

18547

ÉCOLE DU LOUVRE

1893-1894

LES ORIGINES
DE
L'ART MODERNE

LEÇON D'OUVERTURE
DU COURS D'HISTOIRE DE LA SCULPTURE, DU MOYEN-ÂGE,
DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

PAR

LOUIS COURAJOD

CONSERVATEUR AU MUSÉE DU LOUVRE



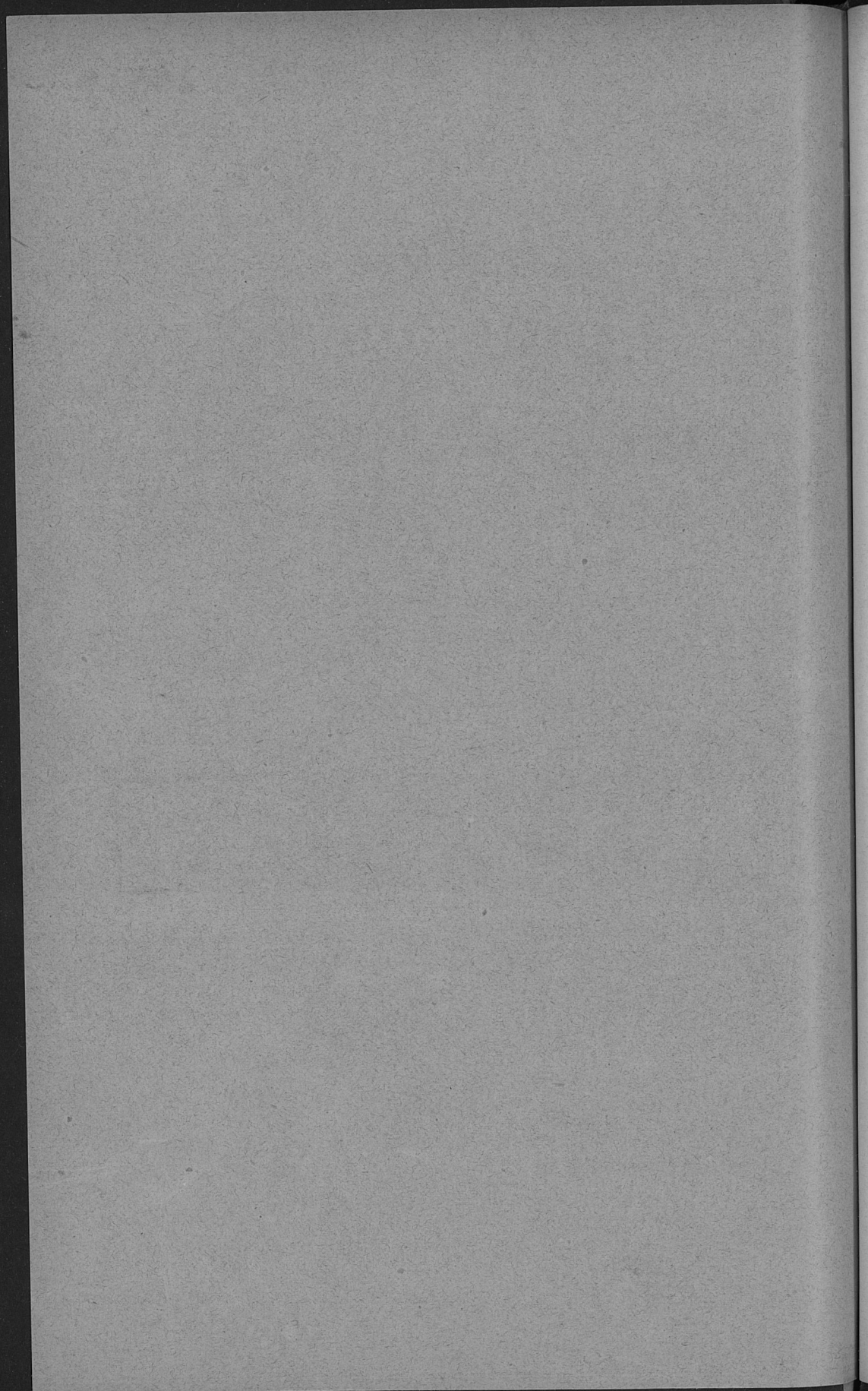
PARIS

E. LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1894





18547

ÉCOLE DU LOUVRE

1893-1894

LES ORIGINES
DE
L'ART MODERNE

LEÇON D'OUVERTURE
DU COURS D'HISTOIRE DE LA SCULPTURE, DU MOYEN-ÂGE,
DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

PAR

LOUIS COURAJOD

CONSERVATEUR AU MUSÉE DU LOUVRE



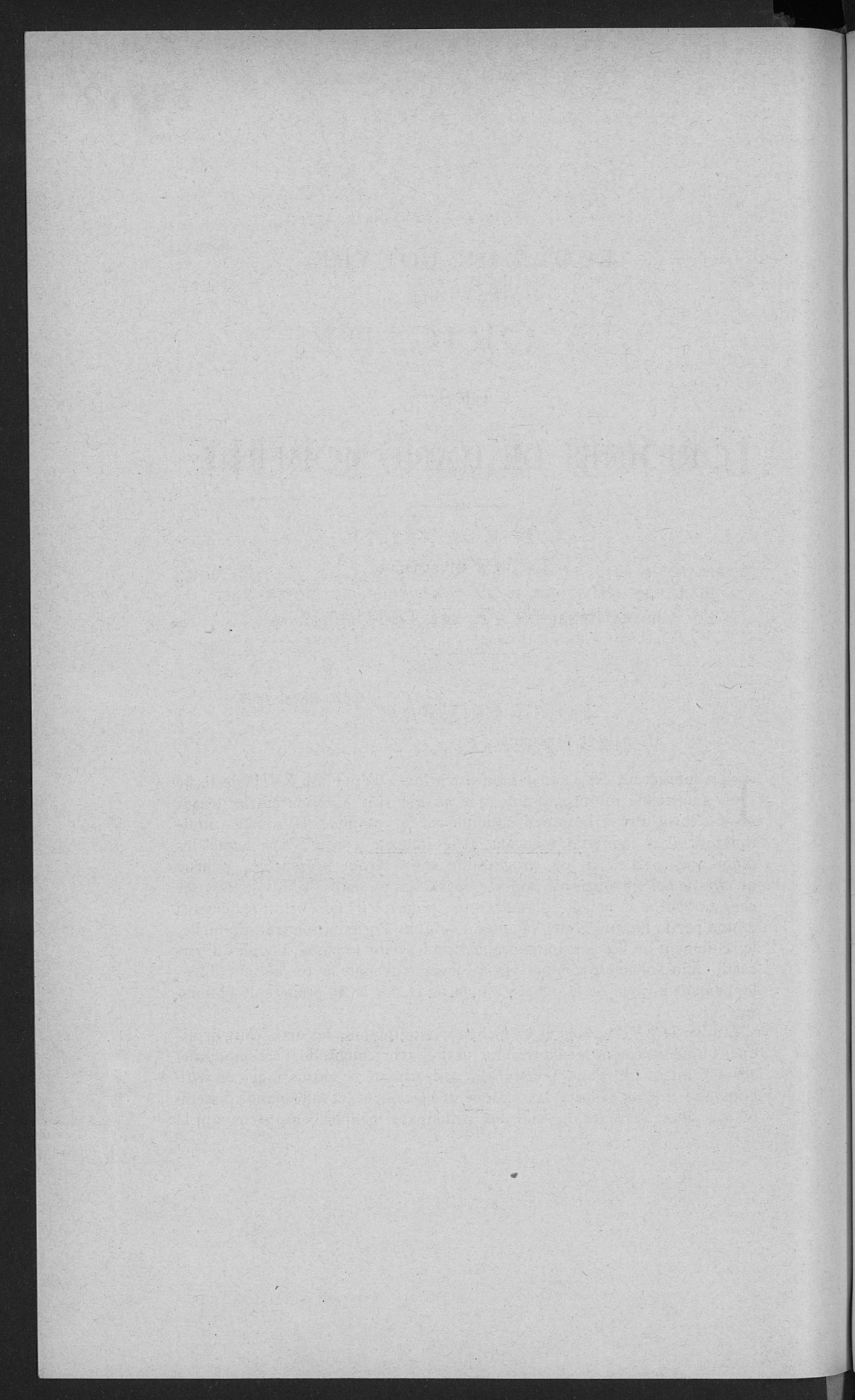
PARIS

E. LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1894





ECOLE DU LOUVRE

1893-1894

LES ORIGINES DE L'ART MODERNE

LEÇON D'OUVERTURE
DU COURS D'HISTOIRE DE LA SCULPTURE, DU MOYEN-ÂGE,
DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

6 Décembre 1893.

MESDAMES, MESSIEURS,

EN consacrant cette année mon attention à l'étude du XVII^e siècle, je suis fidèle au programme que je me suis antérieurement tracé, c'est-à-dire à l'examen scrupuleux et complet des sources multiples de l'art moderne français. Peu importe l'ordre dans lequel les différentes parties de ce programme vous seront présentées, pourvu qu'elles le soient toutes. Il importe beaucoup, au contraire, de juxtaposer sans transition la conclusion à l'exorde, pour mieux faire sentir le démenti donné par la fin au début, l'abandon subit de l'orientation traditionnelle, le reniement de l'œuvre immense accomplie dans le passé, l'oubli du berceau, enfin l'obstacle mis par une pédagogie aveugle à un certain développement normal de la pensée française, et, par là, au progrès de l'humanité.

Etudier le XVII^e siècle et sa fâcheuse activité dans les arts, c'est expliquer immédiatement les causes du grand avortement de l'art moderne, ses tâtonnements dans l'obscurité, son caractère antinational et antipopulaire chez la plupart des nations de l'Occident, et sa profonde dissemblance avec l'essence morale des principaux peuples européens qui le

pratiquent sous la pression tyrannique de certains ordres de choses politiques et sociaux momentanément en vigueur.

Maintenant, vous savez pertinemment de quelles sources multiples et toutes nouvelles il nous est venu, aux premières heures de sa naissance, cet art moderne qu'on nous dépeignait naguère comme la continuation altérée de la seule tradition classique. Vous avez vu comment il est issu légitimement et librement du simple jeu des forces naturelles qui s'agitaient dans notre pays aux sept premiers siècles de l'ère ; comment il fut le résultat inévitable de notre climat, en même temps que la conséquence nécessaire de notre histoire et la suggestion fatale de notre passé ; comment, et dans quelles conditions, tous, ou presque tous les coefficients de notre personnalité intellectuelle y étaient représentés et utilisés dans un amalgame à la fois harmonieux et spontané. Je vais vous montrer cette année le point où, après l'abdication de la pensée moderne et chrétienne, consentie par la Renaissance, — abdication dont j'ai retracé précédemment l'histoire — le XVII^e siècle a définitivement fourvoyé le sentiment barbare et supprimé ce noble art gothique qui avait droit chez nous à tous les respects, car il était pétri du même limon et animé des mêmes instincts que le corps de la France et que l'âme nationale.

Le XVII^e siècle l'a conduit d'abord à Rome, comme à la seule école qui méritât d'enseigner. Il l'a ramené en Italie, en lui faisant tourner le dos à l'avenir, dans cette impasse du paganisme latin, d'où l'Occident n'était sorti qu'au prix des plus douloureux sacrifices. Vous vous expliquerez comment dix siècles d'efforts généreux, dans une voie déterminée, personnelle et normale, ont été perdus. L'Europe, vous l'avez compris depuis deux ans, ne s'était donnée aux envahisseurs barbares que pour se soustraire à la civilisation païenne et à ses terribles conséquences. Tout à coup, l'Europe retomba, en théorie, sous la férule de l'art romain, — moins que cela, — sous le despotisme de l'art classique italianisé.

Nous assisterons donc, cette année, à un spectacle qui sera la contrepartie de ce que vous aviez vu les deux années précédentes. Vous verrez maintenant se désagréger ce que vous aviez vu antérieurement se combiner. La formation de l'embryon de l'art chrétien, de l'art occidental, de l'art moderne, s'était produite par l'élimination graduelle et progressive de l'élément latin, de l'élément méridional romain, jusqu'à la première tentative de Renaissance classique du XII^e siècle. La désagrégation, la décomposition se fera par l'introduction, par l'installation, par la réintégration de l'élément latin, romain et classique, qui, peu à peu, parviendra à son tour à éliminer l'élément barbare, l'élément oriental, l'élément chrétien, asiatique et néo-grec, et à la fin, abolira l'œuvre gothique et française. On en revient purement et simplement à l'esthétique méditerranéenne d'avant les invasions. Le monde s'impose spontanément la loi romaine, altérée, aggravée encore par une longue transmission et il tend le col au joug romain dans l'art comme dans tout le reste.

Vous saisissez alors très facilement l'utilité de notre étude de cette année

et ses rapports directs avec les matières précédemment enseignées ici. Une preuve restait à fournir. Non, l'art gothique ne venait pas de l'art romain, puisque c'est précisément le retour de la société moderne à la civilisation romaine qui a tué l'art gothique.

Vous pourrez enfin vous porter garants de l'incompatibilité essentielle des deux arts issus de principes absolument opposés, irrémédiablement ennemis, et réciproquement contradictoires. Que la science contemporaine continue, si elle le veut, à faire reposer sa doctrine de la genèse de l'art gothique sur le postulat erroné de l'unité de principes de deux arts qui se sont succédé sans sortir l'un de l'autre !

Ceci dit, laissez-moi penser à mon aise, et écrire à ma manière mes *Lettres Provinciales* contre la romanisation de l'art et de l'esprit français. Laissez-moi reprendre la défense des intérêts français contre les intérêts italiens, c'est-à-dire la vieille thèse si clairvoyante d'Etienne Pasquier, que je vous ai déjà signalée, et qu'on a eu bien tort de laisser tomber en oubli depuis deux siècles. Inspirés par le patriotisme et sans cesser d'être orthodoxes, nos vieux gallicans avaient été bien prévoyants dans leurs méfiances instinctives. Quel dommage qu'ils n'aient pas aperçu plus tôt ce qui se cachait sous le masque brillant de l'art antique et sous le fard séducteur de sa littérature !

Dans la période d'histoire que je traiterai devant vous cette année, et qui, par ses conséquences comme par l'unité de ses doctrines, s'étend jusqu'à nos jours, je serai contraint, à propos des monuments analysés, de donner mon avis sur bien des choses, de toucher à bien des questions brûlantes dans tous les ordres d'idées. J'aurai même à apprécier, en toute sincérité, la part de certaines congrégations religieuses dans l'œuvre esthétique entreprise par le XVII^e siècle. Je vous préviens dès maintenant que je serai particulièrement sévère pour l'ordre des jésuites. Mais ne vous trompez pas sur mes intentions, et ne prenez pas cette sévérité pour du ressentiment. Si je condamne inexorablement dans ma conscience les trop complaisants champions de la culture latine et italienne, les vainqueurs insolents de Port-Royal, les impitoyables persécuteurs de 1709, je m'incline respectueusement devant les persécutés de 1762. Je salue les exilés convertis à la morale de leurs anciennes victimes, préférant la liberté de leur conscience, la dignité de leur vie et la sainteté de leur ministère spirituel à cette domination de la France si longtemps exercée par eux. Relisez d'Alembert, cet honnête et inconscient apologiste de la Compagnie, et vous penserez, comme moi, que les jésuites se sont réhabilités par leur chute. En ce qui touche l'esthétique, il ne peut ici rien subsister de nos griefs antérieurs. Depuis cinquante ans, aucun ordre religieux en Europe ne s'est fait avec plus de dévouement et d'intelligence le promoteur du style gothique français. Il suffit de rappeler l'œuvre du père Tournesac (1). Maintenez-moi en tout cas, sur tous les points, la

(1) *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, année 1876, tome XL, p. 6.

liberté de pensée et de parole dont on jouissait quelquefois à Port-Royal, au XVII^e siècle, même en face des plus hautes puissances de la terre.

Et, quand je vous montrerai notre pédagogie contemporaine, inexorable héritière des plus néfastes institutions dont elle prolonge la durée, s'appliquant à briser les derniers ressorts du tempérament français, tout en prétendant respecter l'indépendance de l'esprit national, vous me permettrez de profiter à mon tour des immunités du langage pédagogique; vous me laisserez répondre avec Pascal, dans l'emportement de la quinzième lettre provinciale : *Mentiris impudentissime*.

11

S'il est vrai de dire que l'humanité, dans sa transformation continuelle, est toujours en mouvement, toujours en marche, sans un moment de trêve ni de repos, il faut cependant remarquer que cette marche se fait par étapes, que chacune de ces étapes a sa physionomie particulière, et qu'au début de chacune d'entre elles on voit se réunir et se grouper les éléments moraux, les principes nourriciers qui alimenteront l'esprit de la troupe pendant le voyage de la journée. Le XVII^e siècle est une des étapes principales de la marche de l'art. Une fois que l'Europe, moins la Hollande et l'Orient byzantin, se fût, par l'adoption du style de la Renaissance classique, engagée dans la voie des inspirations latines, cette période de l'art inaugura définitivement des procédés qui devaient déterminer systématiquement une romanisation théorique de plus en plus effective.

Le premier développement de la Renaissance classique, produit de la transaction intervenue entre l'art d'origine barbare, entre l'art du moyen-âge et l'art de l'Antiquité, ce rejeton bâtard mais charmant, dont nous nous sommes épris en Europe, depuis une soixantaine d'années, et dont la grâce nous faisait pardonner la naissance illégitime, cet ancêtre direct de l'art moderne redevenu classique fut complètement condamné, repoussé, renié avec la plus intraitable hauteur par les savants théoriciens du XVII^e siècle et par l'opinion académique qui fonda la doctrine sur laquelle nous vivons encore.

Fréart de Chambray, en 1650, dans son *Parallèle de l'Architecture Antique avec la Moderne* (1), parle de « la licence effrénée qui règne aujourd'hui parmi nos compositeurs de composites, laquelle ne change pas seulement le rang des ordres, mais va renversant tous les principes et s'appant les fondemens de la vraie architecture, pour en introduire une nouvelle tramontaine, plus barbare, et moins plaisante que la gothique. »

« L'architecture, » dit d'Aviler (2), mort en 1701, « changea de face; le goût antique prit la place du gothique qui, insensiblement, s'anéantit. Ce changement

(1) Page 98.

(2) *Cours d'Architecture*. Préface, édition de 1750, p. XXI.

» ne fut pas cependant subit; on en était encore si préoccupé, les yeux étoient
» si pleins des objets que le mauvais usage avoit introduit, qu'on fût pendant
» quelque temps à s'apercevoir que c'étoit dans les seuls fragments de l'archi-
» tecture antique qu'il falloit chercher les véritables principes de l'art. »

François Blondel, un des premiers maîtres de l'enseignement théorique et professionnel de l'école d'architecture, disait :

« L'architecture, que les nations maîtresses de l'Univers avoient autrefois
» élevée à un sublime degré de gloire, a ressenti, dans la suite des temps, ce
» que pouvait la fureur et l'ignorance des barbares qui, renversant ses illustres
» monumens, ont tasché d'en estindre entièrement la mémoire. Elle serait en-
» core ici ensevelie dans ses ruines, si la généreuse libéralité de François 1^{er}, père
» des Sciences et des Arts, ne l'en avoit tirée. Ce grand prince avoit dessein de
» la remettre dans son premier lustre, mais sa mort et les guerres domestiques
» qui la suivirent, empêchèrent l'effet d'un projet si noble. L'architecture n'eut
» pas le temps de se *nettoyer*, pour ainsi dire, de la *rouille* qu'elle avait con-
» tractée sous terre (1). »

Voltaire est encore plus brutal, plus injuste et plus aveuglé :

« Depuis les dernières années du cardinal de Richelieu, dit Voltaire (2), jusqu'à
» celles qui ont suivi la mort de Louis XIV, il s'est fait dans nos arts, dans nos
» esprits, dans nos mœurs, comme dans notre gouvernement, une révolution
» générale qui doit servir de marque éternelle à la véritable gloire de notre patrie.
» Avant le siècle que j'appelle de Louis XIV, et qui commence à peu près à l'éta-
» blissement de l'Académie française, les Italiens appelaient tous les ultramon-
» tains du nom de barbares : il faut avouer que les Français méritaient en quel-
» que sorte cette injure. Leurs pères joignaient la galanterie romanesque des
» Maures à la grossièreté gothique; ils n'avaient presque aucun des arts aimables.
» Louis XIII, à son avènement à la couronne, n'avait pas un vaisseau : Paris ne
» contenait pas quatre cent mille hommes et n'était pas décoré de quatre beaux
» édifices; les autres villes du Royaume ressemblaient à ces bourgs qu'on voit
» au delà de la Loire; ainsi, pendant neuf cents années, le génie des Français a été
» presque toujours rétréci sous un gouvernement gothique. »

On conviendra que François Blondel et Voltaire sont bien durs pour les collaborateurs français de Jean Joconde, pour Pierre Lescot, pour Jean Bullant, pour les constructeurs de Gaillon, de Blois, d'Amboise, du vieux Chenonceaux, de Chambord et des autres châteaux et hôtels des « bourgs d'au delà de la Loire. »

Cent ans après, un secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Quatremère de Quincy, malgré les éloges distribués dans ses notices historiques à quelques artistes de la première Renaissance française, ne pensait pas autrement au point de vue des principes. Écoutez-le :

« Si le mélange de deux genres de bâtir est discordant, dit Quatremère de

(1) *Cours d'architecture*, 2^e édition, 1698, in-folio, préface.

(2) *Siècle de Louis XIV*, œuvres complètes, 1785, tome XX, page 191.

» Quincy (1), c'est surtout celui du goût gothique uni aux ordonnances grecques
» dont le système régulier, mis en opposition avec une irrégularité systématique,
» ne peut que blesser l'esprit et les yeux. »

On voit que nos théoriciens classiques de ces dernières années ont été imprudents dans leur admiration sans réserve pour l'art de la première Renaissance latine qui régna en Occident, de l'aurore du XV^e siècle au milieu du XVI^e. Ils sont arrivés ainsi à porter au compte de l'Antiquité des mérites qui ne dépendaient pas exclusivement de son intervention, et que les grammairiens et les apologistes de son art, après les avoir toujours repoussés, se sont appliqués à détruire. Les prédécesseurs de ces modernes théoriciens étaient bien mieux inspirés et bien plus logiques, quand, remontant moins haut, ils faisaient tout partir de Vignola, (1505-1573) de Palladio (1518-1580) et de Scamozzi (1552-1616), c'est-à-dire des législateurs définitifs de l'esthétique renouvelée des Romains, des codificateurs de l'ordre unique et colossal, des premiers continuateurs praticiens de Vitruve et des premiers et intolérants janissaires de ses théories. On sentait nettement alors combien était réelle et solide, dans sa simplicité, l'unité de la doctrine qui a dominé depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours dans tout l'Occident. L'école académique n'a jamais rien voulu regarder avant Poussin et Puget. L'enthousiasme professé pour l'art du XV^e siècle, si légitime qu'il fut en lui-même, est venu compromettre et ébranler le vieux dogme pédagogique. On n'y a pas pris garde. Et pourtant, c'est peut-être, par le goût pour la première Renaissance, c'est peut-être par la complaisance pour une époque trop longtemps mal étudiée et mal comprise, que le fétichisme intransigeant de l'antiquité classique périra.

La Renaissance a été insupportable le jour où elle est devenue la copie servile et insipide de l'Antiquité. Ce n'était donc pas la *Renaissance* pure ; ce n'était donc pas la vraie *Renaissance*, cette période exquise, mais éphémère, que d'imprudents amis de l'art classique nous ont fait admirer sous ce nom. Rien de plus vague d'ailleurs que ce mot de *Renaissance* en dehors de l'interprétation scolastique qui la fait commencer avec la pratique rigoureuse et obligatoire de la grammaire de Vitruve, avec la tyrannie de l'Humanisme, avec l'enseignement d'une archéologie scientifique usurpant les droits d'une esthétique nationale et populaire.

Une fois acceptée en France et organisée par la puissance royale, l'application de l'esthétique antique fut absolue dans l'enseignement. C'était, comme je l'expliquerai tout à l'heure, le résultat d'un entraînement pédagogique long et préalable. L'intransigeance du goût public, la passion pour l'antiquité ne furent pas moins grandes ni moins violentes au XVII^e siècle, sous Louis XIV, qu'à la fin du XVIII^e, sous Louis XVI et pendant la Révolution. En lisant les préfaces des livres d'histoire de l'art,

(1) *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, tome II, page 130.

on est effrayé du fanatisme professé par les premiers législateurs du style néo-romain au moment de sa résurrection et de sa consécration officielle. Colbert a précédé David d'un siècle et n'était pas moins radical que lui. L'antiquité seule lui paraissait digne d'inspirer les artistes appelés à la décoration des palais royaux et, pas plus que le réformateur révolutionnaire, il n'admettait d'interprétation. Il voulait acclimater à Paris et à Versailles, dans toute la France, l'Antiquité toute crue, lui qui souhaitait de faire transporter pierre par pierre, à Versailles, la maison carrée de Nîmes.

« Faites, commandait Colbert en 1680, faites travailler diligemment aux termes, vases et généralement à tout ce que je vous ai ordonné ; mais prenez bien garde que les sculpteurs *copient purement l'antiquité sans y rien ajouter*. » Et quelques jours après. « Prenez garde qu'il n'y ait rien de changé aux originaux, c'est-à-dire que les copies que vous ferez faire soient de mesmes mesures et que les ornemens soient faits avec soin et amour. — Faites avancer les vases. Prenez bien garde qu'ils soient beaux et qu'ils soient tous *pareils à l'antique* (1). »

Renouvelant l'effort de François 1^{er}, Colbert faisait acheter partout en Italie des marbres antiques. Il ordonnait la reproduction en plâtre ou par le dessin et la gravure de tout ce qu'il ne pouvait acheter. Pour la seconde fois, la colonne Trajane avait été moulée aux frais de la France. Colbert veut encore que les plus importantes des statues antiques conservées à Rome soient copiées en marbre pour venir décorer les jardins de Versailles. L'exécution de ces copies fut le premier travail exigé des sculpteurs membres de l'Académie de France à Rome (2). Et, quoique la décoration de Versailles soit depuis longtemps complète et aujourd'hui abandonnée, le règlement de Colbert est toujours en vigueur.

Si Louis XIV proféra, comme on le prétend, le fameux « ôtez-moi tous ces magots » il était logique, et il résumait avec vivacité une théorie qu'il s'était appliqué par tous les moyens à propager. Il promulguait l'arrêt de ses Académies et fixait pour la postérité le sentiment d'une société entière, celle des *honnêtes* gens de longue éducation latine. Fils et héritier de l'Humanisme, comme Taine l'a démontré d'une irréfutable façon, l'esprit jacobin, cent ans plus tard, ne conclura pas autrement que Louis XIV.

Louis David pense exactement comme Colbert. Le premier acte de ses caudataires et de ses agents qui composaient la Société populaire et républicaine des arts, siégeant au Louvre, en 1793, a été de réclamer l'éloignement de toute l'école hollandaise de peinture et la disparition de tous les meubles dans la confection desquels les profils de l'antiquité classique

(1) *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France, à Rome*, lettres des 1^{er} février, 29 février et 5 décembre 1680, tome I, page 93 et suiv.

(2) *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, tome II, page 92 et suiv.

n'avaient pas été adoptés (1). Reprise par David, après la Révolution, la théorie de l'ancien régime, avec son puissant appareil et son engrenage pratique, a été appliquée à notre France contemporaine. Jamais les institutions de Louis XIV n'ont brillé d'un plus vif éclat, ni pesé d'un poids plus lourd sur la pensée nationale.

Il y a donc unité dans la doctrine générale qui inspire l'administration des Arts en France, depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours. Voici une autre preuve de cette persistante logique. Colbert, comme un de ses prédécesseurs Sublet de Noyers, comme plus tard tous ses successeurs dans la direction des Arts, n'a connu et voulu recommander que l'Antiquité latine. C'était un engouement de parti-pris et le résultat fatal de l'éducation publique que de faire obstinément copier et mesurer les monuments romains de la plus basse époque. Les avertissements et la clairvoyance ne manquèrent pas cependant dès le début. Un des premiers directeurs de l'École de Rome chercha à éluder un ordre de mesurer et de relever certains monuments indignes de l'attention d'un artiste véritable, en même temps qu'il protesta contre la niaise admiration pour la Rome décadente, alors qu'Athènes était ignorée.

Le 9 août 1696, le Directeur de l'Académie de France, à Rome, écrivait au marquis de Villacerf :

« Si vous me permettez, Monsieur, de vous dire mon sentiment, je ne vous
» cacherai pas qu'après avoir bien examiné toutes choses je ne croy pas la
» dépense si utile qu'elle paroît d'abord..... Il est constant que l'arc de Cons-
» tantin, qui est le plus beau et le plus grand des ouvrages qui restent, n'est
» qu'un ouvrage de pièces rapportées, les meilleures prises de l'arc de Trajan,
» les autres d'assés méchant goust.

» ... Pour les proportions, le temps qui use tout les a tellement altérées qu'il
» seroit bien difficile de les y trouver telles qu'elles estoient en sortant de la
» main de l'Architecte. Ces proportions sont d'ailleurs si différentes dans les
» ouvrages, qu'il est bien difficile de faire un bon choix, à moins de prendre
» party de se servir de la proportion moyenne entre toutes ces différences.
» comme a fort bien remarqué M. Perrault, dans son livre des Cinq ordres d'ar-
» chitecture. Je ne sçay, Monsieur, si vous trouverez bon que je vous dise une
» pensée que j'ai eue et c'est que je ne voy pas pourquoi l'on a négligé de faire
» dessiner les restes des plus beaux édifices qui sont répandus dans les villes
» du Levant, à Athènes particulièrement et dans les autres lieux fameux par ces
» sortes de monuments. Les Beaux-Arts estant venus de la Grèce en Italie,
» l'on verrait les choses dans l'origine tant pour l'architecture que pour la
» sculpture. »

La protestation du Directeur de l'Académie de France à Rome ne devait servir à rien, puisque longtemps après (197 ans), la jeunesse artiste de

(1) Voyez le renvoi aux documents originaux dans l'introduction du tome I, d'*Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, p. LXVIII, LXIX et LXX.

notre pays est encore, à la suite de ses succès scolaires, exposée à dessiner, à copier ou à mouler aux frais de l'Etat, les rebuts romains de l'architecture ou de la sculpture antique, et que cette même jeunesse continue, à titre de récompense, d'être forcée d'habiter pendant un certain nombre d'années au milieu de modèles frelatés et d'exemples pernicioeux, dont on aperçoit depuis deux siècles le sinistre reflet sur tant de monuments de la France (1). Voilà des preuves irréfutables de l'unité et de la perpétuité de la doctrine académique, sous laquelle, en droit comme en fait, le temps présent se trouve encore placé.

C'est donc bien vrai, comme j'aurai l'occasion de vous le montrer plus en détail, le XVII^e siècle inaugura, proclama et organisa, à titre d'institution publique, le culte exclusif de l'antiquité classique. De plus, dans cette nouvelle religion esthétique qu'il substituait aux vieux rites nationaux, il ne voulut pratiquer qu'une secte, la moins respectable de toutes, celle de l'Antiquité latine, et, pour nous initier à cette antiquité, il nous donna l'Italie pour institutrice.

Au sentiment des éducateurs du XVII^e siècle, la supériorité morale de l'Italie était une conséquence inévitable de l'adoption de l'art et de la culture antiques par l'Europe occidentale. En effet, pendant toute cette longue période de l'histoire de l'art que nous allons examiner cette année, depuis que l'enseignement de celui-ci a cessé d'être uniquement le résultat de l'apprentissage et est devenu essentiellement dogmatique, depuis qu'il fait partie d'une pédagogie générale professée dans des écoles, tout comme le latin, l'histoire ancienne et la mythologie, il s'est formé, il s'est dégagé une certaine théorie de l'unité absolue de l'esthétique. Cette théorie, invariable dans ses conclusions pendant près de trois siècles, constitue un véritable dogme, non seulement très envahissant dans le domaine intellectuel et moral, mais encore susceptible d'application pratique et d'utilisation politique ou sociale. L'œuvre de la *raison raisonnante*, si bien nommée et si bien stigmatisée par Taine, commence alors ses terribles ravages.

Du moment qu'il n'y a, en raison, qu'une seule esthétique, que ce principe abstrait s'impose universellement à l'intelligence humaine, alors une place privilégiée était nécessairement assurée à celle d'entre les nations européennes qui s'était montrée à travers les siècles l'interprète la plus fidèle de ce principe. De même qu'il y avait eu un peuple d'élection dans l'antiquité biblique, de même, depuis les temps de la décadence classique, il y eut un peuple privilégié, obstiné dans ses croyances traditionnelles, aux yeux duquel la vérité primordiale n'avait jamais été com-

(1) Je vous fournirai, à cet égard, la démonstration la plus complète et notamment les aveux des plus illustres artistes, nos contemporains, qui révèlent très nettement la source véritable de l'intoxication permanente de l'art français, à savoir le séjour obligatoire et prolongé à Rome. Voyez, par exemple, la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XIII, 1876, p. 200.

plètement obscurcie, même aux plus mauvais jours. Ce peuple doit être et est nécessairement le dépositaire éternel du feu sacré.

De Fréart de Chambray à Quatremère de Quincy, des bureaux de Sublet de Noyers et de Colbert, où naquirent l'Académie de Peinture et l'Académie de France à Rome, jusqu'aux bureaux de la Restauration qui organisèrent l'École des Beaux-Arts, telle est l'opinion qui a régné dans notre pays. Je vous épargne les citations des auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mais voici comment le dernier, et l'un des plus illustres régents de notre pédagogie nationale, a formulé la doctrine héréditaire, à l'usage de la 4^e classe de l'Institut chargée par les lois actuelles d'en surveiller l'application et d'en maintenir le respect.

« Mille causes réunies, dit Quatremère de Quincy, ont concouru à faire de » l'Italie une espèce de Muséum général, un dépôt complet des objets propres » à l'étude des Arts. Ce pays est le seul qui puisse jouir de ce privilège propre- » ment dit; il le tient de la nature même des choses; il le doit en grande partie » à l'existence et à la conservation des monuments indigènes et des traditions de » l'antiquité qui l'ont garanti de la contagion totale de l'ignorance et de la bar- » barie dont le reste de l'Europe fut infecté jusqu'au XV^e siècle. C'est une vérité » que l'ignorance du bon goût n'y fut jamais entière dans aucun temps. On n'y » trouve aucune époque, qui ne puisse se vanter de quelque monument digne » des regards de tous les âges, même les plus éclairés.

» L'action de cette continuité de culture fut cause de la précocité du dévelop- » pement des arts en Italie. Vous savez qu'ils avaient atteint dans ce pays la plus » haute perfection qu'ils aient reçu chez les modernes, lorsque d'autres nations » en ignoraient non-seulement les procédés, mais même le nom (1). »

Toutes ces aménités et ces gros mots à l'adresse de l'art français, sont signés, je le constate, par un membre de l'Académie des Beaux-Arts. On pardonnera donc à un simple mortel si, par malheur, quelque vivacité de langage lui échappait dans la réfutation de ces flagrantes hérésies et la réponses à ces mortelles injures.

Hors de l'antique et de son interprétation italienne point de salut. C'était déjà l'axiome du XVI^e siècle. Réfléchissons à ce que le XVII^e siècle aurait pu apporter de nouveau dans sa fièvre de production. Voyons dans quel sens il pouvait diriger son activité. Remontera-t-il le courant, ou s'abandonnera-t-il à lui, en accélérant sa vitesse? Henri IV, Richelieu, Mazarin, Louis XIV et Colbert, poussés par un ensemble de circonstances et avec la complicité de toutes les classes dirigeantes de la nation, ont donné le coup de barre définitif qui nous a jetés pour si longtemps dans le sillage de l'Italie.

(1) *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, par Quatremère de Quincy. Paris, 1806, p. 185 et 186. Ces lettres sur les Monuments de l'Italie datent de 1796.

III

C'en est fait. Rome est redevenue la capitale du Monde. Ce sceptre qu'elle avait perdu par les armes, il y a un plus de mille années, la latinité l'a reconquis par les arts de la paix, précisément par ces arts méprisés que le chanfre de sa gloire avait dédaigneusement abandonnés aux vaincus. La tyrannie recommencé et, pour être purement morale et intellectuelle, n'en est pas moins impitoyable.

Le désir de voir Rome au cours d'un pèlerinage dirigé vers les reliques les plus notables de l'antiquité classique, la fascination exercée par le Capitole transformé en Sinaï fulgurant d'où les lois éternelles de l'art nouvellement retrouvées étaient réputées descendre chaque jour pour se communiquer aux croyants sincères, obsédaient, depuis le commencement du XVII^e siècle, la pensée de tous les artistes français. Pour ceux-ci, définitivement portés en moins de cinquante ans vers les théories de la Renaissance par les courants factices que j'ai eu l'occasion de vous signaler pendant les premières années de nos entretiens, l'Italie était un pôle magnétique d'une irrésistible attraction. C'était la terre promise entrevue dans les rêves de l'apprenti, envahie par les premiers pas du maître émancipé, envahissant elle-même et éblouissant l'imagination de l'Europe, ouverte à l'immense propagande créée par les innombrables estampes des éditeurs romains. Pas de remède à cette manie universelle. Car c'est la raison à la recherche d'une méthode qu'on croit enfin découverte, c'est la sagesse en quête de vérités définitives; c'est la bonne foi de l'étudiant; c'est la sincérité du praticien; c'est l'inquiétude la plus touchante du philosophe; c'est la logique la plus rigoureuse du cartésien; c'est le besoin de règles morales du chrétien; c'est la soif de la certitude et la haine du scepticisme, en un mot ce sont les plus hautes qualités du cœur qui la causaient. La biographie des artistes de cette époque est remplie des saintes escapades de leur sérieuse jeunesse qui toutes convergeaient vers le même but : atteindre un certain lieu privilégié entre tous, où, loin du tumulte et des erreurs du temps présent, sous la sauvegarde de ce robuste génie antique éprouvé par la pratique de vingt siècles, en collaboration quotidienne avec lui, dans un élysée surnaturel et sous le ciel d'une Arcadie renouvelée, on pouvait le plus noblement penser, le plus dignement travailler. J'aurai l'occasion de vous signaler, par quelques énumérations, cet exode régulier, cette émigration quasi réglementaire de la jeunesse artiste de notre pays, sollicitée par ce mirage : Je vous montrerai à travers les sentiers des Alpes cette caravane ininterrompue, cette longue et grave théorie des néophytes de l'art romain, marchant intrépidement sans regarder autour d'eux, sans interroger les traditions familiales, à la

conquête de la perfection esthétique, à la contemplation du Beau absolu.

Le seul moyen de comprendre l'art d'une époque déterminée, c'est d'en pénétrer la psychologie. Efforçons-nous donc de reconstituer celle-ci. Fasciné, attiré, convaincu, l'artiste alla d'abord à Rome, au XVII^e siècle, pour le salut de son esprit et la satisfaction de sa conscience, comme pendant le haut Moyen-Age, on était allé à Jérusalem pour le salut de son âme, pour l'accomplissement d'un vœu ou pour l'expiation d'une faute. De même qu'aujourd'hui les Musulmans vont encore à La Mecque, on allait alors à Rome raisonner, asseoir et fortifier sa foi dans le dogme nouveau du classicisme. Revenir de Rome, après un séjour plus ou moins prolongé, constituait, en outre, une supériorité morale unanimement reconnue, un accroissement d'autorité doctrinale. On comptait désormais dans sa spécialité parmi les hommes éprouvés, parmi ceux qu'on appelait les *Vertueux*.

Les plus éminents d'entre ces *vertueux*, insensibles à tout avantage matériel, ne daignaient même pas revenir de leur voyage. Après avoir vécu là-bas, affranchis de la mode, bercés par un rêve étoilé au milieu d'une chaude atmosphère de principes transcendants, dans l'intransigeance la plus farouche de leur foi esthétique, ils mouraient à Rome, lentement consumés par le feu de leur idéal, oublieux de leur patrie naturelle, léguant leurs cendres à leur patrie d'adoption et confiant le soin de leur mémoire au seul génie étranger qui les avait inspirés. Voilà l'âge héroïque de la première romanisation de l'art français, romanisation systématique, déjà, sans être encore officielle, personnelle seulement à quelques intelligences d'élite. De cette romanisation là, il ne faudra jamais parler qu'avec respect, quoique, sans avoir rien fondé de durable, elle ait fait bien du mal en attirant dans un piège, par la hauteur de ces exemples, les générations futures, moins vigoureusement armées contre les périls de l'exil et les contagions d'un séjour à l'étranger.

En effet, l'enthousiasme des premiers romanisants français, installés à Rome, était fait de réaction contre l'art contemporain, on peut même dire contre l'art italien déjà vicié et tombé dans la plus dégradante sénilité (1).

(1) Nous en fournirons quelques preuves plus loin, et elles abondent dans la *Correspondance des Directeurs de l'Ecole de Rome*, publiée par M. de Montaignon. Voyez également un témoignage peu suspect, émané d'un partisan de l'Institution de l'Académie de France, (*Les premières installations de l'Académie de France à Rome*, par Auguste Castan (Besançon, 1889, in-8°), page 25). Nous ne pouvons pas non plus oublier que, dès 1862, alors que nous ne possédions pas encore toutes les preuves directes, si accablantes, M. de Chennevières n'avait pas hésité à proclamer cette vérité dans le tome IV de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, page 5, à propos d'Hilaire Pader : « Voilà » dit-il « le monde de pédanterie impuissante, de vide, de maniérisme clinquant, de décrépitude ambitieuse que hanta et adora Pader à Rome... L'École de Rome se trouvait, en ce temps là, juste au point où nous

Enveloppés encore dans leurs principes nationaux, les premiers arrivants jouirent presque tous d'une véritable immunité. Mais la Rome idéale, la Jérusalem céleste n'existait que dans le cœur d'un Poussin ou d'un Claude. A côté de cette Rome chimérique, nourrice des grands sentiments et inspiratrice des œuvres fortes; il y avait la Rome réelle, la Rome italienne, la Rome pratique et vivante, exploitant la Rome théorique et morte. C'est celle-là qui, cachée derrière les ruines, attendait l'Europe et la France pour se jeter sur elles et les garotter. Dans cette capitale aux mille visages, il y avait encore une autre personnalité très digne d'être prise en considération, c'était la Rome pontificale. L'influence de cette Rome papale, sur un siècle aussi chrétien et dans un pays aussi religieux que la France d'alors, est facile à deviner. Cette influence, dont je préciserai pour vous les manifestations, fut terrible au point de vue de l'art.

On aurait pu croire que les forces du Gallicanisme s'opposeraient à l'invasion des idées italiennes et préserveraient de toute atteinte le sentiment français. On aurait dû pouvoir compter, de ce côté, sur la résistance de notre esprit national. Mais cette résistance ne se montra efficacement que dans le domaine de la pensée religieuse et dans la théologie dogmatique. Si les jansénistes l'avaient emporté sur les jésuites, l'art aurait été certainement un peu moins italien, mais presque aussi classique et presque aussi latin, dans le fond sinon dans la forme; l'esthétique du XVII^e siècle en aurait à peine été changée.

Les ordres religieux naissants, les congrégations ecclésiastiques de la

voyons aujourd'hui celle de Paris : même anarchie, même confusion dans les principes, même fatigue de la grandeur des ancêtres. Les Carraches avaient été ce que fut pour nous David; et leur Dominiquin fut notre Ingres... L'adresse du métier répandue en toutes les mains, la vulgarisation de certains procédés de composition, le relâchement de la discipline, entamée du vivant même des Carraches par le schisme énergique du Caravage, comme celle de David par les élèves de Gros, tout cela avait, en trente ans, troublé si profondément les esprits et pourri si avant le sol romain, qu'il n'y pouvait plus éclore peintre ni sculpteur d'un peu de sève; plus un seul arbre, mais des broussailles, plus un seul maître, mais une fourmilière de praticiens agréables et diserts, à l'usage d'une aristocratie plus magnifique que délicate... De même que nous voyons aujourd'hui les Belges et les Badois faire fortune à Paris, ce fut alors le bon temps des étrangers à Rome; ils y arrivaient avec des yeux neufs, et ils découvrirent une Italie nouvelle... Nicolas Poussin, Jean Lemaire, Errard, Lebrun, venus là avec l'austère bon sens de la vieille France du Nord, ne furent frappés, dans leur étude de Rome, que par l'art simple et sévère de ses antiques monuments, et, à la majesté seule de ses ruines, non au clinquant des ses églises dorées, reconnurent la ville éternelle. *En notre siècle, comme en celui-là par Poussin, l'art ne reprendra sa hauteur que par qui lui rapportera la noble rudesse et la mâle simplicité, par quelque Jean-François Millet, un paysan bas-normand.* »

Quelle clairvoyance ! ceci était, nous le répétons, écrit en 1862.

France du XVII^e siècle, tous les vieux ordres rajeunis par des réformes, ne professèrent pas, en matière d'art, des opinions bien sensiblement différentes de celles des Jésuites. Oratoriens, Trappistes, Sulpiciens, Chartreux réformés, Dominicains, Franciscains, Bénédictins de Saint-Vanne et de Saint-Maur — ceux-ci, cependant, un peu moins que les autres, nous le verrons — ils subirent tous la mode italienne et crurent pouvoir se désintéresser du choix des formes de l'art religieux. Ils se résignèrent au style courant abâtardi, dont les tristes modèles leur arrivaient avec l'estampille pontificale, distribués par l'active propagande du *Gesù*. Cette conformité extérieure des édifices religieux de la France avec ceux de Rome était un premier gage donné de l'orthodoxie de l'église de France. Le Gallicanisme intransigeant des idées avait tant de choses à se faire pardonner. On résista, évidemment, le moins possible sur tout ce qui n'était pas de pure doctrine ecclésiastique ; le clergé français tout entier ne songea qu'à sauvegarder quelques-unes de ses libertés primordiales, en oubliant que les formes de l'art faisaient, elles aussi, partie de ces libertés. Dans cette abstention générale de l'église française, dans ce renoncement universel à toute initiative artiste, qui préparait notre pays à subir irrémédiablement l'influence latine déjà créée par la pédagogie, le seul ordre religieux, militant sur tous les terrains à la fois, fut la compagnie de Jésus. Cette société tira parti de la réserve, de la trop grande discrétion, du désintéressement de la piété française, et exploita celle-ci avec une science consommée. Elle arbora partout son drapeau. Elle importa partout son type personnel. Elle obséda les yeux et la pensée par la reproduction, répétée à chaque coin de rue, des édifices où sa puissance s'étalait à Rome dans toute sa gloire. Le but poursuivi par elle est bien évident, par la fixité du type de toutes ses constructions et par le choix des artistes à qui elle les demande. Elle ne surveille pas seulement ses architectes, elle les forme elle-même et les prend, la plupart du temps, dans son sein. Un plan général, presque uniforme, est imposé à tous. Elle apparaît dans tout l'Univers avec la même figure : je vous le prouverai par des images. Elle pèse ainsi partout, par sa présence rendue matériellement sensible. Elle se procura donc, par l'architecture et par les arts qui en dépendent, la plus vaste des réclames. Elle imposa en même temps à l'art religieux du monde entier, pendant deux siècles, le moule ultramontain de son esthétique personnelle déclarée romaine et orthodoxe par excellence. Par lassitude et sans défiance, la France, avec toute l'Europe, avait fini par l'adopter. La Compagnie avait fait de l'art latin, comme elle faisait de la langue latine, avec la complicité involontaire des universités françaises, un instrument de gouvernement universel.

Je m'appliquerai à vous montrer, à l'aide de projections, l'ombre chaque jour grandissante de l'Italie, que la main des jésuites contribua, pour une bonne part, à étendre sur l'art français. Il ne me sera pas bien difficile de vous prouver que tel chef-d'œuvre qu'on proclame essentiellement français — comme la Sorbonne, comme l'Oratoire, comme les deux cha-

pelles des Invalides, celle de Liberal Bruant et celle de Jules Hardouin Mausart — n'est pas indemne de tout contact avec l'art italien le moins recommandable et, qui pis est, avec l'art des jésuites.

IV

J'esquisserai aujourd'hui l'histoire de la préparation morale, de l'entraînement progressif que dut subir la France depuis le XVII^e siècle, avant d'avoir atteint un degré de réceptivité suffisant qui lui permit de s'assimiler complètement la culture italienne et latine. Faute d'avoir accompli ce travail préliminaire, les historiens de l'art n'ont pas compris la métamorphose de l'esprit français au moment où cette métamorphose devenait cependant évidente dans les faits ; ils l'ont niée ensuite, parce qu'on la croyait impossible et invraisemblable, tant que les causes secrètes de ce changement subit étaient restées cachées.

L'influence de la pédagogie adoptée par un peuple, est toute puissante sur l'esthétique de ce peuple. Pour infuser dans les âmes françaises tous les préceptes de la civilisation païenne et méridionale, les maîtres des Universités, latinisés jusqu'aux moëllles, n'avaient pas attendu que le bon Rollin eût rédigé son traité : *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au cœur* (1). En tout cas, à partir de l'apparition du *Traité des Études*, c'était un axiome en France, que tout le mouvement intellectuel de la nation dépendait et découlait de son éducation littéraire.

On lit à la page LX dans le *Discours préliminaire* du Tome I de cet ouvrage :

« Le bon goût dont nous parlons ici, qui est celui de la littérature, ne » se borne pas à ce qu'on appelle science ; il influe comme imperceptiblement » sur les autres arts, tels que sont l'architecture, la peinture, la sculpture, la » musique. Au contraire, la dépravation du goût dans les arts a toujours été un » indice et une suite de celle de la littérature. Les ornements chargés, confus, » grossiers des anciens édifices gothiques et placés pour l'ordinaire sans choix, » contre les bonnes règles et hors de belles proportions, étaient l'image des » écrits des auteurs du même siècle.

Autre preuve de l'intervention néfaste de la pédagogie :

« Il y a eu, disait en 1690, Charles Perrault dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* (2) il y a eu des hommes payez et gagez pour faire entrer pro- » fondément [l'antiquité] dans l'esprit des jeunes gens qu'on a mis sous leur

(1) Paris 1740, 2 volumes in-4°.

(2) Tome II, préface non paginée.

» conduite ; des hommes qui, revestus de longues robes noires et le bonnet
» carré en teste, leur ont proposé les ouvrages des anciens, non-seulement
» comme les plus belles choses du monde, mais comme l'idée [même] du beau,
» et cela avec des couronnes toutes prestes, s'ils parvenaient à imiter ces di-
» vins modèles. Faut-il s'étonner que des jeunes gens, élevez au bruit continuel
» des louanges qu'ils ont ouï donner aux anciens, ayent toujours conservé pour
» eux cette estime sans bornes qu'on leur a inspirée dès leur enfance ? »

Cette page terrible et vengeresse, cri involontaire échappé à un témoin oculaire, est à elle seule, l'explication et la condamnation de tout l'art du XVII^e siècle, de tout l'art français depuis trois cents ans.

Mais l'université de Paris n'entendait pas raillerie sur ce sujet. C'était un article de foi que le dogme de la supériorité théorique de l'antiquité classique. Charles Perrault, tout membre de l'Académie française qu'il était, a su ce que lui devait coûter sa courageuse protestation. Récidiviste impénitent, il avait déjà osé dire dans son poème du *Siècle de Louis XIV* :

« La belle antiquité fut toujours vénérable ;
Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable.
Je voy les Anciens sans ployer les genoux (1). »

Et dans la préface du *Parallèle* :

« Ils devraient, ces auteurs, demeurer dans leur grec
Et se contenter du respect
De la gent qui porte férule ;
D'un sçavant traducteur on a beau faire choix ;
C'est les traduire en ridicule
Que de les traduire en François. »

Au nom des personnes vêtues de « longues robes noires et coiffées du bonnet carré », Boileau cria au scandale, ameuta tous les compères de la corporation et décocha contre l'impertinent les plus lourdes de ses épigrammes. Elles portèrent, comme tout porte dans la littérature spéciale des classes, leçons apprises et récitées en chœur par plusieurs générations d'écoliers. Le pauvre Charles Perrault ne s'en relèva jamais. Les hommes illustres de son temps, qu'il avait célébrés et élevés au-dessus des anciens, ne lui pardonnèrent même pas cette partialité à leur égard, que Boileau déclarait impie et attentatoire au monopole officiel d'admiration réservé à la seule antiquité classique. Après la mort de Colbert, son protecteur, il fut rayé par Louvois de la liste des membres de l'Académie naissante des inscriptions. Il n'est plus connu aujourd'hui que comme conteur de *Peau d'Ane*. On ne bravait pas impunément, au XVII^e siècle, certaines congrégations littéraires. Félicitons-nous du progrès des idées.

(1) Le *Siècle de Louis XIV*, poème par M. Perrault, de l'Académie française, Paris, 1687.

Il semble que les choses vont beaucoup mieux au XIX^e siècle. Mais, en tout cas, il n'y a pas longtemps. Car je ne puis oublier ce léger coup de férule, délicatement asséné, au nom de la corporation, sur les doigts de Ludovic Vitet, en 1855, par un de ses confrères (1), après son livre sur le Louvre, où l'antiquité classique était indirectement critiquée à propos de sa niaise imitation pratiquée pendant le XVII^e siècle. Lisez l'article très courtois d'ailleurs de Charles Lenormant et vous devinerez que, sous la vague raison sociale : *Antiquité, Dix-septième siècle et Compagnie*, il devait exister alors, quelque part, une sorte de confrérie occulte très vivace, très jalouse, très puissante et très chatouilleuse sur le point d'honneur et les traditionnels privilèges du corps d'État. C'était un tribunal de francs-juges, composé de professionnels et de gens du monde qui s'était donné pour mission de punir les attentats commis contre la majesté de l'art antique et de réprimer toute menace à sa séculaire souveraineté. Cependant le ton avait sensiblement baissé depuis Quatremère de Quincy. Au nom de l'institution en péril, en face de l'apostolat de Viollet-le-Duc, un autre avocat d'office dut bientôt se lever. C'était naturellement un aspirant au secrétariat perpétuel. Le nouveau sauveteur n'épargna pas sa peine, compromit son client par un maladroît plaidoyer, et toucha le prix de son intervention.

Je ne puis donc, non plus, passer sous silence la leçon professée par Beulé, le 6 janvier 1857, à la Bibliothèque Nationale. Je la regrette pour sa mémoire, comme je m'en réjouis pour ma cause ! Je m'abstiendrai aujourd'hui de toute appréciation ; j'adresse simplement Beulé à Charles Perrault qui était son égal, membre comme lui de deux académies, qui est mort comme lui, et qui lui dira, dans son texte de 1690, des choses que je n'oserais pas lui dire, même en latin. Voilà un « dialogue des Morts » inédit dont Fénelon n'aurait pas voulu être le sténographe.

La littérature du XVIII^e siècle, vous le savez déjà par mes citations de l'année dernière, prêtait en même temps, son concours aux institutions pédagogiques, et elle n'avait point assez de mépris pour tout ce qui n'était pas classique. Pour avoir raillé les Vadius et les Trissotins, pour les avoir traînés sur son théâtre, Molière n'en était pas moins, ainsi que les plus illustres de ses contemporains, absolument gagné à la cause ultramontaine, ni moins asservi à la férule latine, ni moins dédaigneux de l'indépendance de notre caractère national, ni moins injuste envers le passé de la patrie française. Il suffit, pour en être persuadé, de lire la *Gloire du Val-de-Grâce*.

Sous Henri IV et sous Louis XIII on apprenait encore l'histoire de France. Dès le second tiers du XVII^e siècle, Mézeray est lu et commenté.

(1) *Le Correspondant*, livraison du 25 mai 1853, *Le Louvre*, par M. L. Vitet, de l'Académie Française, par M. Ch. Lenormant, de l'Institut, tirage à part de 19 pages.

Les nombreuses éditions des *Recherches* d'Étienne Pasquier prouvent que, dans la première moitié de ce siècle, on avait partout à cœur de connaître et de maintenir certaines tendances du caractère national et l'ensemble des principes qu'on appelait les libertés gallicanes, principes qui étaient inséparables de l'histoire du pays : A mesure qu'on avance dans le XVII^e siècle et dans le suivant, ces notions s'obscurcissent. Pour paraître bien élevé, il suffit à un contemporain de Louis XIV de connaître l'histoire des Grecs et des Romains, aux traditions desquels le Roi se rattache directement, tandis qu'il dédaigne les coutûmes de ses ancêtres. L'histoire de France est de moins en moins étudiée, si ce n'est dans le domaine fermé de l'érudition et dans le domaine frauduleux de la généalogie ; et tandis que les savants de l'école Bénédictine, les d'Achery et les Mabillon, renouvellent cette histoire, elle devient lettre morte dans l'enseignement des universités et dans celui des Jésuites. L'*Histoire de France* du Père Daniel est bien lente à paraître et à se compléter. Le digne et respectable Rollin, le recteur de l'Université, le pédagogue par excellence, l'auteur de la vaste *Histoire ancienne* dont la vogue fut immense, mourra sans laisser d'*Histoire de France*. A quoi bon perdre inutilement un temps précieux ! Dans un demi volume de l'*Histoire ancienne* qu'il a consacré à l'historique des arts libéraux, il conserve intacte la doctrine académique du XVII^e siècle, celle de Chambray, de Felibien et de Claude Perrault, (1) et, s'il est amené incidemment à parler de l'art de l'Europe au Moyen-Age, c'est pour en proclamer la nullité et le ridicule.

« J'avais besoin » dit Rollin « d'un guide aussi éclairé que Vitruve, dans une » matière que j'ignore absolument. Je ferai grand usage des notes que M. Perrault » a jointes, à la traduction qu'il nous a donnée, de cet auteur, aussi bien que » des réflexions de M. de Chambray, dans son ouvrage intitulé, *Parallèle de » l'Architecture antique et de la moderne*, dont je vois que les connaisseurs » font un grand cas ; et de celles de M. Félibien, dans son ouvrage intitulé : » *Des principes de l'Architecture*, etc. »

» Il est étonnant, dit encore Rollin (2), que l'Italie remplie de tant de monu- » ments d'un goût exquis ait quitté son architecture excellente, autorisée par » l'Antiquité par le succès, par la possession, pour en adopter une barbare, » étrangère, confuse, irrégulière, peu gracieuse. Mais elle a réparé cette faute, » en retournant la première à l'ancienne manière *qui est l'unique* partout » aujourd'hui. »

Rollin, en codifiant l'enseignement de l'Université de Paris, et, on peut bien dire de toutes les Universités de France, acheva de communiquer à toute la nation la croyance à l'existence d'une esthétique unique, loi primordiale et supérieure, de fondation lointaine, patriarcale et quasi divine, dont l'art du Moyen Age n'avait été qu'une passa-

(1) Ch. Rollin, *Histoire ancienne*, in-4^e, édition de 1740, t. V, p. 566.

(2) *Histoire ancienne*, édition de 1740, in-4^e, tome V, p. 570.

gère et honteuse altération. L'antiquité devenait ainsi une sorte d'ancien Testament de l'art moderne; et, aux yeux de l'Europe reconnaissante, Louis XIV avait, par ses institutions littéraires, scientifiques, et artistes, par ses nombreuses académies de tout genre, réconcilié, dans la pompe de son règne, la loi nouvelle et l'ancienne loi.

Un très grand événement dans l'histoire de l'art français et qu'on n'a pas assez remarqué, fut l'entrée en scène des Jésuites. Ils contribuèrent pour beaucoup au changement radical du goût public français et à la profonde modification de notre esthétique. Aujourd'hui, je n'aurai que le temps de vous parler de l'influence qu'ils exercèrent par la voie de l'enseignement secondaire, accaparé par eux jusqu'à leur expulsion :

« Les solitaires de Port-Royal avaient tenté une révolution dans l'enseignement public en France : les jésuites, loin de les suivre dans cette tentative, les combattirent énergiquement : ils maintinrent les langues anciennes à la place qui leur convenait : AU PREMIER PLAN. » Ainsi s'exprime le R. P. Camille de Rochemonteix, dans son excellent ouvrage sur le collège de la Flèche (tome III, page 154 (1), Je vous conseille de lire ce livre loyal et sincère; vous y remarquerez combien était puissante l'arme que la Compagnie sut se faire du latin pour affaiblir les tempéraments respectifs des diverses nations de l'Europe et imposer partout l'uniformité de sa doctrine dans toutes les branches de l'activité humaine.

On peut dire que l'âme française fut définitivement placée dans le moule de la culture latine par les Jésuites. L'Université de Paris, le Parlement, d'autres pouvoirs publics ou d'autres institutions privées luttèrent, avec la plus grande énergie, contre eux; mais tous les établissements d'instruction n'eurent pas d'autres doctrines que celles des Jésuites en matière d'éducation. Une nuance serait à peine à indiquer pour Port-Royal et pour l'Oratoire. Personne n'avait deviné quel était le secret de la force des Jésuites, et leurs ennemis les plus acharnés ne cessèrent d'être pour eux, jusqu'à la fin, les plus fidèles des collaborateurs.

L'introduction du latin dans ce que nous appelons aujourd'hui l'enseignement secondaire général fut la plus terrible des invasions subies par l'esprit français. Toute l'éducation des jésuites était dirigée en vue de comprendre la littérature latine et la civilisation païenne. Sans doute les Universités et les Collèges existaient chez nous avant les jésuites; ces établissements scolaires avaient une pédagogie peu sensiblement différente de la leur. Sans doute, depuis le plus haut Moyen-Age, ils enseignaient le latin et devenaient, par là, une source d'inspiration latine!

(1) *Un collège de Jésuites aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le collège Henri IV de La Flèche.* Le Mans, 1889, 4 volumes in-8°.

Mais ce sont les mœurs qui mènent le monde ; et les collèges de toute la France n'agissaient directement que sur une certaine classe de citoyens, celle des clercs. Le milieu noble et le milieu bourgeois du tiers état n'étaient pas influencés par eux. L'esprit public ne recevait pas d'eux une sorte de mot d'ordre. Il en fut autrement quand, d'une façon générale, gentilhommes et bourgeois se mirent à suivre plus régulièrement l'enseignement des collèges publics, surtout celui des collèges de Jésuites, sans avoir l'intention d'entrer dans la cléricature.

Le développement de l'enseignement du latin répandu dans presque toutes les classes de la société, en dehors des exigences professionnelles, amena rapidement une très curieuse modification de l'esprit public et grossit singulièrement, à partir d'un certain moment, l'armée naturelle déjà si considérable du Romanisme. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, tous les élèves des collèges universitaires et, plus que tous les autres, les élèves des Jésuites étaient romanistes, comme, bon gré malgré, le sont aujourd'hui tous les bacheliers. C'est encore, comme c'était déjà, la condition même de toute éducation. Dès lors l'ensemble de la nation se trouva divisé en deux catégories de citoyens, ceux qui sont lettrés et par conséquent romanistes et ceux qui sont illettrés et qui, ne comptant pas, ne peuvent prétendre à rien diriger. La machine était très bien combinée pour broyer l'esprit national dans son engrenage. Peu à peu la conscience de la France devenait facticement latine et se rapprochait de plus en plus des sentiments ultramontains.

Nous venons de voir les effets produits par l'éducation générale proprement dite de la France. Examinons les résultats préparés par l'enseignement professionnel. Là encore une grande révolution va avoir lieu. Les corporations n'avaient jamais pratiqué d'autre enseignement que l'apprentissage. Le procédé pédagogique, uniquement employé au Moyen-Age, va être, en partie, abandonné. La séparation de l'art et du métier, consacrée par la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture, fait perdre à l'art quelques unes de ses traditions et lui créent de nouvelles habitudes dont la plus importante est l'instruction théorique et dogmatique. L'École naît avec l'Académie et, quoi qu'on fasse, elle en demeurera toujours inséparable jusqu'à la fin, dans le Régime nouveau, comme dans l'ancien Régime.

Qu'est-ce que l'Académie ? C'est une question à laquelle il n'est presque plus besoin de répondre après le solide travail de Vitet et après l'excellent chapitre que M. Lemonnier vient de consacrer à son étude dans son livre sur *l'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. L'auteur a eu le courage de dire absolument la vérité et de déclarer que cette intervention officielle du latinisme et de l'autorité publique dans l'enseignement de l'École française fut un désastre. « La Compagnie, mise en possession du monopole de l'enseignement, fixa la [pédagogie] dans le sens prétendu classique... Rien de plus factice, de plus faux, ajoutons le mot, de plus pauvre que cette pédagogie... Elle ramenait tout, la

pensée, l'expression, l'exécution, à des formules. » Tout cela a été très bien constaté par M. Lemonnier.

L'Académie de peinture et de sculpture est définitivement jugée et condamnée pour le rôle perfide qu'elle a joué dans ce que j'appellerai la *dégallicanisation* de la France. Mais ce n'était encore rien que ce premier instrument de latinisation introduit dans l'enseignement professionnel. Le courant, qui entraînait tout vers le Romanisme, était tellement irrésistible que la parodie du style classique, officiellement pratiquée par Lebrun, ne suffit pas longtemps à satisfaire la passion du moment. La pédagogie voulut établir, entre ses propres disciples et l'antiquité dont elle se proclamait l'élève, un contact immédiat. De là la fondation de l'Académie de France à Rome. Et, depuis cette mesure, la pensée de la France représentée par l'élite de sa jeunesse artiste, soustraite aux tutélaires influences nationales, n'a pas cessé d'être livrée, par les soins et sous la surveillance du gouvernement français, aux entreprises et aux ingérences d'un art étranger.

Dans la lettre que Colbert fit rédiger pour être envoyée au Poussin, en 1664 ou 1665, on lit : « Parce qu'il semble encore nécessaire aux jeunes gens de votre » profession de faire quelque séjour à Rome pour s'y former le goût et la » manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'Anti- » quité et des siècles derniers, et qu'il arrive souvent que ceux qui ont le plus » de génie et de disposition, négligeroient ou ne pourroient en faire le voyage » à cause de la dépense, S. M. a résolu d'y en envoyer tous les ans un certain » nombre, qui seront choisis dans l'Académie et qu'elle entretiendra à Rome. » durant le séjour qu'ils y feront.... (1) »

Quoique cette lettre n'ait jamais été expédiée et que Poussin soit toujours resté étranger à l'Académie de peinture et sculpture, l'institution royale fut néanmoins installée définitivement à Rome dès 1666. « On y envoie » disait Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV*, « les élèves qui ont remporté des prix à l'Académie de Paris. Il y sont instruits et entretenus aux frais du Roi ; ils dessinent les antiques ; ils étudient Raphael et Michel-Ange. (2) » En effet, aux termes des premiers statuts de l'Académie, arrêtés par Colbert, le 11 février 1666, les élèves devaient s'occuper à faire pour le Roi seul et sous les ordres d'un recteur, des copies de tous les beaux tableaux de Rome, des statues d'après l'Antique, des dessins de tous les édifices remarquables. Ils étaient surtout chargés de rechercher et de découvrir la loi des proportions des ouvrages an-

(1) *Mémoires de Charles Perrault*, livre II. Avignon 1759, in-12, p. 69.

(2) Voltaire : *Œuvres complètes*, Edition de Kehl, tome XXI, p. 276. Voyez sur l'Ecole de Rome : *L'Académie de France à Rome*, par M. Lecoy de la Marche et *La Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par M. de Montaignon, Paris, in-8. tomes I à III.

tiques afin de les enfermer dans des formules et des recettes à l'usage des maîtres et des étudiants de Paris.

« Les deux premières victimes que fit cette manie de mesurer les statues antiques, dit M. de Chennevières (1), furent les deux pauvres jeunes artistes qui eurent la charge de mesurer les marbres de Rome pour le service de l'Académie. Ils en restèrent, toute leur vie, abêtis par leur science. J'ai nommé l'un d'eux : l'élève de Bourdon, Pierre Mosnier; l'autre s'appelait Jean-Baptiste Corneille, fils de l'ancien. Ce Jean-Baptiste avait obtenu en même temps que Mosnier, la première pension que le Roi donnait à deux jeunes peintres français, pour aller étudier à Rome. Ils furent autorisés tous deux à partir pour l'Italie dans les derniers jours de 1664, et, pendant que Mosnier opérait, suivant la méthode et pour le compte de Bourdon, son maître, J.-B. Corneille était employé par ordre du Roy, à mesurer avec exactitude les plus belles statues antiques, pour en connaître les proportions et pour servir d'instruction aux élèves de l'Académie. »

« ... O vanité de la science! — ajoute M. de Chennevières — Voilà que, grâce à Mosnier et à Corneille, les peintres d'histoire connaissaient, par pouces et par lignes, les formes des chefs-d'œuvre antiques; et, de ce jour précisément, n'allaient plus avoir de valeur dans notre école que ceux qui se préoccupaient le moins de l'antique. Le hasard même semble se mêler de la mystification : J.-B. Corneille n'eut qu'un élève connu, ce fut Gillot, le maître de Watteau. »

M. de Chennevières a parfaitement raison. Les seuls élèves de l'Académie de France à Rome qui ont laissé un nom dans l'histoire de l'art français sont ceux qui ont pratiqué le mieux l'école buissonnière et qui ont échappé ainsi aux conséquences du redoutable enseignement qu'on les forçait de recevoir. Triste école! Inutile tout au moins, quand elle n'est pas dangereuse, et toujours coupable, car elle n'a jamais cessé de conspirer contre l'esprit et les instincts de la patrie.

Ne m'accusez pas, Mesdames et Messieurs, de juger le passé avec les sentiments et les passions du présent. Très peu d'années après sa fondation, l'Académie de France à Rome était déjà sévèrement appréciée et même blâmée. Voltaire d'abord, l'ancien élève des Jésuites, qui n'est pas fréquemment suspect d'hostilité vis-à-vis du Romanisme, la déclare inutile dès le 2^e tiers du XVIII^e siècle.

« C'est, dit-il, un noble hommage que rendit à Rome ancienne et nouvelle le désir de l'imiter. On n'a pas même cessé de rendre cet hommage, depuis que les immenses collections de tableaux d'Italie, amassés par le Roi et par le duc d'Orléans, et les chefs-d'œuvre de sculpture que la France a produits, ont mis en état de ne point chercher ailleurs de maîtres (2). »

(1) *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, tome III, p. 200.

(2) Voltaire : *Œuvres complètes*, édition de Kehl, tome XXI, p. 276.

L'existence des dangers encourus (1) par les pensionnaires du Roi pendant leur séjour dans cet établissement était parfaitement connue en France dès la fin du XVII^e siècle. L'Administration des Beaux-Arts aurait pu être immédiatement éclairée, si elle avait voulu l'être et si la pédagogie avait permis qu'elle le fût. Veut-on savoir à quoi s'applique le Directeur des jeunes artistes qu'on envoie en Italie pour s'y former ou plutôt s'y déformer le goût? C'est à les isoler le plus qu'il peut pour les empêcher de se laisser corrompre. Après avoir dépeint à Villecerf, ce qu'il appelle le « libertinage » de l'École italienne, La Teulière écrit le 9 décembre 1692 : « Je tascheray, Monsieur, autant que je pourrai, que cette dangereuse contagion ne vienne jusqu'à notre Académie qui va bien, Dieu mercy (2). » Il eut mieux valu, pour le Directeur des Bâtiments du Roy, ne pas exposer la santé de ses pupilles en les laissant travailler en France, dans l'atmosphère plus saine où ils étaient nés.

La Teulière ne veut pas laisser les maîtres italiens approcher de ses élèves :

« Je croyais, disait-il, à Villacerf, à la date du 29 juillet 1692, pouvoir épargner la dépense des maîtres, ayant vu par expérience, quoi qu'en puissent dire les partisans de Rome, que le goût de France, pour le dessein et la manière de draper, est beaucoup meilleur que celui de Rome, et ne lui cède en rien pour les autres parties, persuadé de plus que M. Lebrun et M. Mignard estoient au-dessus de tous les peintres de l'Italie... et MM. Girardon et Puget au-dessus des sculpteurs, sans parler de M. Coizevaux, Desjardins et autres. (3) »

Les Directeurs se rendaient bien compte des inconvénients que présentaient la résidence prolongée des artistes français dans un milieu aussi délétère que l'air contaminé de Rome. Ils estimaient que le séjour de cette ville ne devait s'administrer qu'avec précaution, comme certains traitements d'eaux thermales très violentes. Voir à ce sujet une lettre de Poërsen au duc d'Antin, en date du 21 mai 1712.

« 21 mai 1712. — Vous m'ordonnez de vous mander mon sentiment au sujet du retour des élèves dont le tems finit au mois de septembre prochain. Pour obéir à l'honneur de vos ordres, j'aurai celui de vous dire que je crois très à propos de faire retourner le sieur Edelinck, qui a fait assez de progrès dans le dessein, dont il avoit grand besoin : à présent il faut qu'il se mette à graver : et, comme cet art est ignoré en ce pays, il me paraît néces-

(1) Voir deux lettres de la Teulière du 22 avril 1693 et du 20 janvier 1705 *Correspondance des Directeurs de l'Ecole de Rome*, tome I, p. 353 et 381. Cf. Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 92.

(2) A. de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 341.

(3) Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 304.

24
» saire qu'il aille en France où il y a d'habilles gens et où il aura de l'émulation et de bons préceptes. Je crois qu'il est bon aussi que le sieur Besnier, » architecte, cherche à mettre en pratique les études qu'il a faites en ce pays. » *D'ailleurs la manière de construire les bâtiments à Rome, avec des briques, fort peu de pierres, et sans art de charpente* étant très différente de la notre, demande de nouvelles études. Je m'imagine aussi qu'il serait avantageux au » sieur Bousseau, sculpteur, de s'en aller : »

L'Académie et l'Administration publique, savaient parfaitement à quoi s'en tenir sur la valeur de l'art italien. Dès l'année 1695, on s'apercevait que le dernier des élèves de l'Académie de Paris valait mieux que le meilleur sculpteur de la Rome moderne (1). On était beaucoup plus Romain d'imagination, de doctrine et d'entraînement pédagogique à Paris qu'à Rome. Il suffit, pour le prouver, d'opposer aux pratiques de Borromini et du Bernin les théories qui avaient cours à Paris, entre l'époque de Chambray et celle de Perrault. Les français en arrivèrent même à défendre contre les italiens l'esprit et la dignité de l'Antiquité (2).

On s'aperçut de bonne heure que le Roi formait et entretenait à Rome des artistes d'élite, mais que c'était surtout pour l'utilité et pour le service du monde entier. « Ce n'est pas pour les pays étrangers, » disait le duc d'Antin dans une lettre du 3 juillet 1732 « que le Roi fait tant de dépense à son Académie de Rome (3). » Cependant, c'est à l'Académie de France ou dans les ateliers des anciens pensionnaires de cette école, que les Souverains et tous les princes de l'Europe venaient chercher les décorateurs de leurs palais. Les Italiens eux-mêmes recouraient au talent de nos compatriotes pour embellir leurs églises. Quelques-unes des plus belles œuvres sculptées de l'école internationale italienne, à laquelle deux siècles furent soumis, ont été exécutées à Rome par des Français. Dussieux (4) a fait l'histoire de cette propagande exercée par la France au bénéfice de l'Italie. Les Étrangers et les Italiens eux-mêmes avaient le sentiment de la décadence italienne (5).

Un des meilleurs directeurs de l'Académie, Poërsen, eut enfin, dans un jour de franchise, le courage de demander la suppression de cette institution et il motiva très judicieusement sa proposition. Son réquisitoire est accablant. Vous le lirez, au moins en extrait.

« Je crois (autant que Monseigneur le jugera à propos) que Sa Majesté pou-

(1) Lettre de la Teulière à Villacerf, du 26 décembre 1695.

(2) Lettres de la Teulière à Villacerf des 29 juillet et 2 décembre 1692, dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*.

(3) Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 212.

(4) *Les artistes français à l'étranger*, Paris, 1876, in-8°. — Auguste Castan, *Le sculpteur français Pierre-Étienne Monnot*, 1888, in-8°.

(5) Voir une lettre de Poërsen du 8 novembre 1710. (Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 147.)

» rait s'épargner la dépense de cette académie, qui, quelque zèle et quelque
» soins que votre bonté preine, ne peut répondre aux idées que l'on a eues
» de former d'habilles gens et d'en tirer de belles copies, tant d'architecture
» que de peinture et de sculpture.

» Premièrement Monseigneur, pour l'architecture, excepté le Panthéon ou
» Rotonde, le Colysée et quelques colonnes, il ne nous reste rien de considé-
» rable de l'antiquité pour instruire les étudiants; et, parmi les modernes, la
» grande église de Saint-Pierre et peu d'autres peuvent fournir à nos voyageurs
» prevenus de quoy se rescrier. Ainsy, Monseigneur, je suis persuadé, comme
» je l'ai dit mille fois à M. Hardoin, qui a le bonheur d'estre auprès de vous,
» que les excellents et admirables ouvrages dont vous avez orné la France sont
» des moyens plus sûrs pour faire de bons architectes que tout ce que l'on
» voit dans Rome. A l'égard de la peinture, les lieux où sont les belles choses
» qui ont acquis tant de réputation à cette ville sont quasi tout ruinés et de
» plus fermés aux estudians, de manière qu'il y a peu de fruit à en esperer et
» beaucoup à craindre de l'oisiveté que les jeunes gens contractent aisément
» en ce pais. Et, quant à la sculpture, ce qui est moderne donne assez géné-
» ralement dans le goust faux et bizarre; pour les antiques, ayant les figures
» moullées en France, il n'est pas absolument nécessaire de venir icy. La
» preuve est que, depuis que je suis à Rome, je n'ai vu ni italien ni aucun
» estranger copier les marbres: l'on se contente de dessiner ou modeler
» d'après les plastres, dans lesquels l'on trouve plus de facilité.

» Toutes ces considérations, Monseigneur, me forcent, malgré l'honneur et
» le plaisir que j'ay d'estre icy sous votre protection, de prendre la liberté de
» vous remontrer tres respectueusement que le Roy pourrait esviter cette dé-
» pense dans ces conjonctures où les Allemands disent qu'ils veulent establir
» leurs droits en ce pays; et je crois qu'il suffirait d'avoir un magasin et un
» gardien pour les caisses (1). »

Malheureusement le duc d'Antin était trop courtisan pour ne pas flatter la manie de Louis XIV, absolument convaincu qu'il était le continuateur d'Auguste en faisant pratiquer, à Rome et dans son royaume, l'art romain. En même temps, l'esprit public en France, grisé par la pédagogie latine, n'avait nullement perception de la vérité. Le parti des *Honnêtes gens*, nous dirions aujourd'hui des Bacheliers, était favorable au maintien de l'École de Rome. Il n'a jamais cessé de l'être; et l'École de Rome a toujours fait partie intégrante du baccalauréat. Charles Perrault nous en a prevenus dès le XVII^e siècle.

Dans un petit livre datant de 1681, très bien analysé par M. de Chennevières au courant du tome III (p. 247) de ses *Peintres provinciaux de l'ancienne France*, Jacques Restout, une manière d'enfant terrible, s'est chargé avec une incroyable naïveté, de montrer jusqu'où pouvait s'étendre l'esprit de discipline académique, capable d'organiser la dépor-

(1) Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 136 et suiv. — A. de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, t. III, p. 208. Lettre de Poërson, du 23 juillet 1707.

tation des élèves de son école. L'auteur imagine qu'un règlement est promulgué par Sa Majesté la Peinture qu'on suppose souveraine absolue et qui légifère hypothétiquement dans le domaine où elle règne. Voici un extrait de ce règlement :

» ART. 1^{er}. — Que dans chaque province il y ait un inquisiteur de la peinture
» auquel seront présentés tous ceux qui voudront embrasser l'étude de notre
» science, pour les examiner, etc.

» ART. VI. — *Que l'on oblige les Étudiants d'aller en Italie* après le temps de
» leur épreuve, et qu'ils y demeurent au moins quatre années; qu'ils y fréquentent assidûment les Académies où il y aura des maîtres entretenus pour
» les enseigner.

« Mon goût pour l'absolu », ajoute M. de Chennevières, « ne fut jamais équivoque, mais j'avoue qu'en lisant les conclusions motivées que Jacques Restout a données à son petit livre, qui sont les modes d'application de cette réforme... il passe en moi un frisson libéral; cette révocation de l'édit de Nantes, appliquée à la peinture, est d'un comique qui vous donne la chair de poule; c'est la Terreur portée dans les arts. »

Oui c'est la Terreur. Et, pour ma part, ne pouvant oublier plus longtemps que la théorie formulée par Jacques Restout et publiée à Caen en 1681, était l'exact résumé de la pédagogie de l'art du XVII^e siècle et le programme de la doctrine académique, j'oserai ajouter à mon tour : A quand le 9 thermidor ?

On enseignait toutes sortes de choses aux élèves de l'École des élèves protégés, c'est-à-dire aux étudiants de l'École des Beaux-Arts (sections de peinture et de sculpture) qui faisaient un stage à Paris avant de partir pour l'Académie de France à Rome. On leur lisait l'*Histoire des Juifs* du P. Calmet; On leur faisait connaître Hérodote, Thucydide, Xénophon, Tacite et Tite-Live (1). Mais on ne leur disait pas un mot d'Histoire de France et si, comme Rollin, on faisait la moindre allusion à l'état de l'art en France entre l'antiquité classique et le siècle de Louis XIV, c'était pour leur inspirer le mépris de cet art (2). On les préparait ainsi de longue main aux mystères de la religion nouvelle avant qu'ils n'allassent abjurer à Rome leurs derniers sentiments de Français.

Ceux-là même, qui, parmi les artistes, échappaient au redoutable pri-

(1) *L'École royale des Élèves protégés*. Paris, 1874, p. 33.

(2) Voyez le résumé de l'enseignement du professeur d'Histoire de l'Art à l'école des Élèves protégés, c'est-à-dire le *Traité de peinture suivi d'un essai de sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces Beaux-Arts*, par Dandré-Bardon, Paris, 1765, 2 volumes in-12. Dans cette histoire universelle, l'auteur trouve moyen de ne pas dire un mot de l'art gothique si ce n'est pour déclarer que les arts avaient besoin d'être rétablis à la Renaissance.

vilège d'être expatriés, n'étaient pas, par cela seul, à l'abri de la contagion. Le poison importé chez nous, y était généreusement distribué à domicile et colporté par des mains charitables. On mit à la portée de toute la nation, le vaccin de l'art italien, comme plus tard, dans l'ordre physiologique, on mettra celui de Jenner. Étant devenue en quelque sorte obligatoire, cette inoculation devait naturellement être facilement contractée. Non-seulement Vitruve fut traduit, imprimé et réimprimé avec des figures et des commentaires, à l'exemple de Jean Martin et de Claude Perrault, mais encore la grammaire de l'art romain et le vocabulaire du style antique, en un mot le traité des cinq ordres fut placé, par des éditions à bon marché et par des extraits de petit format, dans la main de tous les artistes et de tous les artisans. La pénétration de l'influence classique tenta d'atteindre les couches sociales les plus profondes. Je vous montrerai que cette coupable acclimatation des doctrines d'une civilisation disparue et antinationale, devint, chez certains libraires, une industrie très prospère. On pourrait la comparer à celle qui fournissait de l'eau-de-vie aux Indiens d'Amérique et de l'opium aux Chinois. Ce qui est plus grave encore, les produits livrés par ce lucratif commerce avaient été frelatés à la source où on les puisait, c'est à dire à la source italienne. Le monde occidental ne connut véritablement l'antiquité classique qu'à travers les interprètes italiens et sous les espèces du style baroque. Des preuves évidentes vous en seront fournies. C'est à peine si quelque chose de la pensée de Vitruve parvint jusqu'à nous dans sa pureté originale. On adopta rapidement les commentaires, les mesures et les restitutions de Vignole, de Palladio et de Scamozzi. La langue elle-même trahit bientôt cette substitution effrontée de l'art italien à l'art antique. Pour désigner une grammaire de l'art classique, un traité des cinq ordres, on ne disait déjà plus, au XVIII^e siècle, un *Vitruve*, mais un *Vignole*. Tous les corps de métiers eurent leur *Vignole*, avec le temps. Le nombre des éditions de ces divers manuels est incommensurable. Je vous citerai quelques-uns des plus curieux (1) et je n'oublierai pas le plus

(1) Très sévère pour la première Renaissance française, pour celle qui n'avait pas encore complètement rompu avec le Moyen-Âge, Daviler n'admirait et ne pratiquait le plus souvent les exemples de l'Antiquité qu'à travers les interprétations du style baroque. Vous en trouverez la preuve dans son *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de VIGNOLE, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange*. Amsterdam, 1695, in-4°. Je vous ferai parcourir quelques-uns de ces manuels à l'usage des écoliers et des artisans. Voici quelques-uns de leurs titres : *Bibliothèque portative d'architecture élémentaire à l'usage des artistes*. Paris, Joubert, 1744-1766, 4 vol. in-8°. La 1^{re} partie contient les cinq ordres d'architecture de Vignole, la deuxième, l'architecture de Palladio, la troisième, les œuvres d'architecture de Scamozzi, et la quatrième, le Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne. — *Nouveau Vignole des cinq ordres d'architecture... enrichi de différentes*

grotesque de tous, le *Vignole des poseurs de sonnettes* (1), paru au XIX^e siècle. L'industrie des *Vignole de poche* continue d'être brillante en la présente année. Un des derniers *Vignole* que je connaisse en est à sa huitième édition (2).

Bien lourde déjà, depuis l'abandon des intérêts nationaux de notre art, la responsabilité de l'École de Rome devient écrasante quand on songe qu'elle nous fit contracter, comme je vous le prouverai, les pires défauts du maniérisme italien. Il faut enfin ouvrir les yeux. Nous avons, en effet, perdu complètement le sentiment réel des divers styles pratiqués depuis deux siècles par la France, c'est-à-dire depuis qu'elle a quitté son ancienne orientation traditionnelle et cessé d'obéir à l'attraction septentrionale. C'est bien à tort qu'on nous enseigne que le style *rococo*, que le style *régence*, que le style *rocaille* est essentiellement et exclusivement français. Nous vous nommerons ses inventeurs et ceux qui ont été le chercher en Italie où il apparut pour la première fois. Henri Beyle avait déjà remarqué que ce style, qui régna chez nous, près de cinquante ans, avait pour père le Bernin (3). Je vous montrerai que les trois principaux éditeurs responsables du style *rococo* sont Lorenzo Bernini (1599-1680), Francesco Borromini (1599-1667), et un homme de second plan, mais dont l'influence a été très grande et très néfaste, Guarino Guarini (1624-1683), le constructeur du Turin moderne. Vous verrez, en étudiant les œuvres de ce dernier (4), que le style *rocaille*, dans toute sa laideur architectonique, existait en Italie bien avant 1683. « Ce n'est pas notre faute, » dit Burckhardt (5) (qui a si bien analysé le style *rococo* en Italie), « si le baroque domine partout et si, extérieurement, nous avons,

cartels et morceaux d'architecture, portails, fontaines, baldaquins, etc., Paris, Daumont, sans date, in-folio de 44 planches. — *Parallèle de cinq ordres d'architecture, tiré des exemples antiques les plus excellents et des quatre principaux auteurs modernes qui en ont écrit, scavoir, Paladio, Scamozzi, Serlio et Vignole, avec les plans et élévations de divers morceaux dépendans de l'architecture*, par le sieur Leblond, Paris, Mariette, in-8°, 1710. — *Le Vignole moderne ou Traité élémentaire d'architecture*, par Lucotte, architecte, 1772, in-4°, augmenté de deux parties, la première, parue en 1781, et la seconde en 1784.

(1) *Nouveau traité de Serrurerie, ou VIGNOLE avec le système complet de la pose des sonnettes*, Paris, sans date, in-4° avec 40 planches.

(2) *Le vignole de poche, mémorial des artistes, des propriétaires et des ouvriers*, texte et dessins par Thierry, architecte-graveur. Huitième édition, Paris, 1890, in-18.

(3) *Promenades dans Rome*, tome I, page 244.

(4) *Architettura civile del Pade D. Guarini, opera postuma*. Turin, 1737, in-folio, planches.

(5) *Der Cicerone*, édition française, tome II, page 270.

en somme, l'impression que Rome, Naples, Turin et d'autres villes sont tout entières remplies de ses œuvres. » Nous étudierons les principaux artistes qui, les premiers, pratiquèrent en France la décoration architectonique appelée *Rocaille*, Gilles-Marie Oppenord, Just-Aurèle Meissonnier, François de Cuvilés. Vous remarquerez que tous les savants sérieux, depuis le XVIII^e siècle, n'ont pas hésité à reconnaître l'origine ultramontaine du style *rococo*, ni à flétrir le mauvais goût de plusieurs adeptes de ses doctrines (1).

La responsabilité des extravagances du style *rococo* retombe tout entière sur l'administration française et sur la direction officielle des Arts à la fin du XVII^e siècle. L'éclosion du fatal talent d'Oppenord fut couvée en quelque sorte par la direction des Bâtiments du Roi (2). Après avoir immobilisé et momifié l'art français par la création de l'Académie de peinture et sculpture, et par la fondation de l'École de Rome, l'administration française se chargea encore, au moyen des mêmes institutions, de débaucher l'art national. On était allé chercher en Italie et à Rome, des règles positives, des croyances sévères, un culte ascétique et purifié,

(1) Cochin, dans le *Mercure de France*, de 1754, *Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois, pour les appartements et autres par une Société d'architectes*, et la *Lettre à M. l'abbé R***, sur une très mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le Mercure de Décembre 1754, par une Société d'architectes qui pourraient bien être de premier mérite et de la première réputation quoiqu'ils ne soient pas de l'Académie*. — M. H. Destailleur, *Notice sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1863, page 222 : « Je suis d'autant plus porté à croire qu'Oppenord, dit M. Destailleur, partageait les idées de Meissonnier, que je possède un livre de dessins exécutés par lui en Italie, et que tous sont des croquis ou des études d'après les œuvres du Borromini et de son école. — Anatole de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, tome III, p. 11, note. M. de Montaiglon — qui n'est pas suspect d'animosité contre l'Académie de France à Rome, puisqu'il en publie consciencieusement la Correspondance — a rédigé contre Oppenord un véritable réquisitoire : « Peut-être, dit-il, serait-il, resté plus raisonnable s'il n'avait pas été à Rome. » Quel aveu !

(2) *La Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments du Roi*, est remplie de preuves innombrables de ce fait. Voyez notamment la lettre de Le Teulière, à Villacerf, du 7 octobre 1692, tome I, page 327 ; la réponse de Villacerf, tome I, page 332 ; la lettre de Villacerf, du 11 septembre 1694, tome II, p. 66 ; la lettre de La Teulière, du 11 septembre 1696, tome II, page 263 ; la lettre du même à Villacerf, du 21 août 1696, tome II, page 258 ; la lettre de Villacerf à La Teulière, du 7 octobre 1696, tome II, p. 268 ; la lettre de La Teulière à Villacerf, du 3 juin 1698, tome II, p. 400. Oppenord quitta Rome le 10 juin 1698. *Ibidem*, tome II, page 401.

un art rétrospectif comme celui du Poussin. On en rapporta, aux dernières heures du XVII^e siècle et pendant les vingt premières années du XVIII^e siècle, le plus abominable dévergondage. Et à force de copier l'Italie moderne, au lieu de copier — ce qui était encore moins dangereux — la Rome antique, on exaspéra les esprits sensés et on rendit possible et presque nécessaire, la révolution de David, préparée dès 1750 (1). Cette révolution devait ensuite nous replonger plus profondément encore dans l'ornière latine et romaine.

V

Est-ce à dire qu'il n'y aura rien à louer dans l'œuvre de cette longue période dont nous abordons l'examen. Vous prévoyez bien que je ne saurai refuser mon admiration à ce qui en sera vraiment digne. La sculpture et les arts plastiques de la décoration, l'édilité urbaine malgré sa monotonie, les travaux publics si remarquables et si patriotiquement intelligents dans tout l'ouest et le midi de la France, la discipline dans l'art et la conception vraiment supérieure de la caserne et du couvent, le sentiment de la grâce sans trop d'afféterie, de la dignité sans raideur, de la grandeur sans boursoufflement, toutes ces nobles qualités de l'art du XVII^e siècle auront en moi un sincère appréciateur et un défenseur convaincu. Mes réserves, aujourd'hui, portent sur un ensemble considéré de haut et dans l'abstraction des principes. Ma censure, qui n'aura rien de morose, sera plus d'une fois désarmée dans l'examen de chaque espèce individuelle, et tel prévenu, cité à cette barre, plaidera trop spirituellement sa cause pour n'être pas immédiatement acquitté.

Mais, pour une école d'art, c'est opérer sur un mauvais terrain que d'avoir à retenir des sentiments et non d'en inspirer, d'avoir à modérer le rôle de l'exécutant et non pas d'exciter son enthousiasme, de garder une position réservée au lieu de s'abandonner aux suggestions de la conscience populaire. L'art français de la première moitié du XVII^e siècle, après avoir changé de drapeau — ce qui est peu justifiable quand on est sous les armes — n'a pas gagné de batailles; il n'a pas débordé, ni envahi; il a fait mine de défendre sa citadelle. Sans doute s'il a subi le mot d'ordre imposé par la pédagogie latine à tout l'occident de l'Europe, il a protesté dans son for intérieur; et, en répétant ce mot d'ordre, il ne l'a prononcé qu'avec son accent particulier. Soit. Mais il n'y a pas

(1) *Le livre-journal de Lazare Duvaux*, Paris, 1873, in-8°, tome I, page xxxix et xl.

à nier un fait évident. Le style de l'art français à ce moment était presque exclusivement d'origine étrangère ; il n'était pas issu naturellement du mélange des essences ethnographiques dont notre race avait été formée par l'histoire. C'était la Gaule une seconde fois embrigadée par Rome. Dans ce langage, importé et subi, le génie français ne put manifester sa personnalité que par certaines réticences, ni maintenir son indépendance que par des restrictions mentales. De là plane sur l'art du XVII^e siècle une atmosphère de tristesse, de froideur, de retenue, de fierté contenue vis-à-vis des ingérences étrangères. En vérité nous professâmes alors un art de protestation décente et souvent de résignation.

A partir du dernier tiers du XVII^e siècle c'est autre chose. Le principe italien est toujours le principe universellement inspirateur, mais il est pratiqué par la France avec une indépendance relative. La France ne se fait plus d'illusion sur la valeur de l'Italie moderne, tout en conservant son fétichisme vis-à-vis de l'antiquité classique. La France va même à Rome braver la concurrence de toute la latinité coalisée. Elle est victorieuse. Elle envahit l'Europe. Mais elle dépense les trésors de son intelligence au bénéfice d'un autre génie que le sien. Elle couvre son propre territoire d'œuvres qui sont la gloire du génie latin, mais qui encombrant son sol sans satisfaire la plupart de ses besoins et lui font oublier ses instincts nationaux.

Colbert s'est donc trompé quand, au lieu de réagir contre les mœurs et les habitudes des classes dirigeantes ses contemporaines, au lieu de revenir au courant populaire, il a définitivement imposé à la France l'esthétique méridionale et classique patronnée par la ligue des *honnêtes gens* et des lettrés. Depuis le XVII^e siècle nous ne sommes plus véritablement français dans le sens employé par Etienne Pasquier.

Le succès définitif, comme le bonheur absolu, ne peut pas se trouver légitimement et impunément en dehors des voies tracées par la nature. Le XVII^e siècle a violé les lois de la psychologie nationale. Voilà pourquoi il n'a pas pu créer un art fécond comme celui du moyen-âge. Malgré ses succès relatifs sur des rivaux aussi pervers que lui, il a mérité de n'aboutir, en fin de compte, qu'à des avortements, de n'enfanter que monstres hybrides. Il n'était pas digne d'une autre postérité. Il était condamné à produire un art n'ayant d'autre alternative que le pastiche ou l'impuissance.

Malheur aux peuples qui méconnaissent leur vocation et qui désertent les sentiers de la prédestination providentielle !

Redevenons bien vite ce que nous avons été conformément aux inspirations de notre conscience, à savoir les premiers d'entre les ouvriers de la grande œuvre barbare, gothique et occidentale. Reprenons notre rang dans la vaste armée européenne, qui n'est pas latine en majorité. Formons de nouveau ce régiment d'avant-garde dont l'histoire s'est appelée *Gesta Dei per Francos*.

Rompons définitivement toute alliance compromettante avec une civilisation condamnée par ses souillures. Arrachons nous, une seconde fois, à l'étreinte mortelle de Rome païenne; et que le XIX^e siècle ne finisse pas sans que nous nous soyons retrouvés sincèrement, ouvertement, complètement et absolument français.



