènes. Les littérateurs et les poètes abandonnèrent les fictions mythologiques dont trop longtemps notre imagination avait été obsédée. De plus ils surent donner à leur style de la chaleur et du mouvement, du pittoresque et de l'imprévu. Ils acquirent une grande habileté à décrire la nature.

Mais après avoir progressé on devait arriver promptement à des abus. Nous n'avons point à faire l'histoire du romantisme que tout le monde connaît. Après avoir proclamé que l'on devait exploiter notre histoire nationale et la nature entière, les novateurs prétendirent que l'on pouvait prendre la nature sans choix ni distinction, telle qu'elle se présente à nos regards avec ses défauts. « Si le XVII^e siècle nous paraît si froid, si pâle, si monotone, avait dit Victor Hugo, c'est qu'il n'a voulu admettre que le beau et le sublime ; faisons paraître dans nos œuvres le laid et le grotesque. » Il prit plaisir à rapprocher la laideur de la beauté. Ainsi que nous le verrons, par son personnage de *Lucrece Borgia*, il voulut nous faire admirer les sentiments maternels dans une femme qui n'avait été qu'une épouse méprisable ; il voulut nous faire admirer les sentiments d'un amour paternel égoïste dans l'ignoble Triboulet. Bientôt on érigea en système que le laid par cela même qu'il existe dans la nature peut être mis sous nos yeux, et l'on prodigua la laideur physique et la laideur morale, on mit en scène les fantômes et les monstres, la canaille et l'infamie, et toutes ces laideurs furent présentées, non pas comme contraste,

mais pour elles-mêmes, à cause de leur valeur prétendue et de leurs charmes supposés.

L'expression fut modifiée comme les pensées. Au début les romantiques, tout en se servant d'un style neuf, coloré, vrai, expressif, étaient corrects. On connaît assez le style de Chateaubriand. Victor Hugo proclama bientôt qu'il n'y avait plus ni règle ni modèle. Puis, on ne se contenta plus du mouvement et de la vie, ce fut de l'emportement et du délire. A mesure que les littérateurs et les poètes s'abaissèrent dans le choix de leurs sujets, ils se permirent des licences plus effrénées, et le drame populaire fut présenté avec toutes ses trivialités, toutes les grossièretés de la rue. Ces spectres débraillés qui n'apparaissent que dans l'émeute, et semblent sortir de terre furent produits au grand jour pour le plaisir des lecteurs, avec leurs guenilles et leur argot, et l'on se garda bien d'adoucir les traits de ces hideuses figures, et de corriger leur langage.

Ces aberrations eurent d'autres conséquences : devenus habiles paysagistes, mais abusant de leur facilité à nous décrire le monde physique, nos littérateurs pour nous présenter le monde moral prirent plaisir à nous indiquer les sentiments en nous décrivant les phénomènes extérieurs ; ils nous montrèrent des passions qui sont comme matérialisées. Pour les rendre plus violentes et comme irrésistibles, ils nous les montrèrent dans ce qu'elles ont de brutal et d'irréfléchi. Nous avons entendu les lamentations si simples, si touchantes d'Andromaque quand on veut lui enlever son fils Astyanax. Dans *Notre-Dame de*

Paris, Victor Hugo nous montre une pauvre récluse, Gudule, qui est assurément bien misérable. Elle vit dans une logette, une espèce de trou éclairé par une étroite fenêtre. Sa fille lui avait été enlevée et elle vient de la retrouver ; mais on veut la lui enlever de nouveau. Nous ne pouvons reproduire ici toute cette scène avec tous les cris et toutes les agitations de Gudule, mais nous pouvons dire avec Saint-Mare-Girardin « là il n'y a plus rien d'humain ; c'est la rage de la bête fauve, de la panthère à laquelle on arrache ses petits ».

Les transformations se sont donc faites pour le fond comme pour la forme. Nous laisserons aux professeurs de littérature le soin de discuter la forme ; nous apprécierons le fond, mais notre appréciation n'en sera pas moins complète.

Nous ne voudrions pas paraître déprécier d'une manière générale toutes les œuvres contemporaines, ce serait injustice et ingratitude. Non seulement dans un grand nombre de ces œuvres, il est des beautés de détails, des descriptions de natures ravissantes, mais si nous considérons comme nous l'avons fait jusqu'ici les grands sentiments de l'âme humaine qui font vivre la famille et la société, c'est-à-dire, l'amour conjugal, l'amour paternel, l'amour filial, tous ces sentiments qui remplissent d'ailleurs les drames et les romans, nous ne dirons pas qu'ils ont été toujours présentés d'une façon blâmable. C'est avec raison que le public a applaudi avec enthousiasme les grandes compositions de M. de Bornier,

spécialement *La Fille de Roland*. Les plus nobles sentiments y sont exprimés. Berthe et Gérard renoncent à l'union qu'ils désirent l'un et l'autre, parce que le fils de Ganelon ne peut s'unir à la fille de celui que son père a trahi. Malgré les encouragements des seigneurs, de Charlemagne lui-même, Gérard refuse le bonheur dont il se croit indigne ; il résiste même aux larmes de Berthe.

Sire, devant ces pleurs venez à ma défense,
Je ne peux rien céder contre ma conscience.

Et Berthe elle-même se soumet :

Qui t'aime te ressemble !
Dieu fit nos cœurs pareils, que Dieu les rassemble !

Voilà qui est assurément très beau. Ajoutons ce commentaire qui est de M. de Bornier lui-même. Quelques critiques, paraît-il, auraient préféré que « Gérard comme Rodrigue dans le *Cid*, épousât celle qu'il aime et dont il est aimé ». Or, l'auteur répond avec raison : « Je ne saurais être de cet avis. Rodrigue peut épouser Chimène : il n'y a entre eux que du sang ; entre Gérard et Berthe il y a une honte, la honte du père qui ne doit être expiée que par le sacrifice du fils. Enfin, pour tout dire, Gérard n'est pas seulement un héros, c'est un chrétien, un croyant ; il croit que nos malheurs en ce monde sont éphémères comme nos bonheurs ; il sait qu'il retrouvera Berthe là où tout est purifié par le repentir, sanctifié par le dévouement, là, où l'aurole blanche au front des fils efface la tache noire au front des pères ; et tous les

deux, délivrés de la terre se réuniront dans les joies de l'infini où ils montent, l'un avec des ailes d'aigle, l'autre avec des ailes d'ange. »

Dans l'article du *Correspondant* où M. de Bornier a écrit ces lignes il fait en même temps l'histoire de l'héroïsme au théâtre depuis le xvii^e siècle ; il cite en assez grand nombre des tragédies, des drames dans lesquels des sentiments élevés, généreux, héroïques ont été exprimés après que la grande impulsion eût été donnée par Corneille et Racine. Nous voudrions pouvoir citer quelques-unes de ces œuvres et donner les appréciations de M. de Bornier dans lesquelles les éloges sont distribués sans parcimonie, et cependant avec une sage mesure. L'espace ne nous le permet pas. D'ailleurs, nous pouvons le dire, ces œuvres ne donnent pas le ton de l'ensemble de notre littérature moderne et c'est ce mouvement général que nous devons apprécier en considérant l'expression des sentiments, que nous avons étudiés dans les œuvres de l'antiquité et dans celles du xvii^e siècle, et tout d'abord de l'amour conjugal.

Hélas ! nous devons dire que dans la littérature moderne les saintes lois du mariage ont été le plus souvent vilipendées, au point que si nous trouvons de beaux sentiments et de salutaires exemples sur ce point d'une importance capitale, ce n'est pas dans les romans et dans les drames, mais dans les livres qui ne donnent que la peinture et l'histoire de faits qui se sont réellement accomplis, comme nous le voyons dans le *Récit d'une Sœur* de M^{me} de Craven.

On constate, d'ailleurs, en lisant cet ouvrage que l'amour qui s'accorde avec le devoir ne perd rien de sa force et que les littérateurs qui croient devoir rendre l'amour coupable, pour le peindre plus ardent, se trompent à tout point de vue.

De plus, nous arriverons à cette conclusion que tous ces romans et ces drames qui prétendent nous présenter la société telle qu'elle est ne sont qu'une littérature affreusement et heureusement fausse. Bien qu'aujourd'hui il y ait de profondes misères, il y a cependant plus de fidélité entre les époux et d'attachement au devoir dans les familles qu'il n'y en a dans les livres. Quel profit y a-t-il donc à imaginer ces turpitudes ?

Donnons quelques exemples.

Dans un volume de George Sand, un mari croit bon de prévenir sa fiancée, Fernande, qu'après leur mariage, si elle vient à en aimer un autre, elle sera libre de le suivre, parce que nul ne peut commander à l'amour et que l'amour est la seule loi à laquelle il faut obéir (1). Et quand, ensuite, il voit qu'un autre, en effet, s'est emparé du cœur de Fernande, il ne songe aucunement à s'en plaindre. Il fait un voyage en Suisse et disparaît dans un glacier.

Nous voici loin d'Homère et de Corneille. Mais de

(1) « La société, écrit Jacques à Fernande, la veille même de son mariage, va vous dicter une formule de serment. Vous allez jurer de m'être soumise, c'est-à-dire de n'aimer que moi et de m'obéir en tout. L'un de ces serments est une absurdité, l'autre est une bassesse. Vous ne pouvez pas répondre de votre cœur, même quand je serais le plus grand et le plus parfait des hommes. Vous ne devez pas promettre de m'obéir parce que ce serait nous avilir l'un et l'autre. »

plus, qu'on le remarque bien, ici, ce n'est pas au point de vue de la morale que nous protestons, c'est au point de vue de l'art. Où est le beau dans ces âmes qui ne font aucun sacrifice au devoir, qui se livrent aux entraînements de la passion, des instincts mauvais ? Il n'y a que de la laideur.

Que nos auteurs modernes ont-ils fait dans leurs drames de l'amour paternel et de l'amour filial ?

Casimir Delavigne lui-même, dans sa tragédie du *Paria*, nous montre un père aimant son fils, mais pour sa propre satisfaction.

Je t'aime avec excès, lui dit-il, sois à moi sans partage.

Il le détourne d'entrer dans la caste des brahmes, non comme le faisait le vieux Lusignan à l'égard de Zaïre, parce que ce serait un sacrilège, mais parce qu'il ne jouirait plus de lui. Il n'y a rien là d'estimable.

De même Victor Hugo donne à son Triboulet une affection égoïste pour sa fille. Sa fille est son seul bien. Nous acceptons qu'il le dise. Mais quand elle lui a été ravie, il devrait se préoccuper moins du malheur qui le menace d'en être privé que du sort et de l'honneur de sa fille. Il ne l'aime que pour lui-même, il n'y a rien là de louable, ni de beau.

Après avoir voulu nous faire admirer dans Triboulet un amour paternel qui n'est que de l'égoïsme, Victor Hugo voulut montrer comment l'amour maternel purifie la difformité morale ; il a voulu, d'après

son énergique expression, mettre la mère dans le monstre (1). Mais dans *Lucrece Borgia* l'amour maternel n'est point une vertu, il ne fait éviter à cette femme aucun crime, il ne la porte à aucun acte de dévouement, nous ne voyons pas en quoi il transforme cette âme odieuse et par là même qu'à la place de la laideur, il y mette la beauté.

Quand même cet amour serait une vertu, nous aurions encore les plus vives répugnances pour la poétique qui voudrait offrir à notre admiration ce type dans lequel une seule vertu devrait nous faire oublier les vices les plus honteux. Cependant cette poétique semble suivie par un grand nombre.

Autrefois les poètes donnaient à leurs personnages seulement un vice ou une passion, ayant grand soin de nous montrer cette passion au milieu des qualités qui devaient nous la faire oublier. Aujourd'hui, les littérateurs ne donnent à leurs personnages qu'une seule qualité avec un grand nombre de passions et de vices. Cette vertu solitaire respecte d'ailleurs complètement l'indépendance des vices auxquels elle est associée, et n'est aucunement chargée de purifier l'âme dans laquelle elle se trouve conservée par hasard. Sans doute nous sommes heureux de retrouver encore quelques sentiments honnêtes dans une âme pervertie, mais cet intérêt ne saurait se transformer en admiration.

Cornelle ne craignait pas de nous montrer des

(1) Nous prenons le personnage de *Lucrece* tel qu'il a été présenté par Victor Hugo, sans nous demander jusqu'à quel point cette femme a été réellement coupable. Cette discussion appartient à l'histoire.

caractères sans faiblesse, comme Polyeucte. Cette leçon était grande, et elle ne pouvait que donner à nos âmes un généreux élan en nous montrant un but que bien peu peuvent atteindre, mais auquel tous doivent aspirer. Racine, dans sa *Phèdre*, nous montrait qu'une seule mauvaise passion suffit pour perdre une âme ; cette leçon ne manquait pas de sévérité ; certainement elle était salutaire. Aujourd'hui on veut nous dire qu'une bonne qualité suffit pour excuser beaucoup de vices : cette leçon tendrait à nous mettre fort à l'aise, mais elle est pernicieuse.

De plus qu'on le remarque bien, si l'art a ses procédés qui n'ont aucun rapport avec les lois de la morale, il ne saurait cependant nous faire admirer ce qui est indigne de notre estime. Or, dans *Lucrece Borgia* nous avons horreur du monstre et nous n'avons aucun motif d'admirer la mère.

Après avoir considéré ces œuvres qui nous reportent presque à un demi-siècle, nous devons arriver à nos contemporains. Ici, comme précédemment, ce n'est point une histoire littéraire que nous écrivons, mais nous voulons apprécier quelques œuvres en montrant que ce qui va contre les lois de la morale, va également contre les lois du beau. Peut-être paraîtrons-nous dans le choix de nos exemples aller aux extrêmes. Nous prenons quelques noms plus communs. Nos appréciations resteront vraies à l'égard des autres dans la mesure où ils se rapprochent de ceux que nous apprécions.

Zola, dans une de ses préfaces, donne son

Assommoir comme le plus chaste de tous ses livres. Or, il y présente le peuple beaucoup plus dégradé qu'il ne l'est en réalité ; il met sous les yeux de ses lecteurs les scènes les plus grossières avec le réalisme le plus audacieux ; il n'inflige absolument aucun blâme à ses personnages les plus coupables, et il ne cherche aucunement, en jetant çà et là quelques parfums, à distraire de la puanteur de ce fumier qu'il a extrait des plus sales égouts de la grande ville. Quel est donc le but, quelle est la valeur de cette littérature ? L'auteur semble vouloir nous le dire lui-même ; il donne à son volume ce sous-titre explicatif : *Histoire naturelle et sociale d'une famille*. Histoire naturelle, c'est, en effet, l'histoire de la bête et de la bête vicieuse. Où est le beau dans une pareille œuvre ? Elle est la plus chaste de toutes celles de l'auteur, inutile de parler des autres.

Sans doute, il est des auteurs qui ont un ton très différent, « Guy de Maupassant est un styliste qui s'applique, qui choisit minutieusement ses épithètes et qui cisèle ses phrases. Il est réellement fort. Cet aristocrate se croirait insulté si l'on comparait son élégance à la platitude d'Ohnet ou à la trivialité de Zola... Mais derrière ce purisme hautain se cache une perversité fangeuse. Zola est l'énorme et lourd scarabée qui s'abat, se traîne et s'enfouit gravement dans l'ordure. Guy de Maupassant est le coléoptère étincelant comme une pierre fine et qui n'en vit pas moins de cadavres, la mouche d'or venimeuse qui se plaît aux purulences et dont la piqûre imperceptible laisse dans l'organisme un trouble rongeur, parfois

mortel... Pour cet auteur il n'existe aucune loi supérieure aux exigences de l'animalité. Jouir le plus vivement et le plus longtemps possible des personnes et des choses, des rayons de soleil et des caresses de la brise, c'est le but suprême. Religion, famille, mariage, honneur, respect de soi et des autres, autant de formules puériles ; on en parle comme de la coupe des habits et des accidents de l'air. A vrai dire il n'y a ni père, ni mère, ni enfants ni femme, ni mari, ni frères, ni maîtres, ni serviteurs, ni compatriotes et amis ; il y a des brutes mâles ou femelles qui ont des appétits, des nerfs, des répugnances ou des attrait, qui cherchent à écarter la peine et à se procurer le plaisir chacune à sa manière et à sa mesure. Devoir, sacrifice, piété, admiration, patriotisme, charité, courage, art et science, tout ce que les moralistes regardent comme pur et saint, tout ce que les artistes rêvent comme grand et beau, tout ce qui suppose une règle et un ordre immatériel est à peu près inconnu (1). » On ne voit pas comment le beau pourrait se rencontrer avec cette absence de principes et cette négation de tout devoir ; il ne peut y paraître que très accidentellement, tandis que la laideur y abonde.

Dans Richepin les résultats sont plus funestes encore que dans Guy de Maupassant, parce que « la chute dans le mal est plus voulue et plus profonde ». « On sent dans Musset quelques soubresauts de

(1) Nous sommes heureux d'emprunter ces appréciations à l'excellent volume du R. P. Cornut : *Les malfaiteurs littéraires*, p. 85 et suiv.

la conscience, un souvenir lointain, sinon le respect de la morale et de la dignité humaine ; c'est pourquoi de la fange des *Contes d'Espagne et d'Italie*, de l'orgie voluptueuse de *Namouna* et de *Rolla* montent quelques cris de l'âme. Il reste quelques lueurs dans cette nuit, quelques fibres saines dans cette pourriture, des regrets dans ce cœur. Richépin met sa gloire à supprimer tout cela. Avec une rage de lettré haineux et de déclassé jaloux, il met son érudition classique et sa science de normalien au service de la perversité (1). »

Celui qui signe René Maizeroy aurait craint de trop déshonorer son nom en le mettant en tête de ses œuvres, et, en effet, comment s'avouer l'auteur de livres dans lesquels il n'y a à peu près que des scènes voluptueuses tracées avec la crudité la plus audacieuse, tableaux d'orgie croqués sur le vif, dialogues crapuleux d'après nature ?

Nous serons dans le vrai en disant que Catulle Mendès est encore plus profondément corrompu et corrupteur ; et nous pouvons continuer cette triste progression en disant que Charles Baudelaire est encore plus grossièrement libertin. Voici ce qu'en a dit Paul Bourget, bon juge en ces matières : « Les mornes ivresses de la Vénus noire, les raffinées délices de la Vénus savante, les criminelles audaces de la Vénus sanguinaire, ont laissé de leur ressouvenir dans les plus spiritualisés de ses poèmes (2). »

(1) R. P. Cornut.

(2) *Essais de psychologie contemporaine*, p. 6.

Que le lecteur se dispense de chercher à concevoir ce que veulent dire de pareilles vilénies, ces indications sommaires suffisent.

Inutile de multiplier davantage des appréciations de ce genre que peut-être quelques lecteurs trouveront un peu sévères, d'autant plus que nous nous bornons à des affirmations sans discuter quelques-unes des œuvres de ces différents auteurs ; l'espace et les convenances ne nous le permettraient pas. Mais on devra reconnaître que nous sommes parfaitement dans la mesure si nous donnons cette appréciation générale qui n'est que l'application de nos principes : Ce qui va contre les lois de la morale va contre les lois du beau et ne nous présente que de la laidéur, quels que soient d'ailleurs les charmes de la forme. C'est un tableau qui est peut-être bien peint, mais que nous devons blâmer parce que la pensée exprimée est mauvaise. Et ce blâme nous l'infligerons au littérateur dans la mesure où il préconise lui-même le mal, des pensées, des actes que nous devons condamner. Évidemment le blâme sera plus ou moins sévère de même que les nuances de ce qui est mauvais seront variées à l'infini. Un auteur pourra varier lui-même et se modifier en donnant des productions nouvelles ; il y aura parfois d'heureuses évolutions. Ainsi M. Paul Bourget qui avait d'abord versé dans la pornographie se relève et arrive à des sentiments vraiment chrétiens, nous l'en félicitons.

Nous regrettons d'ailleurs que l'application de nos

principes à la littérature contemporaine ne soit pas plus à son avantage.

Nous devons parler aussi du théâtre et tout d'abord dire un mot de l'auteur dont les œuvres ont fait le plus de bruit et ont eu la plus funeste influence, Dumas fils, qui a bénéficié du bruit qu'avait fait le nom de son père. Ceux dont il tenait la vie avaient été coupables, mais il l'a été lui-même bien davantage en s'efforçant de ruiner ce qui fait la sécurité et le bonheur des familles et de la société.

Non seulement il a voulu excuser et même prôner l'amour et les unions libres, mais sa grande préoccupation semble avoir été de détruire ce qu'il y a de plus sacré, les liens du mariage ; il a préconisé le divorce, et ce qui est pis, le divorce escompté d'avance et d'un commun accord, par ceux qui, ne s'unissant ainsi que pour un temps, sont décidés à se laisser aller à tous leurs caprices et se sépareront aussitôt qu'ils seront lassés l'un de l'autre.

Il serait plus qu'inutile d'analyser une de ses pièces. Au fond, les procédés diffèrent peu parce que c'est toujours le même but qui est poursuivi. Les qualités et les vertus sont d'un côté, les vices et les torts de l'autre ; d'ailleurs la paix et l'entente sont impossibles. Dans *La femme de Claude*, c'est un brave ouvrier, un inventeur de génie qui est déshonoré par une femme de mauvaise vie ; ou bien c'est le mari qui est vicieux et qui impose à sa femme un joug intolérable. Le résultat est le même, et les conjoints ne voient pas d'autre solution que de se

dire, comme il arrive trop souvent depuis que ces funestes sujétions ont été données à la société : « Eh bien ! divorçons. »

Il semble que M. Dumas n'a jamais fréquenté de foyer qui lui permit de faire le tableau d'une famille chaste, honorée, féconde et heureuse. Nous ne supposons pas que toutes les demeures honnêtes lui auraient été fermées, mais s'il en a fréquenté, il n'en a pas compris les charmes et la valeur. Comme beaucoup d'autres auteurs de drames et de romans qui se posent comme connaissant l'histoire entière de l'humanité et surtout la société contemporaine, il semble n'avoir vu de près que des femmes de théâtre ou ce que l'on appelle le demi-monde, sans doute parce que ce monde manque de ce qu'il lui faudrait pour être honnête et estimable. Paul Féval ne craint pas de le dire à M. Dumas : « C'est pour ces femmes-là que vous voulez le divorce, vous le dites. Nos femmes, mon cher Dumas, ne ressemblent point à cela ; absolument point, ni d'aucun côté. C'est pourquoi, entre mille raisons, nous ne voulons point de votre divorce, ni elles non plus. A votre place, n'ayant rien à donner aux vraies femmes en échange de leur Dieu, sinon des paroles inconsidérées et de bonne vente, je leur laisserais Dieu purement et simplement. Elles vous en sauraient gré. »

Assurément nous ne nions point le talent de M. Dumas. Il est arrivé à ramasser beaucoup d'argent et il fut académicien ; c'est surtout ce qu'il voulait, mais il n'en a pas moins fait de son talent

le plus déplorable emploi, et l'on est pris d'une profonde tristesse quand on se dit que des foules dans lesquelles sont des familles honnêtes, mais qui auraient besoin de tout autre chose, se pressent pour recueillir et pour accepter de pareilles turpitudes. Donnons l'appréciation d'un homme qui sans doute ne s'alarme pas sans motif, Francisque Sarcey : « Il y a, dit-il, dans les drames et les tirades morales de Dumas comme un piment de volupté secrète. On n'y goûte jamais cette satisfaction pleine et douce, cette quiétude de contentement que donnent les œuvres vraiment bonnes qui sont en même temps belles. Il ne sait pas exciter dans les cœurs des sentiments qui les élèvent, qui donnent un noble et salutaire enthousiasme et quand il provoque le rire, ce n'est point celui qui épanouit les cœurs en leur faisant du bien et dont on aime à garder le souvenir. Non, et je l'écoutais encore hier ; j'en écoutais la sonorité particulière, c'est le rire du scandale. » Puis Francisque Sarcey ajoute encore : « Ce qui m'enrage contre lui, c'est la prétention qu'il affiche de faire de la morale, quand il n'y a rien — ma foi, je vais lâcher le mot, il me brûle les lèvres — de plus démoralisant que ces sortes de spectacles. » Sans doute Dumas déclare que l'on ne doit jamais conduire une jeune fille au théâtre ; mais les époux eux-mêmes ne gagneront rien à y entendre les pièces qu'il y a produites ; loin de là.

Dumas fils n'a pas seulement la responsabilité de ses œuvres, mais il a donné une formidable impulsion dans le mal ; en voici une preuve : Une de ses

préoccupations était de réhabiliter aux yeux du monde l'enfant naturel. Or voici ce qu'imagine Sardou dans le vaudeville de *Georgette*. Une enfant née d'un libertin et de cette chanteuse qui devient plus tard une marquise, à laquelle la bonne société a le tort, d'après l'auteur, de ne pas faire assez bon accueil, est mise au couvent ; elle devient une ange de piété, ce qui n'est pas impossible, mais un peu invraisemblable, et elle arrive à une très honorable union. Il n'est rien en tout cela d'impossible ; de plus la société comme la religion ne doit pas rejeter le repentir. Mais essayer de démontrer que par le chemin du vice on arrive à bien, et qu'une plante empoisonnée peut donner des fleurs parfumées et des fruits savoureux, cette thèse n'est point faite pour éloigner du mal et améliorer la société.

Appuyons ces appréciations sur une autorité incontestable. M. Brunetière, dans son dernier discours à l'Académie, en y souhaitant la bienvenue à M. Paul Hervieu, lui dit très poliment que tout en louant la forme de ses œuvres, il ne peut qu'en blâmer le fond. Il s'agit toujours de principes émis sur la question capitale, l'indissolubilité du mariage. Dans une pièce, *l'Armature*, M. Hervieu a voulu montrer comment l'argent, les intérêts matériels étaient le lien le plus solide pour faire triompher les époux des dissentiments qui pouvaient les porter à rompre leur union. Assurément, cette armature n'est pas de celles qui soutiennent les ressorts de l'abnégation et de la générosité. Dans une autre pièce, *La Loi de l'homme*, M. Hervieu plaint la

femme comme une victime. — Après une courte appréciation de ces œuvres, M. Brunetière ajoute : « Autant dire que j'ai le regret de ne partager votre opinion, ni sur les vices de l'institution du mariage, ni sur le féminisme, ni sur l'individualisme. Si le mariage n'est pas indissoluble, je vois à peine quel en serait l'objet. J'ai d'ailleurs toujours cru qu'on ne l'avait inventé que dans l'intérêt de la femme. La loi de l'homme est une précaution que l'homme a prise contre sa propre inconstance... Et nous sommes de pauvres êtres, hommes et femmes, qui ne vivrions pas un demi-quart d'heure d'accord, si chacun de nous, en toute circonstance, revendiquait impitoyablement la totalité de ce qu'il appelle son droit ; *summum jus, summa injuria.* »

Après ces appréciations, nous pouvons ajouter que souvent, de nos jours, le drame et la comédie ne sont que l'écho du roman. Souvent, en effet, on le sait assez, ce sont les romans qui ont été accommodés pour la scène. Peut-être certaines paroles trop audacieusement immorales auront été adoucies, mais la représentation donne d'ailleurs beaucoup plus de puissance aux pensées exprimées. C'est ainsi que « les récits les plus naturalistes de Zola, *Nana*, *Pot-bouille*, *Germinal* n'ont pas écœuré les arrangeurs. On se met à deux s'il le faut, pour faire accepter sur la scène ce qui avait paru vif dans le livre. La résignation, l'empressement du public en face de ces vilénies tient de la stupidité autant que de la corruption. Des pères de famille y conduisent leurs femmes et leurs filles, et reviennent

dormir en paix sous le toit conjugal ; c'est une récompense que l'on promet aux jeunes lycéens. On est abasourdi de cette absence complète de pudeur (1). »

Serait-ce naïveté de la part des parents ? Cette naïveté serait inexcusable. Chacun doit savoir qu'il n'y a pas d'âme si élevée, qu'elle résiste complètement aux attractions même grossières. Les cordes impures du cœur frissonnent bien facilement, et qui donc pourra s'assurer ensuite qu'il en a arrêté les vibrations ?

Sans doute toutes les pièces ne sont pas aussi mauvaises, mais il en est beaucoup auxquelles s'applique le jugement que nous venons de porter. Nous avons semblé parler au nom de la morale, mais nous pouvons ajouter : où est le beau dans ces représentations ? Dans les décors ? Mais ce n'est que le cadre.

Nous ne sommes plus au temps où un poète que l'on accusait d'avoir été trop facile dans une de ses tragédies, pouvait dire pour sa défense : « Les moindres fautes y sont sévèrement punies, la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime lui-même : les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées que pour montrer tout le désordre dont elles sont la cause, et le vice y est

(1) R. P. Cornut, p. 151.

peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Socrate, ce sage de l'antiquité, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide (1). »

Aujourd'hui, le drame et le roman populaire nous jettent bien loin de là, ils veulent innocenter toutes violations de la loi et prôner les débordements du vice.

Malheureusement ce n'est pas seulement sur la fange qui ruisselle dans les théâtres que la foule se précipite ; elle se jette sur les livres, et, du reste, on les lui jette à pleines mains. Ajoutons avec regret que ce n'est pas seulement la classe populaire qui accepte, qui recherche les mauvais romans ; ce qui est plus étonnant, c'est que des personnes qui ont reçu une éducation chrétienne et tiennent à être respectées, se respectent assez peu elles-mêmes pour accueillir et lire des œuvres aussi malpropres et aussi malfaisantes (2).

Ce n'est pas la critique des journaux, ni celle de

(1) Racine, dans sa préface de *Phèdre*.

(2) Un jour je disais devant une personne que je croyais dans des idées saines et élevées, que *L'Assommoir* de Zola est un livre misérable au point de vue littéraire, détestable au point de vue des pensées. Mon interlocuteur, voulant défendre le romancier, me répondit : « Mais Zola a fait un roman religieux, *Le Rêve*. » Or, *Le Rêve* n'est qu'une fantaisie grotesque, imbécile et malsaine.

la plupart des revues qui prémunira contre ce poison. Dans une comédie de Meilhac, *Ma Cousine*, que le *Monde* déclare « aussi malpropre que possible, un vrai méli-mélo de bâtardise, de prostitution et d'adultère, qu'il est impossible d'analyser décemment », M. Wolf, du *Figaro*, « voit un thème plus fantaisiste que réel, il est vrai, mais qui amène une succession de tableaux de la vie parisienne, dessinés d'après nature avec un talent d'observation, un esprit et un art incomparables... C'est une adorable comédie, l'esprit est de bonne compagnie et les accès de gaieté font rire aux larmes. Que voulez-vous de plus » ? Nous aussi nous n'avons rien à ajouter, et c'est un exemple choisi entre mille.

Nous ne nous faisons point illusion et nous ne supposons pas que ce petit volume puisse endiguer ces flots de littérature corruptrice qui nous inondent. Bien que la critique littéraire s'égare souvent, cependant il est des écrivains d'une grande autorité qui ont stigmatisé les mauvais romans et les comédies immorales avec beaucoup plus de vigueur et de précision que nous n'avons pu le faire.

Mais nous avons voulu montrer que dans les œuvres littéraires ce qui va contre les lois de la morale n'est pas seulement de l'immoralité, mais de la laideur. Sans doute il y a bien des degrés et des nuances dans la laideur comme dans la beauté ; de même qu'une faute peut avoir plus ou moins de gravité et qu'un acte de vertu peut avoir plus ou moins de mérite ; mais dans la mesure où vous

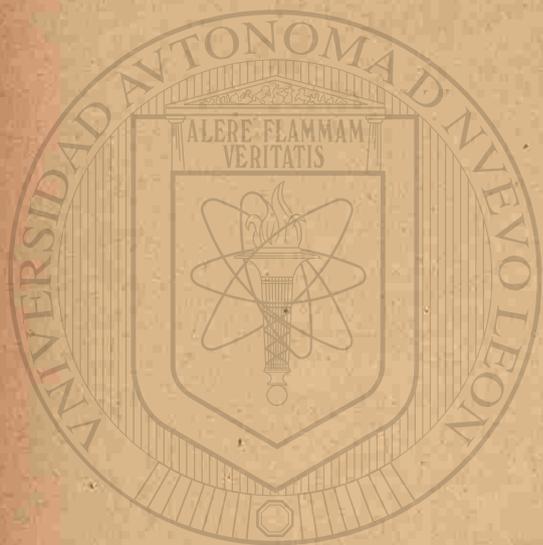


TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
RÈGLES D'APPRECIATION.....	3
L'ANTIQUITÉ.....	13
LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.....	25
LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.....	36

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

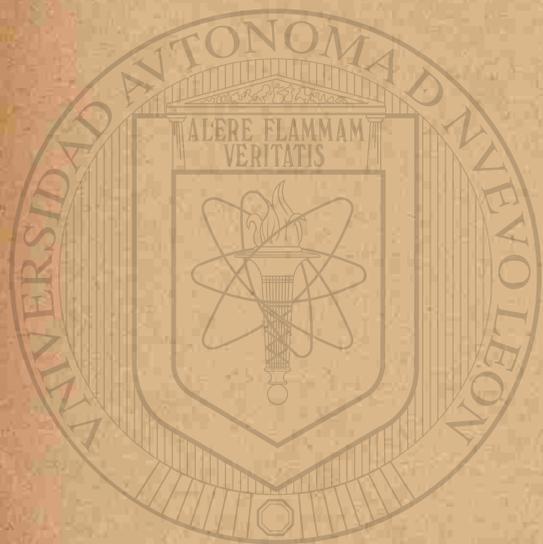
• SCIENCE ET RELIGION
Études pour le temps présent

L'INFLUENCE DE LA RELIGION

DANS L'ART

PAR

A. RENUCCI



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

PARIS

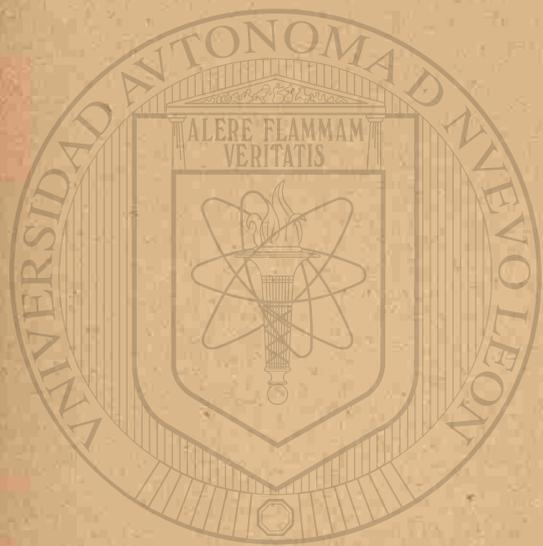
LIBRAIRIE BLOUD ET BARRAL

B. BLOUD, Successeur

4, RUE MADAME ET RUE DE RENNES, 59

1901

Tous droits réservés



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

L'INFLUENCE DE LA RELIGION DANS L'ART

Bossuet, en un écart de jugement qu'il faut regretter, a défini l'Art : « L'embellissement de la nature. » C'était non seulement restreindre son objet et limiter l'Art à son minimum d'action, — puisqu'ainsi présenté, il ne saurait plus s'entendre que de la reproduction idéalisée des formes extérieures, — mais, c'était, du même coup, en fausser l'idée philosophique. S'il nous apparaît bien, par certains modes de sa manifestation, la triomphale apothéose de la beauté physique en ce qu'elle a de plus merveilleusement délicat, de plus noble aussi dans la pureté et l'harmonie de ses lignes, de plus charmeur et de plus prenant dans la douceur ou l'éclat des nuances et des tons, l'Art est, cependant, avant tout et nécessairement, la représentation du Beau idéal, n'usant de l'image sensible que pour réaliser au travers d'elle un type de beauté morale, — reflet de la beauté parfaite —, que pour éveiller, à l'aide de l'impression des sens, l'idée et comme la perception atténuée de cette beauté absolue qui est le Beau, non pas seulement dans la nature, mais le Beau dans l'esprit, par conséquent le Vrai. C'est donc l'amoindrir, et — dans une très large mesure —, nier la plus grande et la meilleure part de sa destination, que de prétendre le borner au seul domaine des Beaux-Arts.

Dans ces quelques pages, où nous voudrions résumer ce que la Religion a donné à l'Art, précisément parce qu'elle l'amena à la concep-

tion de la beauté immatérielle et qu'elle fit de lui, sous toutes ses formes, le Semeur infatigable de la « Bonne nouvelle » et le commentateur, parfois naïf et familier, mais toujours fidèle et sincère, du dogme et de la pensée de l'Eglise, nous le considérons donc sous le double aspect de la représentation, pour ainsi dire tangible et matérielle, de l'idée par les Beaux-Arts, et de l'affirmation et de l'influence de l'idée dans l'œuvre des poètes et des écrivains.

I

Quand on parle de l'Art chez les Anciens, on le ramène volontiers à cette sublime théorie de merveilles que l'art grec nous a permis d'admirer, et c'est justice. Les Grecs synthétisent, en effet, dans leur effort vers le beau, ce que l'Antiquité rêva et put exécuter de plus parfait. Leurs artistes, peintres, statuaires, architectes, poètes, orateurs ou philosophes, atteignirent à une perfection qui fait de leurs œuvres un modèle rare et désespérant, parce qu'ils réalisèrent ce que le génie humain peut imaginer et rendre de plus accompli dans la forme. Profondément artistes, amoureux du beau, follement épris de ces manifestations, ils en vinrent même à l'aimer jusqu'à l'immoralité et l'on pourrait ajouter jusqu'à la possibilité du crime, puisqu'ils poussèrent l'adoration de la beauté dans le corps humain, ce type exemplaire du beau, jusqu'à nier le droit à la vie pour ceux dont le corps était mal fait ! Et cette prescription de mort, nous la trouvons édictée

par celui que V. Cousin proclame « le plus grand moraliste qui fut jamais » : Platon.

Sans doute, il n'entend la mettre à exécution que dans sa République imaginaire, mais ne fait-il pas de celle-ci le modèle d'un État parfait ? Il aurait donc accepté qu'on appliquât cette loi à Athènes, et il est certes, en la formulant, l'interprète du sentiment général. D'ailleurs, n'avons-nous pas, non plus dans le rêve d'un philosophe, mais dans la réalité d'une législation existante, la coutume barbare des Lacédémoniens jetant au gouffre les enfants mal conformés ?

Toutefois, remarquons-le, cet amour exagéré, ce culte passionné des Grecs pour le Beau s'adressait, en somme, à la seule beauté physique. Si quelques esprits d'élite y joignaient l'amour du Beau moral, ils étaient plutôt contraints de s'en cacher ; s'ils s'entretenaient, entre eux, de cette beauté immatérielle et divine que Diotime peint si délicieusement dans *le Banquet*, du moins, ils n'allaient point crier leur sentiment sur l'Agora, et Socrate, pour l'avoir osé dire trop haut, paya son audace de sa vie. Phidias lui-même, — le plus grand de leurs artistes, — fut, dit-on, empoisonné à l'instigation du grand prêtre de Neptune-Érechthée, pour avoir, — suivant en cela la doctrine philosophique d'Anaxagore, laissé transparaître dans ses statues de Pallas et de Zeus, en même temps qu'un reflet de cette beauté divine, l'affirmation du principe de l'Unité de Dieu, théorie qui allait trop manifestement à l'encontre de la théogonie officiellement enseignée et qui tendait à remplacer la variété encombrante

de ces dieux aux attributions parfois contradictoires, en tous cas mal définies, et le plus souvent en guerre entre eux, par un principe unique, absolu, créateur du monde et maître souverain de la matière et de l'esprit.

Cette persécution, sans s'excuser, s'atténue de ce que, dans l'état des choses, l'affirmation de ce principe surnaturel devenait un danger ; il était certainement trop vague, trop mal défini, trop peu facile aussi, — en sa formule abstraite, — à faire accepter par la foule, habituée à ses dieux qui ne la gênaient en rien, et qui lui étaient plutôt un modèle de laisser aller et de vie facile. On risquait donc simplement de troubler l'esprit public, sans avoir rien à mettre à la place de ce qu'on allait détruire. Mais ce fut là l'infériorité manifeste de l'Antiquité. Ce manque d'idéal vrai la conduisit à accepter la force brutale comme principe de gouvernement, de même qu'il l'avait amenée à se contenter dans l'art, — c'est ici le cas de le dire, — de l'embellissement de la nature.

A cause de ce défaut d'idéal, sa morale, — du moins dans son application, — manqua d'élévation, car il faut mettre à part la beauté de certaines théories philosophiques d'une très réelle grandeur, mais qui n'étaient connues et partagées que par un nombre restreint de délicats, dont l'action était nulle, et qui d'ailleurs se contentaient d'y rechercher une jouissance intellectuelle, sans s'inquiéter de mettre leur théorie en pratique dans leur propre vie. Au reste, l'Antiquité était frappée d'impuissance dans le bien, par la conception même qu'elle se faisait de l'humanité.

Le grand principe de la fraternité humaine, cette loi, que seul le Christianisme devait révéler, ce devoir d'aide et d'amour que chacun de nous doit à son semblable par cette seule raison qu'il est homme, fut lettre close pour les Anciens. Ils avaient fondé leur société sur cette tare de l'esclavage, et cette négation légale de la première des libertés, de ce droit de s'appartenir, de disposer de soi sans contrôle autre que celui de sa conscience fut l'entrave, l'obstacle qu'ils rencontrèrent continuellement, et qui barra pour eux la route du progrès. Leur civilisation était condamnée d'avance, parce qu'elle ne pouvait être qu'un perfectionnement d'exception. Dès qu'elle ne s'adressait qu'à une minorité privilégiée, elle ne pouvait plus s'appuyer que sur un principe d'égoïsme, par soi-même principe de négation du progrès ; car cette loi d'évolution vers le bien ne s'accomplit que grâce au sacrifice de l'intérêt personnel ; il n'y a progrès que si tous peuvent profiter de la réforme entreprise. Mais, si pour obtenir une amélioration, une part plus forte de bonheur ou de bien-être, si pour alléger les uns on accable les autres, où donc est le progrès ? En quoi aura-t-on rendu la vie meilleure ? On l'aura faite plus douce à cent individus, on les aura déchargés d'un fardeau, soit, mais si on l'a reporté sur cent autres, la belle avance ? Est-ce que la somme de misère et de souffrance ne va pas rester la même ? Est-ce que, plutôt, elle ne va pas devenir plus lourde à supporter maintenant qu'elle ne frappe plus que sur un nombre moindre ? Or, toute la civilisation ancienne consista à rendre plus heureux le citoyen

aux dépens de l'esclave. Pour cela, elle piétina sur place, incapable d'accomplir quelque chose de durable, quelque chose de véritablement humain.

Certes, le christianisme ne l'entendit pas ainsi. Son premier soin fut d'appeler à bénéficiaire du progrès qu'il apportait non pas une caste, non pas un peuple, mais le monde, mais l'humanité tout entière, maîtres, esclaves, hommes, femmes, confondant dans une même égalité toutes les différences sociales, tout l'arbitraire d'un orgueil et d'un égoïsme sans limites.

Cette absence d'idéal, cette ignorance de ces grandes idées, — aujourd'hui banales, presque, pour nous qui avons hérité l'atavisme de dix-neuf siècles de christianisme, — avait donc condamné les Anciens à l'immobilité dans une civilisation moralement avortée. La méconnaissance d'un Dieu unique, principe du Beau, ou, — plus justement dans l'application, — la méconnaissance de cette idée que la beauté relative, qu'il nous est donné de nous figurer et de représenter, n'est qu'une image apâlée de la beauté divine, — comme, au reste, n'importe quel attribut de notre esprit, n'importe quelle vérité morale, n'est qu'un reflet de ce même attribut, de cette même vérité existant en Dieu à l'état de puissance et de principe absolus, et dont il lui a plu de nous laisser entrevoir une parcelle, un rien, qui pourtant nous semblent déjà, si nous y réfléchissons, dépasser la force et la mesure de notre entendement, — cette méconnaissance, disons-nous, devait nécessairement conduire les Anciens à

la conception et à l'admiration d'une beauté résidant toute dans la splendeur de la forme extérieure.

Cependant, nous l'avons indiqué, quelques rares esprits eurent l'intuition de cette beauté surnaturelle, raison et source de toute beauté dans les êtres et dans la nature, et Platon, dans *le Banquet*, en a magnifiquement résumé l'idée par la bouche de Socrate redisant les paroles de l'*Étrangère de Mantinée*.

Celle-ci a compris qu'un être absolu domine et gouverne le monde; qu'il faut remonter à lui, si l'on veut trouver le principe premier des choses et des sentiments; et, appliquant ce procédé d'analyse à l'idée du beau, elle indique ce qu'est l'idéal de toute beauté et de quelle façon il nous est possible d'arriver à le connaître.

« Beauté éternelle, s'écrie-t-elle, beauté éternelle non engendrée et qui ne saurait périr, « exempte de décadence comme d'accroissement, « qui n'est point belle dans une de ses parties « et laide dans les autres, belle seulement en « tel temps, en tel lieu, sous tel rapport, belle « pour les uns, laide pour les autres, beauté « qui n'a point de forme sensible, un visage, « des mains, rien de corporel, qui n'est pas, « non plus, telle pensée ou telle science particulière, qui ne réside dans aucun être différent d'avec lui-même, comme un animal, ou « la terre, ou le ciel, ou toute autre chose, qui, « par soi-même, est absolument identique et « invariable, de laquelle participent toutes les « autres beautés, en cette manière, toutefois, « que leur venue ou leur disparition ne lui

« apporte ni diminution ni augmentation, ni
 « le plus léger changement. Pour arriver à
 « cette beauté parfaite, il faut commencer par
 « les beautés d'ici-bas et, les yeux attachés sur
 « la beauté suprême, s'y élever sans cesse, en
 « passant pour ainsi dire par tous les échelons,
 « d'un seul beau corps à deux, de deux à tous
 « les autres, des beaux corps aux beaux senti-
 « ments, des beaux sentiments aux belles con-
 « naissances, jusqu'à l'instant, où, de connais-
 « sances en connaissances, on arrive à la con-
 « naissance par excellence qui n'a d'autre objet
 « que le beau lui-même, et qu'on finisse par le
 « connaître tel qu'il est en soi ! »

Cette fois, la pensée s'épure ; elle arrive à sentir, à concevoir le Beau idéal, et elle en ramène le principe à un Dieu unique, source de toute beauté et de toute perfection, terme suprême duquel on doit tendre à se rapprocher soi-même. Diotime le dit en propres termes :

« O mon cher Socrate, ce qui peut donner du
 « prix à cette vie, c'est la contemplation de
 « la beauté éternelle ! Quelle ne serait pas la
 « destinée d'un mortel à qui il serait permis de
 « contempler le beau sans mélange, dans sa
 « pureté et dans sa simplicité, non plus revêtu
 « de chairs et de couleurs humaines, ni de
 « tous ces vains agréments condamnés à dis-
 « paraître, à qui il serait donné de voir face à
 « face, sous sa forme unique, la Beauté divine ! »

Malheureusement, de semblables idées étaient le partage d'un trop petit nombre ; cette philosophie spiritualiste, qui se rapproche le plus du Christianisme, ne paraît pas avoir

exercé d'influence ni modifié sensiblement la croyance générale, et, malgré l'obligation qu'elle affirmait de considérer l'âme avant tout et par-dessus tout, comme étant ce qu'il y a en nous de plus divin, malgré le soin qu'elle prenait de faire consister la vertu dans l'effort que l'homme doit s'imposer pour atteindre à la ressemblance avec Dieu, « ὁμοίωσις τῷ Θεῷ », elle ne pouvait trouver que fort peu d'adeptes.

A dire le vrai, elle subissait, en cela, le sort de tout système philosophique qui est précisément de ne pouvoir, ainsi que le ferait une religion, s'adresser à tous. La philosophie platonicienne, acceptable pour une élite, devait fatalement se voir rejeter par de moins délicats et rester inconnue de la masse. L'antiquité ne sut pas unifier sa croyance ; elle s'éparpilla, pour ainsi parler, au travers des systèmes les plus étranges, les plus contraires, les plus fous. De là le matérialisme persistant de sa religion : elle préféra s'en tenir à l'adoration de ce qu'elle voyait de grand dans la nature, incapable de démêler la vérité, parmi la foule incohérente des systèmes qu'on lui présentait tour à tour. On le comprend, une telle religion ne devait et ne pouvait apporter avec soi aucune amélioration morale. ®

Dans cette question particulière de l'Art, elle était impuissante à élever l'artiste au-dessus de l'imitation de la nature, idéalisée, — embellie plutôt, — en ce sens qu'il tendait à reproduire la forme, non servilement et telle qu'il la voyait dans la réalité, mais telle qu'il se la figurait d'après un type matériellement plus accompli, rectifiant, selon ce critérium,

les imperfections de la nature, la ramenant à une proportion rigoureusement exacte, à une harmonie des lignes et à un ensemble plus parfait; négligeant toutefois, faute de l'avoir connu, d'y mettre, — et ceci eût réellement constitué la perfection, — ce sentiment de la beauté intérieure, cette lumière d'âme qui illumine l'Art renouvelé par le Christianisme.

Et, en effet, qu'attendre d'une religion comme celle des Grecs? Quelle inspiration, quelle grandeur, quelle idée pouvait-elle apporter à l'art? Divinisation, dans le principe, des forces de la nature, puis des passions humaines, ses dieux représentaient des hommes doués d'une puissance sans limites, — avec leurs défauts et leurs vices, car il y a chez eux surtout du mauvais, — bien plus que des êtres d'une essence supérieure, au-dessus de l'humanité de toute la distance du relatif à l'absolu, et séparés d'elle de tout l'abîme du fini à l'infini. Sa mythologie, sans élévation, où s'enregistraient à l'actif des dieux des faits souvent peu honorables, ne pouvait offrir à l'imagination de l'artiste que des sujets dénués de toute portée morale et qu'il fallait justement, pour faire accepter, le charme et la splendeur de la forme extérieure et sensible.

L'Art fut donc réduit à masquer le vide de l'idée religieuse sous le rythme de la phrase, sous la grâce et la pureté de la ligne, loin de recevoir d'elle cet accroissement de force, ce ressort, cette puissance qui lui permettent de s'élever de l'admiration de la forme jusqu'à la vision de la beauté parfaite, et de mettre dans ses œuvres quelque chose de cette perfection

idéale qui éveille en nous l'idée de l'infini et du divin.

C'est là, précisément, ce que le Christianisme allait apporter à l'Art, en même temps qu'il devait élargir et renouveler dans la philosophie, le champ de l'observation psychologique, par la création, — pour ainsi parler, — de nouveaux sentiments, de nouvelles idées, de nouvelles vertus, et, par cela même, — puisque les uns ne sont, en somme, que l'envers des autres, — de nouveaux vices.

II

L'action du Christianisme dans l'Art devait s'exercer, non seulement en tant que système de philosophie et de morale, mais aussi en tant que religion, et l'influence du dogme s'y fait sentir à chaque pas, même chez ceux qui ne furent pas des croyants, ou, du moins qui eurent une croyance plutôt vague et indécise, et pour qui la religion fut surtout, — et parfois seulement, — un prétexte, un thème, un sujet, comme l'aurait pu être l'histoire ou la mythologie, et à qui, par cette raison, devait manquer le sens religieux de l'Art.

Cette influence est, d'ailleurs, parfaitement rationnelle, et elle s'explique par la nature même du sentiment qui domine le Christianisme et la Religion, qui en est la caractéristique et, en même temps, la nouveauté, la force et la grandeur : l'amour.

Si l'Art, en effet, est, dans sa manifestation extérieure, la recherche et la reproduction du beau, il a pour principe philosophique, pour

les imperfections de la nature, la ramenant à une proportion rigoureusement exacte, à une harmonie des lignes et à un ensemble plus parfait; négligeant toutefois, faute de l'avoir connu, d'y mettre, — et ceci eût réellement constitué la perfection, — ce sentiment de la beauté intérieure, cette lumière d'âme qui illumine l'Art renouvelé par le Christianisme.

Et, en effet, qu'attendre d'une religion comme celle des Grecs? Quelle inspiration, quelle grandeur, quelle idée pouvait-elle apporter à l'art? Divinisation, dans le principe, des forces de la nature, puis des passions humaines, ses dieux représentaient des hommes doués d'une puissance sans limites, — avec leurs défauts et leurs vices, car il y a chez eux surtout du mauvais, — bien plus que des êtres d'une essence supérieure, au-dessus de l'humanité de toute la distance du relatif à l'absolu, et séparés d'elle de tout l'abîme du fini à l'infini. Sa mythologie, sans élévation, où s'enregistraient à l'actif des dieux des faits souvent peu honorables, ne pouvait offrir à l'imagination de l'artiste que des sujets dénués de toute portée morale et qu'il fallait justement, pour faire accepter, le charme et la splendeur de la forme extérieure et sensible.

L'Art fut donc réduit à masquer le vide de l'idée religieuse sous le rythme de la phrase, sous la grâce et la pureté de la ligne, loin de recevoir d'elle cet accroissement de force, ce ressort, cette puissance qui lui permettent de s'élever de l'admiration de la forme jusqu'à la vision de la beauté parfaite, et de mettre dans ses œuvres quelque chose de cette perfection

idéale qui éveille en nous l'idée de l'infini et du divin.

C'est là, précisément, ce que le Christianisme allait apporter à l'Art, en même temps qu'il devait élargir et renouveler dans la philosophie, le champ de l'observation psychologique, par la création, — pour ainsi parler, — de nouveaux sentiments, de nouvelles idées, de nouvelles vertus, et, par cela même, — puisque les uns ne sont, en somme, que l'envers des autres, — de nouveaux vices.

II

L'action du Christianisme dans l'Art devait s'exercer, non seulement en tant que système de philosophie et de morale, mais aussi en tant que religion, et l'influence du dogme s'y fait sentir à chaque pas, même chez ceux qui ne furent pas des croyants, ou, du moins qui eurent une croyance plutôt vague et indécise, et pour qui la religion fut surtout, — et parfois seulement, — un prétexte, un thème, un sujet, comme l'aurait pu être l'histoire ou la mythologie, et à qui, par cette raison, devait manquer le sens religieux de l'Art.

Cette influence est, d'ailleurs, parfaitement rationnelle, et elle s'explique par la nature même du sentiment qui domine le Christianisme et la Religion, qui en est la caractéristique et, en même temps, la nouveauté, la force et la grandeur : l'amour.

Si l'Art, en effet, est, dans sa manifestation extérieure, la recherche et la reproduction du beau, il a pour principe philosophique, pour

principe premier l'amour, et, en dernière analyse on pourrait le définir : de l'amour mis en forme. Il était, dès lors, naturel que le Christianisme qui est dans sa morale une loi d'amour et dont les dogmes révèlent, affirment ou prescrivent l'amour de Dieu pour l'homme et de l'homme pour Dieu et pour son semblable, exercât sur lui une action directe et prépondérante. N'est-ce pas par amour, n'est-ce pas uniquement pour chanter, pour glorifier Dieu et dire la gloire du Christ, de la Vierge et des Saints, que les primitifs devinrent les admirables artistes qu'ils sont, arrivant à l'art par la force même de l'idée, réalisant, au travers d'une forme où manque la science de la proportion, la grâce et la pureté absolue de lignes qu'y eût mises l'Antiquité, la plus complète impression de l'au delà, du surnaturel et du divin? N'est-ce pas par amour et pour exprimer la seule louange de Dieu en lui-même ou dans ses saints, que furent composés ces hymnes, ces proses, ces prières devant lesquelles l'admiration des siècles ne s'est point lassée et qui, non satisfaites de rivaliser avec ce que les œuvres des Anciens nous ont laissé de plus parfait, les dépassent encore de toute la sublimité de leur but et de leur inspiration.

L'influence du Christianisme et de la Religion dans l'Art s'exerce donc par ce mobile de l'amour et aussi par « cette transmutation de principes », pour employer un mot de Chateaubriand, qui fit de certaines vertus anciennes des vices, tandis qu'elle éleva d'autres sentiments que l'antiquité jugeait méprisables et

considérerait comme disqualifiants à la dignité des plus hautes vertus. En même temps, par la création, par l'affirmation formelle d'idées nouvelles, comme la grande loi de fraternité, de solidarité qui amène avec soi l'abolition de l'esclavage et restaure ainsi la dignité humaine, comme le dogme de l'immortalité de l'âme qui crée à la vie une raison d'être et modifie du même coup les aspirations, les tendances de l'esprit et jusqu'à la vision matérielle des choses, la Religion fait entrer l'Art dans un domaine inconnu à l'ancien monde; lui donne l'immatériel, l'infini, comme objet et comme but, et force ainsi l'artiste à s'élever sans cesse vers cet idéal auquel il sent bien que jamais il n'atteindra complètement, mais qui, du moins, fera son œuvre d'autant plus noble, d'autant plus grande, d'autant plus assurée d'admiration et de durée, que son effort vers ce vrai et vers ce beau absolu aura été plus continu, plus désintéressé, plus sincère!

Mais l'Art, nous le verrons, restituera au Christianisme et à la Religion, en se faisant le plus puissant auxiliaire de la diffusion du dogme et des vérités qu'ils proclament, ce qu'il a reçu d'eux.

C'est l'amour dans ce qu'il a de plus pur, et de plus sublime, — l'amour de Dieu, — qui, parallèlement avec les grandes idées de la Religion, a fait l'art chrétien, l'art religieux ce qu'il est. C'est grâce au prestige qu'ils exercèrent sur son esprit et sur son cœur, que l'artiste a trouvé ces merveilleuses formules qui restent notre étonnement et font notre admiration; et parce que l'amour est créateur

d'amour, parce que, aussi, nous sommes incapables d'admirer vraiment, sans éprouver, en réalité, de l'amour pour l'objet de notre admiration, en même temps qu'une reconnaissance pour cette jouissance intime que nous procure la sensation du beau qu'il nous donne, l'Art devient évocateur, générateur de l'amour de Dieu, devenant, par l'hommage qu'il oblige de lui rendre, le collaborateur de l'Église en son enseignement, et ceci, au sens littéral. Saint Basile l'affirme, on peut le dire pour toutes les formes de l'art, quand il déclare que les peintres « font autant pour la religion par leurs tableaux que les auteurs par leur éloquence » (Hom. XX).

Avant d'examiner, dans l'œuvre des maîtres, ce que l'Art a emprunté à la Religion, et le bénéfice qu'il a retiré de son inspiration directe, il est indispensable de s'entendre, une fois pour toutes, sur le sens exact de ce terme : « Art religieux ».

C'est lui aussi, selon la boutade de Beaumarchais, « l'un de ces grands mots dont on abuse à la journée » ; on l'emploie un peu à tort et à travers, et on l'applique indifféremment à toutes sortes de productions n'ayant avec le sentiment religieux qu'un rapport très éloigné, parfois, aussi, aucun rapport, si ce n'est qu'il y est vaguement parlé de la religion, ou que l'on y représente une scène tirée de l'Écriture ou de la vie des Saints. A ce compte, les huit dixièmes des œuvres d'art seraient de l'art religieux, et, en réalité, on n'en trouverait pas même un dixième auquel on pourrait valablement reconnaître cette qualité. Et nous ne

parlons pas ici, de ces productions étranges, rentrant dans la catégorie des « objets dits de sainteté et de piété », où la plupart du temps, il n'y a de « religieux » et « d'art » que le nom et peut-être une bonne intention, et dont le peuple, d'ailleurs, en son bon sens a fait cruellement justice, en les affligeant du nom de « Bondieuseries ».

Il n'y a d'autre art religieux que celui qui élève notre esprit vers Dieu, non plus par ce motif de la contemplation du beau ramenant à Dieu qui en est proprement l'essence qui-conque en éprouve l'admiration, mais abstraction faite, précisément, de cette attirance du beau. Toute œuvre d'art vraiment religieux est donc celle qui, par l'impression qu'elle nous procure, amène notre esprit à contempler Dieu en l'un de ses attributs, soit directement, soit dans un reflet de sa sainteté absolue, en l'accomplissement de l'un de ses commandements ou en l'exercice de l'une des vertus dont la Religion nous fait une loi.

Remarquons-le, à cause de l'intensité du sentiment religieux des primitifs, — et nous désignons ainsi non pas seulement les peintres, comme on a accoutumé de le faire, mais tous les artistes, en général, de cette même époque, — à cause, donc, de l'intensité de ce sentiment des primitifs dans leurs œuvres, beaucoup n'entendent accorder à l'Art le caractère religieux s'il ne contient le mysticisme si profond, si puissamment rendu par les meilleurs d'entre eux. Mais, de même qu'il n'est pas la condition nécessaire de la sainteté, le mysticisme ne saurait pas davantage, à notre avis, être con-

sidéré comme la condition *sine qua non* et la caractéristique absolue de l'art religieux.

Sans doute, il s'y trouve le plus souvent, mais, par exemple, une belle expression de souffrance physique n'enlèverait rien à une tête de Christ, — même de son sens mystique. Nous dirions, au contraire, qu'elle y gagnerait encore en vérité, à se placer même au seul point de vue du dogme. Car le Christ était capable de souffrir, comme nous, d'une manière semblable, et dans une mesure beaucoup plus grande encore, et ce serait une erreur de le figurer avec l'apparence d'une douleur plutôt d'âme, au détriment de la souffrance corporelle. Il fallait, en effet, que le Christ souffrit de la même manière que l'homme et dans toute la plénitude où notre corps et notre esprit le peuvent faire ; car ici, son humanité agit en union avec sa divinité. Seule, celle-ci serait, en effet, un obstacle à cette souffrance ; il faut nécessairement la participation de cette humanité par laquelle il n'est pas l'égal de son Père : *minor Patre secundum humanitatem*, dit formellement saint Athanase en son Symbole. Cependant, il est impossible à l'artiste de séparer, dans sa pensée, cette humanité du Christ de sa divinité ; si la chose se pouvait, il ne serait plus lui-même, puisqu'il lui faut nécessairement réunir en soi ces deux natures ; dès lors, il transparaîtra toujours dans l'expression de cette douleur, si l'artiste a vraiment le sentiment religieux, non plus ce quelque chose d'hiératique que lui imprime le mysticisme, mais un rayon de la Divinité, on ne sait quoi de surhumain qui illuminera cette

face comme le fait l'intelligence chez certains hommes privilégiés, avec, toutefois, la différence d'une lueur au foyer même de la lumière. L'impression alors produite explique et légitime le besoin d'adoration, de prière, et l'élan de reconnaissance qui nous viennent devant les œuvres de quelques maîtres.

Si donc nous accordons le nom d'art religieux à celui-là seul qui nous procure, — quel que soit le sujet, — une émotion semblable, nous aurons, on le voit, à écarter la plus grande partie des productions généralement classées sous ce titre, et dans lesquelles le sentiment religieux est traité avec un sans-gêne, parfois une ignorance, dont il y aurait lieu de s'étonner, si l'on ne réfléchissait que, depuis des siècles, la foi s'en est allée, et qu'ici, le talent, le génie même de l'artiste sont impuissants à la remplacer.

Dans les premiers siècles, au contraire, et l'on peut dire, pendant presque tout le Moyen Âge, la foi avait une vigueur et, tout ensemble une simplicité et une sincérité qu'elle a perdues au frottement des théories rationalistes. A part certains esprits privilégiés, pour qui elle a gardé son ingénuité d'antan, notre foi moderne se complique, à l'ordinaire, de raisonnement ; à ce jeu des comparaisons que l'on s'ingénie à établir, sous couleur de fortifier, d'asseoir sa croyance, — comme s'il était besoin d'ajouter au sentiment, à la révélation, quelque chose de l'autorité de la raison et de l'expérience des sens, — elle a perdu cette grâce « d'irraisonnement » qui lui était aussi une force, et cette délicatesse de naïveté, cette

douceur très fine d'enfance, qui la fit si délicieusement simple et si volontairement crédule.

Elle fut, en ces temps-là, maîtresse absolue, gouvernant la philosophie, inspirant la littérature et les arts. Elle les a renouvelés, elle a placé plus haut leur idéal, elle leur a donné, en dehors de la grandeur de l'idée qui était en elle, — idée que définissait et enseignait la Religion, — la poésie discrète du mystère, et tout un charme d'intimité.

C'est la foi qui fait de cette époque, la période d'art religieux par excellence. Dans la suite, nous n'en trouverons plus le sentiment vrai que chez de trop rares exceptions. Nous verrons des artistes, et parmi les plus illustres, s'y essayer maintes fois, sans y réussir; ils feront des chefs-d'œuvre dans cette production à côté, sans pour cela avoir atteint au sentiment religieux, parce qu'ils bénéficient, quand même, de ce que le Christianisme et la Religion ont fait pour l'Art. Il ne s'agit pas le moins du monde, en effet, — et d'ailleurs ce serait l'absurde, — de borner leur influence au seul art religieux et à sa création. Ce serait là, beaucoup, à la vérité, puisqu'il a laissé tant de chefs-d'œuvre, c'est trop peu, pourtant, si l'on songe à la puissance et à la diversité de l'idée semée par le Christianisme, défendue et répandue par la Religion.

Sans doute, plus que tout autre, l'art religieux a rendu, au Christianisme et à la Religion, en une plus large part ce qu'il avait reçu d'eux; en lui, presque exclusivement réside ce don de commentaire du dogme et cette qualité

d'enseignement que nous avons indiqués, mais, d'aucune façon, ce résultat ne fut cherché ou voulu par la religion: il a été la conséquence logique de la foi, et aussi l'expression de la reconnaissance de l'Art, pour ainsi dire, envers elle. Et dans l'effort de ceux qui n'atteignirent pas complètement à la vérité du sentiment religieux, nous trouvons encore une identique pensée, — peut-être moins absolument consciente chez d'aucuns, — de reconnaissance. S'ils expriment l'idée de la Religion avec une moindre exactitude, si à les lire, à les entendre, à les contempler on n'éprouve pas, à un égal degré, cette impression du surnaturel et du divin, ce besoin, aussi, de s'élever vers Dieu, du moins ils l'ont merveilleusement chantée dans son symbole extérieur, et s'ils n'ont pas réussi à dégager pleinement sa pensée, en tous cas, par le choix qu'ils ont fait de leur sujet, ils ont affirmé leur admiration pour elle, et leur désir de la faire partager à d'autres.

D'ailleurs, on peut l'affirmer, à défaut de cette reconnaissance, de cette admiration naturelle et logique, l'Art aurait dû encore, — et, en somme dans une certaine mesure, il y était formellement obligé, — agir ainsi, quand il ne l'aurait fait que par pur égoïsme et par intérêt bien compris.

En effet, s'il n'entend plus se confiner, d'une manière exclusive, dans la mythologie, s'il renonce volontiers à reproduire ou à décrire les faits remarquables de l'Antiquité, c'est d'abord qu'il se heurte, malgré tout, à l'impuissance non de surpasser, mais d'égaliser seule-

ment les Anciens. Qui donc, pour ne prendre qu'un exemple, refera jamais, s'il ne les copie, les frises du Parthénon, la *Vénus* de Milo ou l'*Apollon* du Vatican ? Et en les copiant, à quoi arriverait-il ? à une pâle imitation d'où l'idée créatrice serait absente. Donc, ici, à proprement dire, il n'y aurait plus d'art.

A cette impuissance qui suffirait à éloigner l'artiste d'un pareil choix, vient s'ajouter encore le manque d'idéal, et, sans parler de celle de l'interpréter, la difficulté de comprendre le symbole mythologique, et chez le plus grand nombre de ceux auxquels s'adressera son œuvre l'ignorance ou la demi-connaissance — ce qui peut être pis encore — de l'histoire, des coutumes et des mœurs anciennes. Or, si un fait est inconnu, et s'il ne contient pas en soi d'autre intérêt que sa seule représentation ou son seul exposé, s'il ne se dégage de lui aucune idée philosophique, aucune idée générale, quelle impression ferait-il jamais sur celui qui l'ignore, et qui, partant, ne saurait lui attribuer aucune signification ? Pourra-t-on me dire, par exemple, quelle pensée, quelle émotion pourra bien faire naître l'*Enlèvement des Sabines*, qui passe pour l'un des chefs-d'œuvre de David ? Nous voulons bien l'admettre, mais nous avouons n'y rien trouver d'émouvant, rien qui incite à réfléchir, si ce n'est, peut-être, la remarque du côté théâtral de cette scène, et d'un amour exagéré d'un angle trop uniforme dans la position des bras, et c'est évidemment trop peu.

Mais, prenons l'*Œdipe* de Ingres. Ici, nous

pourrons admirer la science du dessin, le calme réfléchi qui domine cette composition, et nous aurons devant elle une sensation du beau dans la forme, mais rien de plus. Allons plus loin, quand même nous connaîtrions par le menu la légende et l'explication du Mythe d'*Œdipe*, que trouverions-nous de plus dans cette œuvre ? Quelle idée morale s'en dégagerait ? Aucune évidemment. Et nous prenons, dans cet exemple, l'art le plus capable d'éveiller l'idée, celui auquel s'intéressent même les moins lettrés, parce qu'il les affecte dans le sens en général le plus développé, la vue.

Or, comme le disait Victor Cousin, « on ne peut trop le répéter, l'expression est la loi suprême de l'art. La chose à exprimer est toujours la même ; c'est l'idée, c'est l'esprit, c'est l'âme, c'est l'invisible, c'est l'infini. » Si cette pensée est vraie, et nous la tenons absolument pour telle, l'artiste devait, de toute nécessité, abandonner l'Antiquité, parce qu'il lui manqua précisément cette faculté d'expression. Il allait trouver, au contraire, dans le Christianisme et dans la Religion, une inspiration puissante, par nature même évocatrice d'infini et d'idéal.

Alors donc que l'artiste aurait simplement suivi sa tendance et son intérêt d'artiste, alors qu'il n'aurait pas cru au dogme, il eût encore été amené à traiter des sujets touchant à la Religion soit d'une façon directe, soit dans ses rapports avec la vie publique, car elle y est intimement liée jusqu'à la fin du xviii^e siècle. De toutes manières, il en devait subir la bienfaisante influence, car, en faisant abstraction

de tout sujet ayant un rapport quelconque, immédiat ou éloigné, avec elle, il bénéficierait encore de la grande idée qu'elle a propagée et qu'elle a fait prévaloir, et qui a donné à nos pensées, à nos œuvres, ce caractère et ce sentiment d'humanité vraie, souvent méconnue dans la pratique de la vie, mais dont nous avons tout de même l'entière conscience, et que tout notre effort doit tendre à généraliser et à répandre chaque jour davantage.

III

La Religion devait faire du Moyen Age l'époque par excellence de l'art chrétien, mais il lui fallait d'abord créer à nouveau l'Art lui-même, disparu dans l'effondrement général qu'entraîna la chute de l'Empire romain. Or, elle devait, dans cette restauration, lui donner le principe et la force qui constituait avec l'amour son essence même, l'unité.

Au rebours de l'ancien monde, dont la caractéristique est la multiplicité, où la loi normale semble se résumer dans le commandement de la Genèse : « Croissez et multipliez, et remplissez toute la terre », et où cette dispersion des peuples amène une diversité de croyance, de mœurs, de morale, le christianisme apportait avec soi la nécessité de l'union des peuples, de l'unification des croyances, des mœurs, et de l'établissement d'une morale unique, car n'est-ce pas en ce sens que se doivent entendre ces paroles du Christ : « Quand j'aurai été élevé en haut, j'attirerai tout à moi ! » et d'ailleurs l'Apôtre ne dit-il pas : « Il n'y a plus ni Juif

ni Grec, plus d'esclave ni d'homme libre, plus d'homme ni de femme, mais vous êtes tous *un*, dans le Christ Jésus. » Cette unité, la religion la portera dans tout, nécessairement, et l'art, pour cette raison, cessera d'être particulier à chaque peuple, spécialisé dans une formule absolument propre à chacun et qui l'isolait de tous les autres ; sans doute, il y demeurera ce qui tient au génie particulier, au génie individuel des nations, mais la communauté de l'idée leur donnera cette harmonie d'expression, cette unité de pensée et de but qui en fait la grandeur morale et établira, par cette unité, une émulation entre toutes les formes de l'art, émulation qui devient pour lui une cause de perfectionnement et de progrès.

Ce travail d'enfantement d'où sortira le monde moderne — non pas seulement en l'acceptation où l'histoire entend ce mot, mais, aussi, dans son sens philosophique, — ce monde nouveau dans lequel, selon la prophétie d'Isaïe, « tout va être renouvelé », c'est le Moyen Age qui l'entreprend.

Une certaine école s'est plu, par une petitesse de polémique qu'il faut plaindre, à le représenter comme une période trop longue d'ignorance, d'abrutissement intellectuel et en a fait uniquement le règne de la violence et des passions brutales. Il fut, au contraire, la revendication de l'esprit contre l'oppression de la force : il est aisé de s'en convaincre par le seul exposé des questions que soulevèrent ses philosophes ; aucune époque, — pas même le xviii^e siècle qui pourtant agita tant d'idées, élaborait tant de systèmes, et fut, ainsi qu'on l'a dit, non pas-

de tout sujet ayant un rapport quelconque, immédiat ou éloigné, avec elle, il bénéficierait encore de la grande idée qu'elle a propagée et qu'elle a fait prévaloir, et qui a donné à nos pensées, à nos œuvres, ce caractère et ce sentiment d'humanité vraie, souvent méconnue dans la pratique de la vie, mais dont nous avons tout de même l'entière conscience, et que tout notre effort doit tendre à généraliser et à répandre chaque jour davantage.

III

La Religion devait faire du Moyen Age l'époque par excellence de l'art chrétien, mais il lui fallait d'abord créer à nouveau l'Art lui-même, disparu dans l'effondrement général qu'entraîna la chute de l'Empire romain. Or, elle devait, dans cette restauration, lui donner le principe et la force qui constituait avec l'amour son essence même, l'unité.

Au rebours de l'ancien monde, dont la caractéristique est la multiplicité, où la loi normale semble se résumer dans le commandement de la Genèse : « Croissez et multipliez, et remplissez toute la terre », et où cette dispersion des peuples amène une diversité de croyance, de mœurs, de morale, le christianisme apportait avec soi la nécessité de l'union des peuples, de l'unification des croyances, des mœurs, et de l'établissement d'une morale unique, car n'est-ce pas en ce sens que se doivent entendre ces paroles du Christ : « Quand j'aurai été élevé en haut, j'attirerai tout à moi ! » et d'ailleurs l'Apôtre ne dit-il pas : « Il n'y a plus ni Juif

ni Grec, plus d'esclave ni d'homme libre, plus d'homme ni de femme, mais vous êtes tous *un*, dans le Christ Jésus. » Cette unité, la religion la portera dans tout, nécessairement, et l'art, pour cette raison, cessera d'être particulier à chaque peuple, spécialisé dans une formule absolument propre à chacun et qui l'isolait de tous les autres ; sans doute, il y demeurera ce qui tient au génie particulier, au génie individuel des nations, mais la communauté de l'idée leur donnera cette harmonie d'expression, cette unité de pensée et de but qui en fait la grandeur morale et établira, par cette unité, une émulation entre toutes les formes de l'art, émulation qui devient pour lui une cause de perfectionnement et de progrès.

Ce travail d'enfantement d'où sortira le monde moderne — non pas seulement en l'acceptation où l'histoire entend ce mot, mais, aussi, dans son sens philosophique, — ce monde nouveau dans lequel, selon la prophétie d'Isaïe, « tout va être renouvelé », c'est le Moyen Age qui l'entreprend.

Une certaine école s'est plu, par une petitesse de polémique qu'il faut plaindre, à le représenter comme une période trop longue d'ignorance, d'abrutissement intellectuel et en a fait uniquement le règne de la violence et des passions brutales. Il fut, au contraire, la revendication de l'esprit contre l'oppression de la force : il est aisé de s'en convaincre par le seul exposé des questions que soulevèrent ses philosophes ; aucune époque, — pas même le xv^m siècle qui pourtant agita tant d'idées, élaborait tant de systèmes, et fut, ainsi qu'on l'a dit, non pas-

une période de crise, mais une crise par soi-même, — aucune époque n'a possédé dans l'esprit une telle activité, une telle puissance, une telle exubérance de vie ; aucune n'a eu d'aspirations plus multiples et plus hautes ; aucune n'a réalisé une pareille somme de créations ; car il y aurait une réelle mauvaise foi, ou un incroyable enfantillage à prétendre ne tenir nul compte de tout l'effort de quinze siècles, et à vouloir faire dater de quatre cents ans la mise en marche de l'esprit humain dans l'ère nouvelle.

Ce serait nier l'évidence et aller contre le bon sens.

Cependant, quand la passion s'en mêle, le sens commun lui-même s'obscurcit, et l'on part volontiers à la conquête de l'absurde. Dans ce cas particulier, d'aucuns ont préféré nier le Moyen Age, plutôt que d'accorder à l'Église cette gloire, — elle lui revenait pourtant de plein droit, — d'avoir fait de toutes pièces, et au prix de quelles luttes, de quelle opiniâtreté, de quelle vigilance de tous les instants, cette civilisation dont l'esprit moderne est si fier. Il s'enorgueillit d'elle au point de ne pouvoir se résoudre à admettre qu'une idée qui n'est plus la sienne, qu'une puissance dont la compréhension lui échappe, ait pu accomplir un tel œuvre. Il admire qu'un principe, déclaré par lui rétrograde, ait jamais pu produire un pareil résultat, et dans son étonnement, il nie tout, pour n'avoir pas à se déjuger. C'est évidemment là, dans sa plénitude, cet « orgueil de la vie », dont parle saint Jean, et qu'il faut entendre de l'exaltation de l'esprit, de la volonté

humaine allant jusqu'au délire de se diviniser soi-même.

A ceux qui s'attardent et s'obstinent en cette négation, on pourrait, nous semble-t-il, poser une double question : Que serait la civilisation sans le christianisme ? Que serait le Christianisme sans l'Église ?

L'influence du Christianisme, il n'y a pas à la révoquer en doute, aussi bien, n'est-ce pas, à dire le vrai, la doctrine purement philosophique de l'Évangile qui est en jeu, qui est visée dans l'espèce, et volontiers l'on tomberait d'accord sur ce point. Mais, se la figure-t-on cette doctrine, n'étant plus une religion, et réduite à la seule valeur d'une philosophie ? Certes, elle aurait encore une élévation dépassant de bien haut le plus pur des systèmes antiques ; quelle action, pourtant cette philosophie eût-elle été capable d'exercer ? S'imaginer-t-on qu'un enseignement d'école, restreint à quelques esprits curieux de nouveauté ou en quête de perfection eût amené plus de changement, plus de bien véritable que ne l'avait fait, par exemple, la théorie platonicienne ? Est-ce que, jamais, ces idées se seraient répandues davantage que les autres conceptions des philosophes ? Et que l'on ne vienne pas dire : elles étaient trop sublimes pour ne pas accomplir seules et malgré tout leur mission et faire leur chemin. Moins que les autres, au contraire, et à cause de leur sublimité même, sans l'Église, elles auraient eu chance de se répandre, car elles allaient à l'encontre de toutes les idées reçues ; elles étaient une loi de renoncement et de sacrifice, et l'homme s'y

soumet rarement de bonne grâce et volontairement. Admettons, pourtant, que la chose ait eu lieu. Le Christianisme eût été un système philosophique généralisé, mais de toute façon, il n'aurait pas pénétré dans les esprits sensiblement plus vite; dès lors la situation historique serait restée la même. Dans ces conditions, il est bien permis de se le demander: quel chef d'école aurait eu assez d'autorité pour s'imposer, médiateur, entre les conducteurs d'invasions, entre un maître de l'espèce des seigneurs féodaux et le peuple qu'ils venaient détruire ou qu'ils opprimaient? Il fallait, ici, représenter autre chose et mieux qu'un principe de morale philosophique; il fallait représenter ce pouvoir de Dieu, au-dessus, par définition même, de toute la puissance de la terre; il fallait cette autorité, ce prestige des papes, des évêques, ne parlant pas au nom d'un système, qu'en définitive, rien, absolument rien, si ce n'est un désir de perfection, ne pouvait entraîner à accepter, mais se présentant armés d'une puissance surnaturelle, portant avec eux la parole, non plus d'un maître de la sagesse humaine, mais d'un Dieu!

Au reste, malgré le surcroît de force venu à l'idée philosophique par le prestige de l'idée religieuse, il faut bien l'avouer, nous n'avons pas encore réalisé, — tant s'en faut, — la pensée d'amour, de véritable progrès et d'unité du Christianisme. Si notre intelligence s'est ouverte à des idées plus généreuses, si notre civilisation a, malgré tout, revêtu une apparence plus humaine, et y a gagné davantage d'extérieure politesse, nous avons trop tenu

fermé notre cœur; l'égoïsme est demeuré à peu d'exceptions, en dépit de la loi formelle d'amour et de sacrifice, le mobile de toutes nos actions. Pour cela, dans l'organisation sociale, nous en sommes encore, après dix-neuf siècles, à souhaiter la cité future où nous trouverons enfin cette liberté, cette paix, cette concorde, et, disons le mot, ce bien-être aussi, que l'humanité poursuit sans relâche, et qu'elle eût trouvés dans la stricte application de la loi du Christ. Et cette cité future dont rêvent les meilleurs esprits, nous apparaît semblable à la Terre Promise, qu'on dirait s'enfuir devant les Hébreux, à mesure qu'ils s'avancent dans le désert. Un bien petit nombre de ceux qui sortirent d'Égypte la connaîtra; Moïse lui-même ne doit pas y entrer, parce qu'il a douté de la parole du Seigneur. Il a cru, — substituant sa propre volonté à celle de Dieu, — pouvoir hâter en quelque chose sa marche en avant, et au mépris du commandement exprès qu'il a reçu, il frappe deux fois le rocher d'Horeb..... Dès lors, la Terre de Promission lui est fermée, il pourra l'entrevoir, il ne s'y reposera pas.

Pour avoir commis la même faute, l'esprit humain est tombé dans la même impuissance; nous errons à la recherche du bien, et nous épuisons notre effort au leurre d'une incessante course à la poursuite du bonheur.

On voudra bien nous pardonner cette longue parenthèse; nous tenions à aller au-devant d'une objection que pouvait soulever le jugement que nous portons sur le Moyen Âge. Nous voulions établir, — nous pensons l'avoir

fait suffisamment, — qu'en dehors de l'Église le Christianisme n'aurait pu développer son action sur l'humanité ; par conséquent, le Moyen Age, tel qu'il fut en réalité, — c'est-à-dire l'époque extraordinairement féconde en créations, durant laquelle se pose la série presque complète des plus hauts problèmes philosophiques, — n'aurait pu exister sans l'Église, puisqu'il est la mise en actes de l'idée et de la morale du Christianisme. Or, nous le répétons, celui-ci n'eût jamais été accepté, malgré le sublime de sa morale, si l'Église n'avait proclamé son origine divine et n'avait fait de l'application de sa loi, la loi même de Dieu.

Avec le Moyen Age, s'est affirmé, a pris corps, ce retour à l'unité, commencé à l'aube même du Christianisme, et qui devait s'opérer sur les ruines du polythéisme antique. Villemain, dans son *Tableau de l'éloquence chrétienne*, a très nettement défini le caractère de cette unité et le double rôle philosophique et religieux du christianisme. Exposant le discredit dans lequel étaient tombées les fables de la théogonie ancienne, et l'effort tenté pour les maintenir, il écrit : « ... Les hommes n'y suffisaient pas. Ils commentaient d'anciennes fables, au lieu d'y croire. Ils vieillissaient le paganisme pour le rajeunir : mais ils ne faisaient qu'ajouter au chaos des opinions, sans trouver une croyance qui pût ranimer l'esprit de l'homme et lier les nations entre elles.

« Le christianisme seul eut cette puissance ; il profita de l'ordre et de la paix rétablis dans l'empire pour se répandre avec une incroyable

rapidité. Il marcha, pour ainsi dire, à grandes journées sur ces vastes chemins que la politique romaine avait ouverts d'un bout de l'empire à l'autre, pour le passage des légions. Il s'empara de toutes les dispositions que la haine du joug romain laissait dans le cœur des peuples asservis. Il releva, par l'enthousiasme, des âmes abattues par l'oppression. Parlant au nom de l'humanité, de la justice, de l'égalité primitive entre les hommes, il devait avoir bientôt pour lui tout ce qui était esclave et souffrant, c'est-à-dire l'univers. Il ne s'adressait pas seulement à la société, mais à l'homme intérieur, à l'homme moral ; il lui inspirait l'amour de la vertu, l'innocence des mœurs, l'humilité, la patience ; il agissait à la fois comme un culte et comme une philosophie ; et tandis que les philosophies anciennes n'avaient été que le privilège du petit nombre, il était une consolation offerte à la foule, la calmant et l'éclairant tout ensemble. »

Cette amélioration morale devait ramener, d'une façon inévitable, au désir de la perfection, et ainsi forcer l'esprit à tendre vers le beau et lui faire retrouver, du même coup, la notion de l'Art, par le besoin de se représenter l'idéal et de lui donner une forme sensible. Plus l'idéal s'élèvera, plus cette forme dont on essayera de la revêtir devra elle-même avoir d'élévation et de noblesse.

Le caractère de l'Art va donc se modifier dans la proportion même en laquelle le christianisme modifiera la morale antique.

S'il continue de persister, dans l'Art, ce que l'antiquité y avait mis, c'est-à-dire, tout ce que

peut contenir de grand et de vrai la nature étudiée et sentie en elle-même, dans la manifestation des phénomènes physiques ou dans l'étude des mouvements de l'âme, considérés comme l'une des résultantes des forces de la nature, l'idée nouvelle y ajoutera une noblesse incomparable ; car elle transformera cette façon de voir, de comprendre, de sentir, en donnant pour créateur à la nature et à l'âme humaine, non pas un élément, non pas la force aveugle de la matière, mais une intelligence souveraine et une bonté absolue. Dès lors, elle fera une loi, à l'esprit, de chercher son perfectionnement non plus dans la seule culture de l'intelligence, ni dans l'accomplissement d'une étrange morale, fondée sur la force, sur la satisfaction des penchants égoïstes, sur la recherche de la plus grande somme de bonheur possible ou sur l'impassibilité du stoïcisme ; mais elle le placera au contraire dans l'aspiration vers la douceur et la paix, dans la lutte contre les instincts, dans le renoncement aux richesses, aux honneurs, aux plaisirs, dans l'abnégation de soi-même, dans le sacrifice de son propre bonheur au bonheur des autres, dans ce sentiment nouveau et vraiment divin de la charité.

A pareille école, il faudra bien que l'humanité se transforme. La sublimité du mobile qui fera jouer désormais les passions élèvera l'artiste au-dessus de l'adoration des choses de la terre ; il admirera toujours la nature, mais autrement, et en y joignant cette pensée qu'elle est l'œuvre de Dieu, et il la comprendra alors dans ce chant de gloire qui monte d'elle toute

vers le Créateur. L'immensité du ciel, la majesté terrible de la mer, ne seront plus pour lui d'inquiétants mystères capables de troubler sa raison ; il les admirera davantage parce qu'il n'a plus, comme homme, à les craindre ; elles ne sont plus des forces nuisibles, elles disent seulement la puissance sans limite de leur auteur. Dans l'homme, l'art cherchera et trouvera davantage encore l'image de Dieu : il en est la ressemblance plus proche par l'esprit, par la pensée, par l'âme. Il faudra donc qu'il parvienne à rendre quelque chose de ce surnaturel qu'il entrevoit. La recherche de la forme, de la beauté plastique, sans disparaître, — car elle est l'une des lois fondamentales de l'Art, — s'atténuera, parce que l'artiste aura maintenant autre chose et mieux à exprimer dans son œuvre. L'antiquité, nous l'avons dit, arrivait au beau par la contemplation d'un type imaginaire. Cicéron l'indique, au début de *l'Orateur*, quand, parlant de Phidias, il dit : « Lorsque cet artiste faisait une statue de Jupiter ou de Minerve, il ne se servait pas d'un modèle dont il copiait la ressemblance, mais dans son esprit existait un type exemplaire de la beauté, sur lequel il ne cessait de fixer les yeux, et qui conduisait son art et sa main. » Ce moyen obligeait l'artiste à la reproduction d'une beauté conventionnelle, — non sans grandeur, certes, — mais qui le faisait demeurer, malgré son effort, au-dessous de la nature, si imparfaite qu'elle fût ; car, à cette forme idéalisée il manquait l'âme, et en dépit de son imperfection, la nature gardait quand même son incomparable beauté : la vie !

Désormais, l'artiste aura devant les yeux, non une beauté de convention, un type en quelque sorte arbitraire, si l'on ose dire, mais le principe même de toute beauté, Dieu dans la nature et dans l'âme humaine. Il s'attachera donc, nécessairement, davantage à étudier et à rendre la nature, la transfigurant non plus uniquement dans sa forme, mais l'expliquant, la commentant dans sa pensée. A la place de l'idéal matériel des anciens, il mettra dans ses créations l'idée, le sentiment, et ce quelque chose, enfin, qui seul donne la vie aux œuvres et qui les fait, dans la limite où le peut un homme, réaliser la beauté absolue et atteindre au sublime : l'âme.

Voyons comment, et dans quelle mesure, cette vision nouvelle s'est réalisée dans l'œuvre des maîtres.

IV

Au heurt formidable des Barbares, la civilisation ancienne s'était écroulée ; les nouveaux maîtres avaient tout renversé sur leur route, et des institutions romaines il restait maintenant un souvenir et des lambeaux demeurés debout, on ne sait pourquoi ni comment. Le règne de la force brutale recommençait, et l'humanité retournait à la sauvagerie primitive.

Mais le Christianisme était la barrière où allait se briser l'effort de destruction des vainqueurs.

Tous ces éléments épars de l'ancienne société, il les recueillera ; tous ces monuments, toutes ces œuvres, créations de la sagesse ou du génie humains, il les conservera par un senti-

ment d'admiration pour l'esprit, de respect pour l'œuvre incomplète, inachevée, immense cependant, de cette société qui sut rester superbe d'allures, jusque dans la plus folle des erreurs et le plus entier des égoïsmes, l'esclavage, puisqu'elle donnait, par là, une dignité sans égale au petit nombre d'élus à qui elle daignait réserver vraiment le nom d'homme. La Religion conservera en l'asile de ses cloîtres les ouvrages de l'antiquité, et elle en fera bénéficier la civilisation nouvelle qu'elle édifie sur l'Évangile.

Dans cette faillite de l'ancien monde, l'Art devait le premier disparaître. Le Christianisme, en faisant naître la conception d'un idéal, obligea, nous l'avons dit, d'en retrouver la notion et le sentiment. Il sera donc, à son début, essentiellement religieux. De cette inspiration puisée en la pensée du Christianisme, dans le dogme de l'Église, il héritera cette sublimité, ce calme, cette grandeur d'expression auxquels n'atteignit pas la perfection de l'art antique. Et, en effet, c'est bien par l'expression, par la beauté que lui donnent l'idée, l'âme, que l'art des primitifs s'empreint de ce charme, de cette poésie de rêve qui détache l'esprit de la forme, — insuffisante souvent, — qui frappe nos sens, pour l'élever, dans l'oubli du symbole matériel, à la contemplation de l'idée, et de quelle idée ! Celle de l'infini, de l'immatériel, du divin !

Examinons comment, et dans quelle mesure, cette influence du christianisme s'est manifestée, — soit directement, soit par l'intermédiaire de la religion ; nous pourrons, par là, nous rendre compte de la façon dont les artistes

Désormais, l'artiste aura devant les yeux, non une beauté de convention, un type en quelque sorte arbitraire, si l'on ose dire, mais le principe même de toute beauté, Dieu dans la nature et dans l'âme humaine. Il s'attachera donc, nécessairement, davantage à étudier et à rendre la nature, la transfigurant non plus uniquement dans sa forme, mais l'expliquant, la commentant dans sa pensée. A la place de l'idéal matériel des anciens, il mettra dans ses créations l'idée, le sentiment, et ce quelque chose, enfin, qui seul donne la vie aux œuvres et qui les fait, dans la limite où le peut un homme, réaliser la beauté absolue et atteindre au sublime : l'âme.

Voyons comment, et dans quelle mesure, cette vision nouvelle s'est réalisée dans l'œuvre des maîtres.

IV

Au heurt formidable des Barbares, la civilisation ancienne s'était écroulée ; les nouveaux maîtres avaient tout renversé sur leur route, et des institutions romaines il restait maintenant un souvenir et des lambeaux demeurés debout, on ne sait pourquoi ni comment. Le règne de la force brutale recommençait, et l'humanité retournait à la sauvagerie primitive.

Mais le Christianisme était la barrière où allait se briser l'effort de destruction des vainqueurs.

Tous ces éléments épars de l'ancienne société, il les recueillera ; tous ces monuments, toutes ces œuvres, créations de la sagesse ou du génie humains, il les conservera par un senti-

ment d'admiration pour l'esprit, de respect pour l'œuvre incomplète, inachevée, immense cependant, de cette société qui sut rester superbe d'allures, jusque dans la plus folle des erreurs et le plus entier des égoïsmes, l'esclavage, puisqu'elle donnait, par là, une dignité sans égale au petit nombre d'élus à qui elle daignait réserver vraiment le nom d'homme. La Religion conservera en l'asile de ses cloîtres les ouvrages de l'antiquité, et elle en fera bénéficier la civilisation nouvelle qu'elle édifie sur l'Évangile.

Dans cette faillite de l'ancien monde, l'Art devait le premier disparaître. Le Christianisme, en faisant naître la conception d'un idéal, obligea, nous l'avons dit, d'en retrouver la notion et le sentiment. Il sera donc, à son début, essentiellement religieux. De cette inspiration puisée en la pensée du Christianisme, dans le dogme de l'Église, il héritera cette sublimité, ce calme, cette grandeur d'expression auxquels n'atteignit pas la perfection de l'art antique. Et, en effet, c'est bien par l'expression, par la beauté que lui donnent l'idée, l'âme, que l'art des primitifs s'empreint de ce charme, de cette poésie de rêve qui détache l'esprit de la forme, — insuffisante souvent, — qui frappe nos sens, pour l'élever, dans l'oubli du symbole matériel, à la contemplation de l'idée, et de quelle idée ! Celle de l'infini, de l'immatériel, du divin !

Examinons comment, et dans quelle mesure, cette influence du christianisme s'est manifestée, — soit directement, soit par l'intermédiaire de la religion ; nous pourrons, par là, nous rendre compte de la façon dont les artistes

sont devenus, par leurs œuvres, les auxiliaires puissants de la diffusion de l'idée nouvelle et du dogme.

Nous ne parlerons que pour mémoire des peintures des Catacombes, mais déjà nous pouvons y remarquer l'évolution que nous trouverons dans la suite à la fin du Moyen Age et que le chevalier J.-B. de Rossi, dans la *Roma sotterranea*, a signalé avec toute la précision de son remarquable talent: « L'étude des peintures liturgiques, dit-il, confirme les remarques faites précédemment sur l'ordre dans lequel s'est opéré le développement successif de l'art chrétien, le symbole s'évanouissant graduellement, et la représentation des faits historiques prenant peu à peu sa place. » Ces peintures des catacombes n'ont pas toutes, du reste, un caractère chrétien, et plusieurs représentent des scènes mythologiques destinées à rappeler certains mystères ou certains dogmes. Elles suivent le mouvement artistique de leur époque, les plus anciennes rappelant les fresques de Pompéi, les dernières affirmant la décadence où l'Art est tombé. En elles — et d'ailleurs elles n'eurent pas, semble-t-il, d'autre but, — nous trouvons pleinement ce caractère d'enseignement du dogme et de l'idée du Christianisme, que le Moyen Age a mis, lui aussi, dans la plupart de ses œuvres, et volontairement, si nous en croyons l'habitude d'alors d'appeler le portail des églises, à raison des figures et des symboles qui s'y trouvaient sculptés, « le livre des illettrés ». Ces peintures des catacombes étaient vraiment, selon la très juste expression de l'auteur de la *Rome sou-*

terraine, « une sorte de catéchisme en images »; elles prouvent pour nous « la continuité du dogme évangélique dans les croyances des chrétiens, à travers les temps de persécution, jusqu'au jour où l'Église en dressa le canon dans ses premiers conciles ». Il est une règle, entre autres, généralement observée par les artistes, au cours des premiers siècles, et qui témoigne chez eux d'une parfaite compréhension de la loi, jusque là inconnue, du pardon des injures, c'est de ne représenter jamais le supplice des martyrs. M. Paul Allard l'indique en une réflexion dans la traduction remarquable qu'il a donnée du résumé de la *Roma sotterranea*: « On pourrait presque dire, écrit-il, de l'art chrétien dans les premiers siècles, ce que Pascal dit des Évangiles, dont il reconnaît la divinité à la douceur avec laquelle ils parlent des bourreaux. La peinture de l'âge des persécutions paraît avoir imité cette douceur inspirée; elle passe sous silence ce qui pourrait éveiller la haine ou le ressentiment chez tous ces fils ou frères des martyrs qui se rassemblaient dans les catacombes. » Ce ne fut guère qu'au ^ve siècle que l'on commença à les représenter. Cependant, il est une scène remontant au commencement du ^{iv}e siècle, rappelant la persécution. C'est, au dire de J.-B. de Rossi, un fait unique pour ce temps-là, et qui se trouve être « un des plus insignes échantillons de l'art chrétien primitif, essayant de reproduire en image les sublimes élans de l'âme chrétienne inspirée par la foi, et la sereine magnanimité des martyrs du Christ devant leurs persécuteurs. »

C'est là, précisément, ce que tentera, et par instant, réalisera la peinture au Moyen Age ; mais cette époque aura, en outre, un puissant auxiliaire dans la sculpture dont ne purent se servir les artistes des catacombes.

Au Moyen Age, cette unité qu'apportait le christianisme s'est, en partie, réalisée ; l'Église a ramené l'Europe sous une même loi morale, sous une même croyance religieuse : « On eût dit, a-t-on écrit, que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des Églises. »

En cette unification, l'art trouvera un élément de force, car il restera avec les qualités particulières au génie de chaque nation, et par cette unité d'inspiration et de but, il s'élargira, en quelque sorte, profitant du progrès apporté par chaque peuple. Dans l'antiquité, l'Art était exclusivement national, et l'on ne saurait établir de comparaisons, ni trouver aucun rapport entre l'art égyptien, par exemple, et l'art grec, entre l'art des Carthaginois et des Etrusques et l'art des Romains. Au contraire, à partir du Moyen Age, nous pouvons parfaitement comparer l'art français et l'art italien ou flamand, et nous pouvons même établir le rapport qui existe entre ceux-ci et l'art byzantin, qui, en somme, est le point de départ de la formule des primitifs, et offre encore avec celle-ci plus d'une analogie, non pas seulement dans l'idée, mais aussi, chez les premiers primitifs, dans la forme. C'est d'ailleurs la renonciation à la tradition byzantine qui amène la révolution de Cimabué, le créateur de l'école florentine.

Vasari regrettant l'indifférence de ses contemporains pour les œuvres des premiers maîtres, disait : « Notre siècle, accoutumé de voir chaque jour les prodiges et les miracles enfantés par nos artistes, est arrivé au point de rester presque indifférent devant les plus merveilleux chefs-d'œuvre, quoiqu'ils semblent dus à la divinité elle-même, plutôt qu'au génie de l'homme. » Il se dégage, en effet, de l'œuvre des grands primitifs, on ne sait quoi d'immatériel qui fait rêver d'une intervention divine, et la légende est ravissante et n'apparaît pas invraisemblable qui raconte que, durant le sommeil de l'artiste, un ange acheva l'une des vierges de Fra Angelico.

Et comme ils avaient compris et profondément senti la poésie des mystères et du dogme chrétiens ; comme ils en rendaient l'esprit ; avec quelle vérité, quelle simplicité, ils narraient les scènes de la vie du Christ et de la Vierge ! Ils ne songeaient point à faire, comme l'on dit, de l'art pour l'art ; si leur œuvre y a parfois perdu en élégance et en pureté dans la ligne, elle y a gagné une qualité plus rare, l'expression. Dans leur mysticisme, quelquefois, peut-être, poussé trop loin, les primitifs arrivèrent au mépris de la forme par la force même de l'idée. On sent chez eux le dédain de la matière. Lorsqu'ils peignaient ces corps exsangues du Christ ou de la Vierge, ces anatomies extraordinaires, invraisemblables souvent en de partielles disproportions, ne semblent-ils pas vouloir affirmer l'impuissance où ils sont de représenter dignement ces corps, — figures plutôt que réalités, — et dont l'exac-

titude importe peu à l'idée qu'ils veulent exprimer. Seule, alors, se réalise leur vision d'âme, par l'expression vraiment en dehors de l'expression humaine, donnée si profonde, à chacune de leurs créations. Par ce manque d'exactitude, de vérité absolue dans la forme, par cette exagération du corps, à côté, il nous donnent davantage qu'en idéalisant les traits, en ennoblissant la ligne, l'impression de l'immatériel. Dieu incarné ne se peint pas ; qu'importe son corps ? Il ne s'agit pas, en somme, de montrer la forme tangible qu'il a revêtue ; d'ailleurs, elle ne saurait même pas avoir le mérite d'une ressemblance ; ce sera toujours, et bien que l'on fasse, une image de convention ; il n'y a donc pas à s'en préoccuper outre mesure ; ce qu'il faut exprimer, c'est l'idée de la divinité. Or, ils parviennent à l'éveiller, précisément en atténuant le corps, le plus possible, en diminuant son importance, en se garant de l'embellir au point d'en faire le sujet principal et de distraire par là de l'idée. Ils laissent, ainsi, entier et dégagé de toute distraction, le sentiment du divin.

La Renaissance ne connaîtra pas cette simplicité, ce mysticisme, cette foi profonde. Ses artistes auront un art plus parfait, mais leur œuvre perdra en expression et en vérité, ce qu'elle gagnera en élégance et en science.

Au reste, la Renaissance fut, en un certain sens, un retour au paganisme.

La foi était loin d'avoir cette vigueur qu'avait connue le Moyen Age ; l'artiste travaillait maintenant, non plus pour la seule gloire de Dieu, mais pour la gloire de l'Art, pour sa propre

gloire aussi. Raphaël n'eut point, — lui qui aspirait à être créé cardinal, — refusé un évêché, comme le fit Fra Angelico, ni trouvé, surtout, à son refus, cette sublime excuse : « Celui qui peint la vie du Christ, ne doit penser qu'au Christ. » Ce retour de l'esprit vers l'antiquité avait déteint sur la religion elle-même ; elle offre à cette époque un mélange de bizarres superstitions et de pratiques étranges, non pas la superstition naïve du Moyen Age, mais celle plus raffinée, plus savante du Bas-Empire ; et peut-être faut-il chercher dans cet état d'âme d'une majorité, dans cette croyance moitié religieuse, moitié païenne, l'une des causes de la Réforme, ou plutôt, l'une des raisons qui lui permit de s'imposer et de se faire avec une telle rapidité, un nombre si considérable de prosélytes.

Evidemment, l'Art y a gagné l'éclatante épopée du siècle de Léon X, mais ce regard qu'il jette en arrière n'arrête-t-il pas, dans une certaine mesure son progrès ? La véritable formule à dégager, fallait-il nécessairement l'aller chercher dans l'antiquité ? Le Moyen Age en avait trouvé une ; il l'avait créée de toutes pièces, la tirant de lui-même, sans le secours du souvenir ni de l'imitation des Grecs. La Renaissance ne pouvait-elle à son tour, ou perfectionner cette formule, ou en inventer une autre plus parfaite et tout aussi originale ? L'art y eût trouvé ce profit d'être plus complètement créateur, de n'avoir pas à subir la gêne d'une imitation ; il y eût surtout rencontré cette gloire d'avoir fait un pas en avant, à la suite de l'art gothique. Qui sait si l'impuis-

sance où nous sommes aujourd'hui, de trouver un art nouveau, ne vient pas, en grande partie, de cette voie fausse où s'engagea la Renaissance, cherchant le progrès, au rebours du bon sens, non dans l'avenir, mais dans le passé?

Avec l'avènement de la Renaissance, disparaît le vrai sentiment religieux dans l'Art. Ni Raphaël, ni Michel-Ange, ni Vinci, ni Véronèse, ni Titien, n'ont mis dans leur œuvre cette émotion, ce cri d'âme du Moyen Âge. Certes, les vierges de Raphaël sont, de forme, délicieusement idéales, et d'une si grande pureté dans la ligne, mais, combien loin d'être autant la Vierge, que celles de Cimabué, de Giotto, de Fra Angelico, de Bellini, ou de Filippo-Lippi. Quelle vérité, quelle sincérité dans le sentiment pouvait-on, en effet, attendre d'une époque où, pour ne citer que deux faits, on pouvait voir l'Arétin écrire la vie de la sainte Vierge, et le Pérugin, dont l'athéisme était notoire, peindre des madones. Aussi bien, on reste froid devant les maîtres de la Renaissance; si l'on y éprouve très puissante l'émotion que donne le beau dans la forme matérielle, du moins, ne ressent-on aucune impression d'âme, et tout ce qui constitue la grandeur morale dans l'Art, le ^{xv^e} siècle semble l'avoir méconnu, disons, plus justement, l'avoir ignoré. Au reste, il y a dans toute cette période, — résultat amené par le soin de l'effet, — quelque chose d'un peu théâtral, qui nuit précisément à l'expression, et qui va jusqu'à la détruire, lorsque l'artiste traite un sujet religieux. Prenons cette toile étourdissante de Véronèse : *Les Noces de Cana*. Elle est superbe! Elle découvre une science

de la composition, une connaissance de la perspective, un art du groupement, une richesse de coloris qui force l'admiration; mais, c'est tout ce que l'on voudra, excepté les noces de Cana. Car celles-ci nous intéressent et elles n'ont une raison d'être représentées que si nous y retrouvons ce qui les fait dignes d'être rapportées : le miracle opéré ce jour-là par le Christ. Or, ici, rien ne l'indique, rien n'en donne le souvenir, ni la pensée; on ne sent pas, à regarder cette scène, qu'il s'y accomplit un fait extraordinaire et hors nature.

On pourrait multiplier les exemples; on rencontrerait toujours, sinon l'absence totale de la foi dans ces œuvres, du moins son affaiblissement, et par là, l'incompréhension du sujet et l'impuissance à le rendre. Le *Jugement dernier*, lui-même, semble dénoncer plutôt la terreur de l'au delà, que la foi véritable; et à le contempler on a un peu de cette impression, qu'il eût peut-être été parfaitement indifférent à Michel-Ange de ne pas connaître le Ciel et l'éternelle béatitude en la vision directe de Dieu, mais qu'il tenait essentiellement et par-dessus tout à n'aller point en enfer.

Dans la sculpture, une évolution semblable se produit. Les imagiers du Moyen Âge, sans s'inquiéter de la perfection des Grecs, dont beaucoup ignorèrent jusqu'à l'existence, travaillèrent d'après une formule qui leur est propre, et dans laquelle ils rencontrèrent une vigueur et une exactitude d'expression que n'a pas retrouvées l'art plus gracieux, plus soigneux, plus attique de la Renaissance.

La sculpture fut, en général, au Moyen Âge,

plus parfaite que la peinture ; elle n'a pas, d'ordinaire, ces écarts de proportions qui choquent dans le dessin de certains des primitifs, et elle est d'une variété plus complète dans ses créations. Elle y affirme une originalité d'esprit, une audace de conception, qui fait défaut chez les peintres, dont le mysticisme noie volontiers le calme de leurs figures d'une roideur hiératique. Elle exprime sa foi avec autant de force, et en même temps, d'une allure plus libre. Et quelle science, quelle profonde connaissance du dogme et des mystères possédaient ces artistes qui, dans leur humilité, négligèrent de signer leur œuvre, et dont les noms sont pour la plupart inconnus ; avec quelle ingéniosité, quelle exactitude, ils en exprimaient la pensée.

Figuraient-ils la *Mise au Tombeau* ? Regardez celle de Solesme. On imaginerait difficilement quelque chose de plus saisissant, et qui donnât mieux l'impression de désolation, de douleur, de respect, de grandeur de cette scène. Et rien n'est dû au décor, à la vérité des costumes, à ce que nous nommons aujourd'hui la couleur locale ; ce n'est même pas que la scène soit, au point de vue historique, absolument exacte, mais quelle puissance d'expression. Comme on sent le respect, l'adoration pour ce mort qu'on va déposer au tombeau. Et lui-même, ce tombeau, quelle leçon ne donne-t-il pas ? Examinons-le, il est plus petit que le corps du Christ ; c'est bien là ce sépulchre fait pour un homme, où la piété d'un disciple rêve d'ensevelir un Dieu ; c'est bien là ce tombeau-figure dont Jésus fera tantôt éclater la pierre trop

étroite, car s'il y veut descendre, il n'y prétend demeurer que le temps de prouver sa divinité par la Résurrection, et lui, le Juste par excellence, il ne doit pas y connaître le repos que la prière de son Église demande éternel, pour tous ceux qui s'endorment à sa suite, dans la paix de Dieu...

Il manquera à la Renaissance ce pouvoir d'évocation mystique, il lui manquera surtout le sérieux, car c'est la fantaisie qui domine le *xvi^e* siècle, et inspire son art. Il chercha, avant tout, l'élégance, la grâce, s'abandonnant à son imagination sans y mettre, le plus souvent, le contrepoids de la pensée. La Renaissance fut une merveilleuse efflorescence de l'art profane ; elle vit une rare éclosion de génies, et la pléiade de ses artistes en fait une époque privilégiée dans l'histoire de l'Art. Il est vrai qu'elle a donné Raphaël, Léonard et Michel-Ange ; pour cela, sans doute, il lui sera beaucoup pardonné.

Si l'on peut regretter qu'elle ait rejeté l'art vraiment original du Moyen Age, et qu'elle soit allée chercher son inspiration dans une étude trop exclusive de l'antiquité, du moins, il faut l'admirer telle qu'elle est, et il y aurait quelque sottise à lui reprocher d'avoir été elle-même. Cependant, par cette règle qu'elle imposait, elle devait nuire à l'individualité, et affaiblir la personnalité de l'artiste par la création d'un art, pour ainsi parler, « officiel », et par la création d'une école, d'une académie, au rebours, encore en cela, du Moyen Age. Celui-ci ne connut pas, en effet, — ce fut l'une de ses belles ignorances —, cette sorte de pro-

tection accordée à l'Art pour la seule raison qu'il est l'Art; mais il encouragea les artistes selon leur valeur et dans la mesure même de l'intérêt présenté par leur œuvre, et il permettait ainsi à l'artiste de développer librement son talent, sans l'enfermer dans l'étroitesse d'une formule obligatoire, hors de laquelle il semblait qu'il ne fût plus permis de rencontrer le beau.

Le sentiment religieux reparaitra au xvii^e siècle, en même temps que l'Art, de gracieux et d'élégant qu'il était, va redevenir sérieux, suivant en cela l'évolution qui se fait dans la philosophie et dans les lettres. En réalité, nous ne le rencontrerons pas chez beaucoup, mais il aura dans ceux qui le possèdent, une étonnante intensité, et nous aurons, en face de leurs œuvres, la même impression d'au delà, le même sens du mystère, la même intelligence du dogme, la même force de pensée, le même esprit, la même foi qui connut le Moyen Age.

Examinons le Poussin. On a pu dire justement de lui que « ses tableaux sont des leçons religieuses ou morales qui témoignent d'un grand esprit autant que d'un grand cœur. » Ils témoignent aussi d'une compréhension très exacte du dogme. *Les Sept Sacrements* en sont la preuve; nous ne trouverons rien dans la peinture italienne ou espagnole de cette époque qui puisse leur être comparé. Nous ne les connaissons malheureusement plus que par les gravures de Pesne, mais quelle émotion profonde produit cette suite de scènes où se trouve retracée, dans son développement complet, la vie chrétienne.

Avec Lesueur, nous retrouvons, plus intense encore, le sentiment religieux. Le Moyen Age n'a rien fait de plus prenant, de plus profondément chrétien que telle page de la vie de saint Bruno, — le saint en prière, par exemple, ou sa mort. — *La Messe de saint Martin*, la *Vision de saint Benoît*, font éprouver une sensation de paix, de recueillement, de surnaturel, aussi intense que la plus calme, la plus religieuse, la plus immatérielle des conceptions de Giotto ou de Cimabué.

En une œuvre où l'on ne sait trop ce qu'il faut le plus admirer, du talent de l'artiste ou de la grandeur de sa pensée, un autre maître a rendu dans toute la plénitude dont l'Art est capable, le fait peut-être le plus difficile à exprimer, car, en même temps que l'une des preuves palpables sur lesquelles s'appuie la croyance chrétienne, elle est, par sa nature, dans le domaine du miracle; nous voulons parler des *Disciples d'Emmaüs*. Or, Rembrandt, dans l'incomparable chef-d'œuvre que possède le Louvre, a rendu cette scène avec un réalisme et, tout ensemble, un mysticisme absolus. Comme nous sommes loin, ici, de tout ce que ce sujet a inspiré au Titien, à Véronèse, à tant d'autres! Lui seul en a compris la simplicité, a senti la grandeur de l'acte accompli. Son Christ est vraiment le Christ se révélant à deux des plus humbles parmi ses disciples, — le soir même de sa Résurrection, — et ne se laissant connaître qu'au symbole de la fraction du pain.

Rembrandt était protestant; il arrive au mysticisme non pas par la contemplation directe de Dieu, mais par l'admiration, par la compré-

hension de la nature qui le lui révèle souverainement grand, infiniment bon et puissant ; pour cette raison il comprendra et acceptera le miracle que l'Évangile lui rapporte, et il le représentera avec une foi et une puissance de vérité, on peut le dire, unique. Sans rien retirer au Christ de l'impression de la divinité, il le fait, malgré tout, humain, et, tel qu'il le peint, a pu être, en effet, le jeune maître galiléen dont la vie se résume en ce mot de l'Évangéliste : « Il passa en faisant le bien. »

Le xviii^e siècle, philosophique et artificiel, n'eut pas et ne pouvait pas avoir d'Art religieux. Ses artistes éparpillèrent leur talent à représenter, avec certes beaucoup de grâce, la fantaisie de scènes imaginaires d'où l'idée est forcément absente.

Le xix^e siècle n'est guère mieux partagé. Si nous pouvons reconnaître un certain sens religieux aux œuvres d'Ary Scheffer et de Flan-drin, il faut avouer qu'elles manquent d'envolée, de sublime, et l'impression qu'elles donnent ne dépasse pas sensiblement celle que peut éveiller le sujet par lui-même. Il n'entre pas dans notre plan de parler des contemporains. Notre but n'est pas de faire ici de la critique d'art, et nous y serions peut-être amené malgré nous, si nous parlions des œuvres des peintres d'aujourd'hui. Nous nous bornerons à signaler le sentiment merveilleux que renferme *l'Interdit* de M. J. P. Laurens. C'est de tout point une œuvre d'art, car, en dehors même de l'idée religieuse qu'elle évoque, — et avec quelle intensité, — elle reste encore pour celui qui en ignorerait le sujet, une impressionnante

scène de désolation, et l'on éprouve, à la regarder, la sensation qu'un malheur, un fléau, s'est abattu sur ce pays où tout reste à l'abandon, et où même on n'enterre plus les morts...

Avec le Moyen Age a disparu la sculpture religieuse. Ni la Renaissance, ni les siècles suivants n'ont vraiment retrouvé dans cet art le sentiment chrétien.

On en peut dire autant de la musique. Mais, dans celle-ci, à la vérité, l'influence religieuse fut moindre. Davantage que tout autre art, elle élève l'âme vers l'infini, mais il y a dans sa nature et dans son action, moins de sentiment, peut-être, que de sensation. D'ailleurs, elle n'exprime vraiment une pensée déterminée que si la parole y est jointe ; en effet, la même mélodie se verra interprétée différemment selon l'état d'esprit ou l'état d'âme de celui qui l'écoute ; et non seulement cela, mais le même air peut souvent s'adapter, sans inconvénient pour lui, à des paroles différentes, et l'impression du chant restera aussi forte et aussi vraie dans ces diverses adaptations. Le fait est d'ailleurs facile à vérifier, précisément dans le chant liturgique. Combien de psaumes, de proses, d'hymnes, de répons, se psalmodient ou se chantent, malgré la différence des textes, sur un même air. La musique n'a pour objet, dans le chant religieux, que d'ajouter un charme ou une intensité à l'expression du texte sacré ; elle n'est pas, par soi-même l'expression de cette pensée. Sans doute, le plain-chant a une grandeur, une largeur d'allures qui touche au sublime ; la prière de l'Église s'y adapte plus étroitement qu'à tout autre, et pour cela il est

la vraie, la seule musique religieuse. Mais remarquons que la musique est seule à n'avoir rien perdu de son expression — et c'est là tout l'Art, — en devenant profane et en s'attachant à rendre jusqu'aux insignifiances des sentiments les plus menus.

L'architecture a dû à la religion les merveilles cathédrales que l'art gothique créa pour faire de la maison de prière, la plus grandiose demeure que le génie de l'homme puisse édifier ; beaucoup plus que la basilique elles invitent au recueillement, à la méditation, et l'envolée de leurs colonnes d'une si délicate finesse et qui vont se perdre dans l'archivolte de la voûte semble destinée à conduire jusqu'à Dieu la prière des hommes. La religion ne pouvait, dans un art qui n'est pas de sentiment, que faire tendre l'artiste vers une conception plus grandiose, et lui faire témoigner, par son effort à y atteindre, de la reconnaissance du génie envers Dieu.

V

L'influence de la Religion devait s'exercer, non seulement dans les Beaux Arts — qui ne sont, nous l'avons dit, qu'une partie de l'Art — mais dans la poésie, dans l'éloquence, dans les lettres, en un mot ; nous ne disons pas, ici, dans la philosophie, car elle est une science, non pas un art.

L'antiquité était parvenue, dans la poésie, à une perfection au moins égale à celle qu'elle avait rencontrée dans les arts, mais il s'y trouvait la même cause de faiblesse : l'absence d'idéal.

Cette lacune paralysait son élan, et la contraignait à limiter son action au seul domaine de la nature, sans pouvoir s'élever jusqu'à son principe premier dans lequel, ainsi que nous l'avons marqué pour les Beaux-Arts, elle eût rencontré le beau idéal. Mais les dieux d'Homère et de Virgile n'étaient point faits pour inspirer l'absolu. La fable mythologique manquait de grandeur vraie, et si l'*Illiade* et l'*Enéide* renferment d'inimitables beautés, elles ne sont point dues à coup sûr à l'intervention des dieux dans l'ouvrage. Toute la beauté de la poésie antique réside dans un sentiment profond de la nature, dans une touchante simplicité, dans l'adresse où excellent ses poètes de présenter leurs tableaux sous le jour le plus exact et le plus flatteur. L'idée morale en est absente ; si le poète y touche par hasard, — à part quelques cris d'humanité, et encore d'humanité relative, incomplète et restreinte, — il se borne à des généralités terre à terre. Le dévouement, le sacrifice y apparaissent exceptionnels, inconscients ; on n'y trouve pas ce souffle qui animera les poètes chrétiens, ni ce ressort, cet intérêt que donne à leur poésie la lutte contre les passions.

Il en a été de la poésie, comme de la peinture. La Religion l'a recréée, et à son début elle s'est donnée tout entière à la louange de Dieu. Il suffit d'ouvrir un livre d'heures et d'y lire la plainte sublime du *Stabat*, la lamentation terrible du *Dies iræ* ou la triomphante exultation du *Te Deum*, pour sentir ce que la foi a donné d'infini à la poésie. Rien, parmi les plus parfaites créations de l'antiquité, n'en

la vraie, la seule musique religieuse. Mais remarquons que la musique est seule à n'avoir rien perdu de son expression — et c'est là tout l'Art, — en devenant profane et en s'attachant à rendre jusqu'aux insignifiances des sentiments les plus menus.

L'architecture a dû à la religion les merveilleuses cathédrales que l'art gothique créa pour faire de la maison de prière, la plus grandiose demeure que le génie de l'homme puisse édifier ; beaucoup plus que la basilique elles invitent au recueillement, à la méditation, et l'envolée de leurs colonnes d'une si délicate finesse et qui vont se perdre dans l'archivolte de la voûte semble destinée à conduire jusqu'à Dieu la prière des hommes. La religion ne pouvait, dans un art qui n'est pas de sentiment, que faire tendre l'artiste vers une conception plus grandiose, et lui faire témoigner, par son effort à y atteindre, de la reconnaissance du génie envers Dieu.

V

L'influence de la Religion devait s'exercer, non seulement dans les Beaux Arts — qui ne sont, nous l'avons dit, qu'une partie de l'Art — mais dans la poésie, dans l'éloquence, dans les lettres, en un mot ; nous ne disons pas, ici, dans la philosophie, car elle est une science, non pas un art.

L'antiquité était parvenue, dans la poésie, à une perfection au moins égale à celle qu'elle avait rencontrée dans les arts, mais il s'y trouvait la même cause de faiblesse : l'absence d'idéal.

Cette lacune paralysait son élan, et la contraignait à limiter son action au seul domaine de la nature, sans pouvoir s'élever jusqu'à son principe premier dans lequel, ainsi que nous l'avons marqué pour les Beaux-Arts, elle eût rencontré le beau idéal. Mais les dieux d'Homère et de Virgile n'étaient point faits pour inspirer l'absolu. La fable mythologique manquait de grandeur vraie, et si l'*Illiade* et l'*Enéide* renferment d'inimitables beautés, elles ne sont point dues à coup sûr à l'intervention des dieux dans l'ouvrage. Toute la beauté de la poésie antique réside dans un sentiment profond de la nature, dans une touchante simplicité, dans l'adresse où excellent ses poètes de présenter leurs tableaux sous le jour le plus exact et le plus flatteur. L'idée morale en est absente ; si le poète y touche par hasard, — à part quelques cris d'humanité, et encore d'humanité relative, incomplète et restreinte, — il se borne à des généralités terre à terre. Le dévouement, le sacrifice y apparaissent exceptionnels, inconscients ; on n'y trouve pas ce souffle qui animera les poètes chrétiens, ni ce ressort, cet intérêt que donne à leur poésie la lutte contre les passions.

Il en a été de la poésie, comme de la peinture. La Religion l'a recréée, et à son début elle s'est donnée tout entière à la louange de Dieu. Il suffit d'ouvrir un livre d'heures et d'y lire la plainte sublime du *Stabat*, la lamentation terrible du *Dies iræ* ou la triomphante exultation du *Te Deum*, pour sentir ce que la foi a donné d'infini à la poésie. Rien, parmi les plus parfaites créations de l'antiquité, n'en

approche. Et ce n'est pas seulement dans ces grandes pages, mais souvent en la simple ligne d'un répons ou au hasard d'une oraison se trouvera cette délicatesse de pensée, cette force d'expression, cette grandeur morale qui manquera toujours, malgré l'exquis de leur forme, aux poésies des anciens. Nous mettons à part, bien entendu, les Psaumes et la Bible, d'une poésie si intense, qui trouva précisément son inspiration à cette même source de Dieu.

On se rendra compte encore mieux peut-être de cette influence, en lisant les Pères de l'Eglise : saint Grégoire de Nazianze, saint Basile, saint Chrysostome, saint Epiphane, saint Ephrem, saint Ambroise, saint Jérôme, saint Augustin, saint Bernard, saint Thomas d'Aquin; ils ont tous atteint au sublime de l'éloquence et leurs écrits sont une poésie merveilleuse. A les étudier, la différence se fait plus sensible, plus palpable; avec saint Grégoire de Nazianze, surtout, dont l'âme souvent triste et découragée a quelque chose de plus humain. Villemain disait de lui : « On devrait l'appeler le poète du christianisme oriental. » Forcé par les intrigues qui se nouèrent contre lui, dans le concile même de Constantinople, d'abandonner son siège épiscopal, on sait quel adieu, d'une émotion et d'une grâce infinies, il adressa dans l'Eglise de Sainte-Sophie, au Concile et au peuple assemblés. Retiré à Arianze, il composa des poésies qui sont de véritables méditations religieuses, et dans lesquelles on peut juger, avec une précision parfaite, du sentiment nouveau que le christianisme apportait à l'art poétique, nous voulons dire cette forme neuve de la con-

templation, cette tristesse que l'homme éprouve à réfléchir sur soi-même, ce mélange de réflexion et de rêverie qui aboutit à l'analyse du cœur humain dans ce qu'il a de plus intime, scrute les pensées les plus cachées et détermine le mobile des désirs les plus imprécis.

Le Christianisme et la Religion ont fait la grandeur de l'œuvre de Dante, de Lope de Vega, de Caldéron, du Tasse, comme ils ont fait aussi la grandeur de Corneille, de Racine, de Lamartine, de Hugo, comme ils ont inspiré, dans Verlaine, les plus beaux vers religieux qu'on ait écrits. C'est encore le Christianisme et la Religion qui ont permis d'écrire l'incomparable chef-d'œuvre de l'*Imitation*, le livre le plus parfait, le plus sage, le plus vraiment philosophique, et bien qu'on en ait dit, le plus profondément humain qui soit après l'Evangile. C'est la religion qui a agrandi le puissant génie de Pascal, qui a enlevé l'éloquence de Bossuet au-dessus de tout ce que Démosthène et Cicéron avaient jamais pu réaliser, car il les dépasse de toute la différence de la défense d'une cause matérielle, limitée aux médiocres intérêts de ce qui passe, à l'éclaircissement du problème de la destinée humaine.

C'est la Religion encore qui a inspiré la douceur de Fénelon, l'harmonie de Chateaubriand, la fermeté de Montalembert, l'entraînante parole de Lacordaire. Hors de son inspiration, on rencontre, malgré le talent, malgré le génie, une déception, et l'on éprouve cette impression d'un corps superbe dont l'âme est absente, et que fait seule mouvoir quelque savante mécanique.

La Religion ne devait pas se borner à embellir et à élargir de toute l'ampleur de sa pensée et de la majesté de son dogme le champ d'action du grand art littéraire. Elle devait aussi devenir l'inspiratrice de cet art délicat et charmant, la légende. Et non seulement elle lui donne la douceur attendrie d'une poésie toute de simplicité et de foi naïve, mais elle lui fait prendre, sous son inspiration, la valeur d'un véritable enseignement, avec, en plus, ce mérite d'être accessible à tous. Car la légende religieuse, en soi-même et prise seulement au pied de la lettre, reste encore d'une réelle moralité pratique. Et quel magistral enseignement n'en tire pas celui qui en recherche l'esprit !

Prenons, en exemple, la Légende du Juif errant. Elle est, à n'en pas douter, l'une des plus populaires, et la célèbre complainte se chantera sans doute autant que durera le monde. Voyons donc ce qu'elle nous dit et ce qui s'y cache.

La forme la plus connue de cette légende est celle qui se trouve résumée dans la complainte que reproduisaient — et que doivent reproduire encore, très certainement, les images d'Epinal. Tout le monde en connaît les vingt-quatre couplets :

De braves bourgeois de Bruxelles rencontrent un jour un homme étrange, qu'ils invitent à boire avec eux, beaucoup, certes, par bonté d'âme, un peu tout de même par curiosité, et voilà qu'ils le questionnent ; ils voudraient savoir quel crime il a pu commettre

pour avoir mérité une telle punition. Et, bon homme, Isaac Laquedem répond :

J'ai traité mon Seigneur
Avec trop de rigueur .

Sur le mont du Calvaire
Jésus portait sa croix ;
Il me dit, débonnaire,
Passant devant chez moi :
« Veux-tu bien, mon ami,
« Que je repose ici ? »

Moi, brutal et rebelle,
Je lui dis sans raison :
« Ote-toi, criminel (le)
« De devant ma maison !
« Avance et marche donc,
« Car tu me fais affront ! »

Jésus, la bonté même,
Me dit en soupirant :
« Tu marcheras toi-même
« Pendant plus de mille ans.
« Le Dernier Jugement
« Finira ton tourment ! »

Et depuis ce temps, Isaac Laquedem erre nuit et jour, sur tous les chemins de la terre. Pour quiconque s'attache au sens littéral de cette légende, c'est la mise en action de la malédiction du Christ sur Jérusalem et le peuple juif tout entier, parce qu'ils le repoussèrent, et qu'ils fermèrent leurs yeux à ses miracles et leurs cœurs à son enseignement. C'est l'image des Juifs errant par tout le monde, à la recherche d'un peu de repos et d'estime dans une patrie qu'ils rêvent de retrouver et qu'ils n'atteindront jamais. Il s'y trouve aussi

cette morale, qu'il était juste qu'Isaac Laquedem fût puni, pour avoir insulté au malheur de l'un de ses frères.

Voilà ce que dit cette légende dans ses paroles. Mais pour celui qui va plus loin que le texte, la légende prend une portée plus haute, et voici comme il la voit :

« Sur le seuil de sa maison, l'homme est debout, entouré des siens ; il fixe au loin la meute hurlante qui roule en désordre, mal contenue par les légionnaires ; il attend, dans une anxiété joyeuse, que passe devant lui le condamné pour lui jeter son injure... Enfin, il l'aperçoit!... Il se traîne, si faible, qu'on a dû le décharger de sa croix, et la foule stupide et cruelle l'entoure, le presse, le harcèle, curieuse du moindre signe de souffrance qu'elle surprend. On va le crucifier, et certes, il le mérite ! Il a osé, parmi l'égoïsme des Phariséens et l'orgueil du Sanhédrin, jeter cette parole absurde : « Aimez-vous ! » Il a maudit l'égoïsme, l'avarice, la force, l'injustice ; il a dit au peuple : « Vous êtes tous, — grands et petits, — les fils d'un même Père, vous êtes tous égaux ! »

« Et l'homme, debout devant sa porte, se réjouit du supplice qu'on inflige à ce fou dangereux, et quand il passe, il l'apostrophe plus haut que les autres.

« Jésus, — car c'est lui qu'on traîne au Calvaire, — Jésus s'arrête et regarde ce malheureux. Dans cet instant, il lui semble que sa mission n'est point finie, qu'elle ne sera terminée vraiment que s'il peut ramener à sa loi d'amour tous ces égarés que cet homme

représente. D'une voix si faible qu'elle semble une plainte il parle : — « Veux-tu, mon frère, me permettre de me reposer sur ton banc ? »

« L'homme ricane et le repousse du geste : « Ta présence souillerait ma maison, passe ton chemin, scélérat ! »

— « Mon frère ! insiste Jésus.

— « Marche, commande l'homme, la main levée, prêt à frapper.

« La foule s'est arrêtée ; elle s'amuse ; elle trépigne, car Jésus pleure, et c'est un triomphe de plus.

« Parmi les rires, les sarcasmes, les quolibets et le sourire imbécile de l'insulteur, la voix douce et triste de Jésus s'élève :

— « Pauvre fou ! Je voulais m'asseoir à ton côté, non pour me reposer, mais pour t'apporter le repos ! Quand j'aurai fait quelques pas encore, j'aurai fini de souffrir, que m'importaient donc quelques secondes de halte ? Je voulais te donner, en récompense de ton accueil, la liberté, la justice, l'égalité ! et tu m'as repoussé !... Marche ! m'as-tu dit ; passe ton chemin ! Hélas, tu t'es maudit toi-même ! car en toi, en ceux qui te ressemblent, est l'impuissance humaine, et c'est toi qui marcheras, désormais, non seulement inutile, mais néfaste, mais criminel, à la recherche, dans la haine et dans l'injustice, d'un impossible progrès, parce que tu as refusé le seul vrai, celui que je t'offrais, le progrès dans l'amour !... Marche donc ! A travers les siècles, mauvais guide, tu conduiras les masses à ta suite ; comme aujourd'hui, elles hurleront à la mort après moi ; pour mieux assurer mon supplice, elles feront porter

ma croix, comme le fait maintenant mon frère de Cyrène; mais, quand tu m'auras à nouveau crucifié, quand tu m'auras cru couché pour jamais dans le tombeau, alors, Moi, je ressusciterai, car je suis l'Idée, l'Idée éternelle de justice, de bonté et d'amour! Va donc, prends ton bâton, ceins tes reins et marche!... marche!... jusqu'au jour lointain, mais sûr où j'aurai vaincu le Monde, ce monde mauvais, égoïste, injuste qui flatte les heureux et qui accable ceux qui souffrent, ceux qui luttent, ceux qui pleurent!»

« Jésus se tait. Il regarde l'homme, attendant un mot de repentir, mais lui reste muet, farouche... Comme le temps presse, un soldat frappe Jésus du bois de sa lance; il tressaille dans sa chair agonisante et reprend son chemin... »

Depuis dix-neuf siècles, l'homme de la voie sanglante poursuit de sa haine l'Idée qu'on a, dans Jésus, crucifiée au Calvaire; la parole du divin martyr s'est vérifiée; pour mieux tuer la justice et l'amour, on les a par moments déchargés de leur croix; on a même paru les accueillir, on a jeté sur leur chemin des palmes et des fleurs, mais la semaine n'était pas écoulée qu'on les a mis en croix.

Certes, selon la promesse du Christ, l'Idée est chaque fois ressuscitée, mais à ce martyre le temps a passé sans que l'humanité soit devenue meilleure, et, triste, celui qui réfléchit est tenté de dire à Jésus: « Maître, quand donc l'Idée aura-t-elle enfin vaincu le Monde?... »

Est-il une seule des légendes de l'antiquité d'où l'on puisse tirer un tel enseignement?

VI

Malgré l'évidence du bénéfice que l'Art a retiré du Christianisme, grâce à la Religion, il s'est trouvé des écrivains pour prétendre que celle-ci, loin de l'encourager, avait cherché au contraire à l'étouffer, et qu'elle a fait une loi, une loi stricte d'y renoncer, parce qu'il est une vanité et que son amour peut conduire à une éternelle damnation; et ils ne manquent pas de citer maints exemples, comme celui de Savonarole brisant des statues, lacérant des toiles et faisant brûler la *Divine Comédie* et l'œuvre de Pétrarque. Mais, d'abord, Savonarole — pour ne relever que ce fait, — nous apparaît d'une orthodoxie douteuse, qui mêlait volontiers à sa croyance des raisons de politique trop humaine; et d'autre part, a-t-il réellement agi ainsi? Il faut être prudent quand il est question d'accueillir certaines affirmations, surtout si celui qui est en jeu a été l'objet de jugements aussi contradictoires que le fut le prier de Saint-Marc; mais, après tout, si le fait est exact, il faut le dire hautement, c'est tant pis pour Savonarole, car, sans rien ajouter à sa foi, ceci prouve chez lui une étroitesse d'esprit qui le diminue prodigieusement, et démontre qu'il fut un fanatique et un exalté.

Or, la vraie Religion n'a pas de ces écarts ni de ces intolérances; surtout, elle n'a pas de ces illogismes, et pareil procédé serait illogique au premier chef, puisqu'il irait droit à la négation de ce que la Religion aurait elle-même créé. Sans doute, lorsque l'Art fut devenu pro-

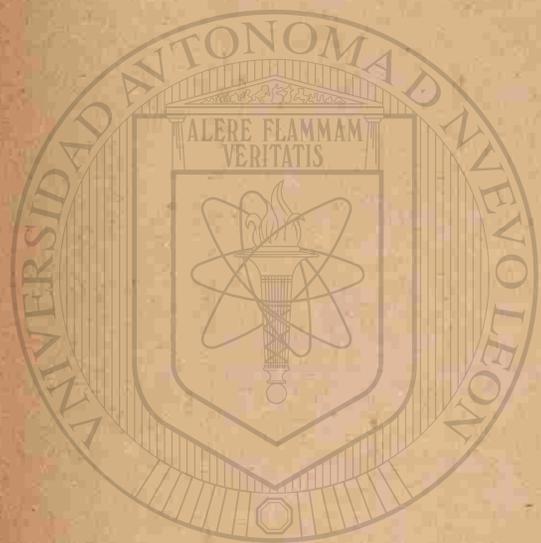
fane dans le mauvais sens du mot, quand l'artiste, comme le firent Jules Romain ou l'Arétin, usa de son talent pour représenter non plus le beau, mais s'attacha au contraire, à figurer ou à décrire les visions d'un érotisme maladif, l'Église put en ce cas, valablement et dans le plein exercice du droit de défense morale qui lui est dévolu, lancer l'anathème sur un tel art.

Même, elle a pu, et elle a dû conseiller à celui qui veut atteindre à la plus haute perfection, de se renfermer en lui-même en la contemplation de Dieu sans passer par l'intermédiaire de l'art : « Ferme, a-t-elle pu dire, ferme sur toi la porte de ta cellule, et reste en la compagnie du Seigneur. » Mais ceci est un conseil de perfection, et il ne va pas davantage à nier l'Art et à l'interdire, que le conseil de fuir le monde et de ne s'occuper en rien de la terre, ne va à condamner la vie du monde en ce qu'elle a d'utile et de légitime.

L'Église, la Religion disent ces choses pour des âmes d'exception. Ce qu'elles entendent condamner, c'est le mal qui peut sortir de l'Art ou de la vie du monde, mais ce n'est d'aucune façon ni le fait de faire de l'art, ni le fait de vivre dans le monde.

La Religion a si peu entendu proscrire l'Art, qu'après l'avoir recréé, qu'après lui avoir donné les sublimes idées qui font sa propre force, elle l'a jugé assez noble, assez pur pour en faire le commentateur de son enseignement et de la parole divine ; elle l'a mis sur ses autels, elle l'a laissé monter dans la chaire de ses églises — semez infatigable de la parole

de fraternité et d'amour que le Christ avait apportée au monde ; elle l'a donné enfin, régénéré dans le baptême de l'Idée, pour consolateur à la misère humaine dans le chant sublime de ses prières et dans la poésie grandiose de ses mystères !



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
 DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

TABLE ANALYTIQUE

I. L'art antique. — Les Grecs. — Leur culte du Beau. — Leur morale. — Leur idéal. — Théorie de Platon. — La philosophie et la morale. — Matérialisme de la religion des Anciens. — Elle n'exerce aucune action sur l'Art	4
II. Double influence du Christianisme dans l'Art comme philosophie et comme religion. — Ce qu'il faut entendre par « Art religieux ». — Le mysticisme des Primitifs. — La Foi, principe de l'Art. — Bénéfice que l'Art retire de l'idée du Christianisme.....	13
III. Modifications apportées par la Religion. — Le principe d'amour. — Son affirmation dans l'Art du Moyen Age. — Ce que fut cette époque. — L'idéal de l'Antiquité et celui du Christianisme.....	24
IV. Disparition de l'Art à la chute de l'Empire. — Il est recréé par le Christianisme. — Les peintures des Catacombes. — Leur caractère.....	34
Le Moyen Age. — Affirmation du principe d'unité. — La foi des artistes. — Appréciation de Vasari. — Comment les Primitifs arrivent à l'impression du divin.....	38
La Renaissance. — Son paganisme. — Influence mauvaise de son retour vers l'antiquité. — Affaiblissement du sentiment religieux. — Création d'un art officiel.....	40
La sculpture. — Les sépultures du Christ..	43
Le xviii ^e siècle. — Poussin. — Lesueur. — Rembrandt.....	46
Le xviii ^e siècle. — Disparition du sentiment religieux dans l'Art.....	48
Le xix ^e siècle. — Ary Scheffer. — Flandrin. — L'Interdit de M. J.-P. Laurens.....	48
La musique. — Le peu d'influence de la Religion dans cet Art	49
L'Architecture.....	50
V. Influence de la Religion dans les lettres	50
Les Hymnes. — Les Séquences. — Les Pères de l'Eglise.....	51
L'inspiration de la Religion dans l'œuvre des écrivains	53
La Légende religieuse	54
VI. Conclusion.....	59

BIBLIOGRAPHIE

- SEROUX D'AGINCOURT. — Histoire de l'Art par les monuments. — 1810-1823.
- VASARI. — Traduction L. Leclanché. — Paris, 1839.
- VILLEMAIN. — La Littérature au Moyen Age. — Paris, 1840.
- VILLEMAIN. — Tableau de l'Éloquence chrétienne au IV^e siècle. — Paris, 1852.
- V. COUSIN. — Du Vrai, du Beau et du Bien. — Paris, 1855.
- J.-B. DE ROSSI. — Roma sotterranea. — Rome, 1864.
- CLÉMENT. — Histoire de la Musique religieuse. — Paris, 1866.
- E. GEBHART. — Les Origines de la Renaissance en Italie. — Paris, 1879.
- H. TAINÉ. — La Philosophie de l'Art. — Paris, 1881.
- E. MUNTZ. — Les Précurseurs de la Renaissance. — Paris, 1881.
- E. MUNTZ. — L'Histoire de l'Art pendant la Renaissance. — Paris, 1889-1891.
- COURAJOD. — La Sculpture française avant la Renaissance classique. — Coulommiers, 1890.
- L. GONSE. — L'Art Gothique. — Paris, 1891.
- R. DE GOURMONT. — Le Latin mystique. — Paris, 1895.

