

à Monsieur Simeon 18545

Membre de l'Institut

Mon maître respectueux

Louis Courajod

## ÉCOLE DU LOUVRE

(1891 - 1892)

Les

# Origines de l'Art gothique

(Les sources du style roman du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle)

LEÇON D'OUVERTURE

DU COURS D'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

PAR

LOUIS COURAJOD



EXTRAIT DU *Bulletin des Musées* — DÉCEMBRE 1891-JANVIER 1892

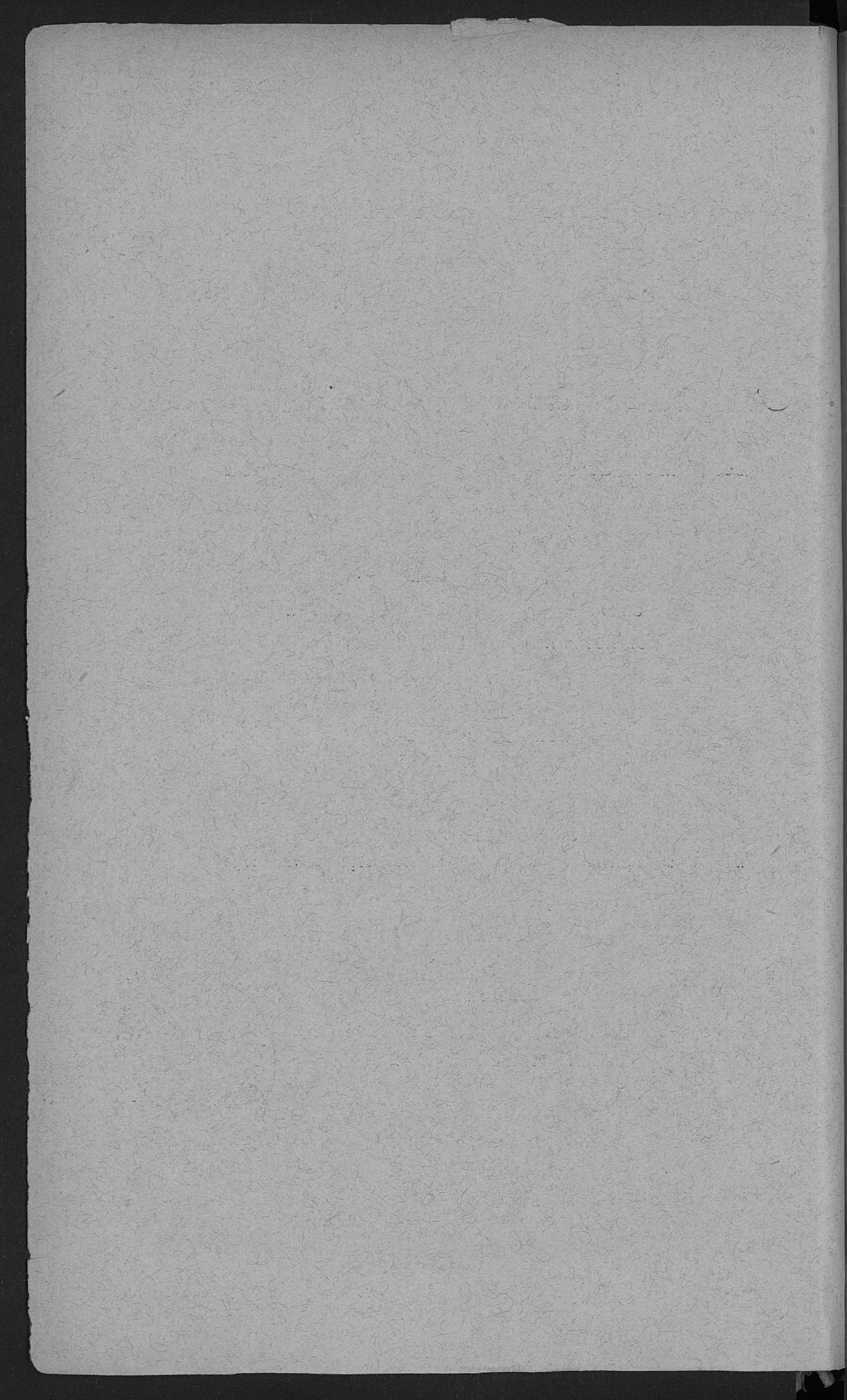
PARIS

LIBRAIRIE LÉOPOLD CERF

13, RUE DE MÉDICIS, 13

Tous droits réservés





18545

18545

ÉCOLE DU LOUVRE  
(1891 - 1892)

Les  
Origines de l'Art gothique

(Les sources du style roman du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle)

LEÇON D'OUVERTURE  
DU COURS D'HISTOIRE DE LA SCULPTURE  
DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

PAR

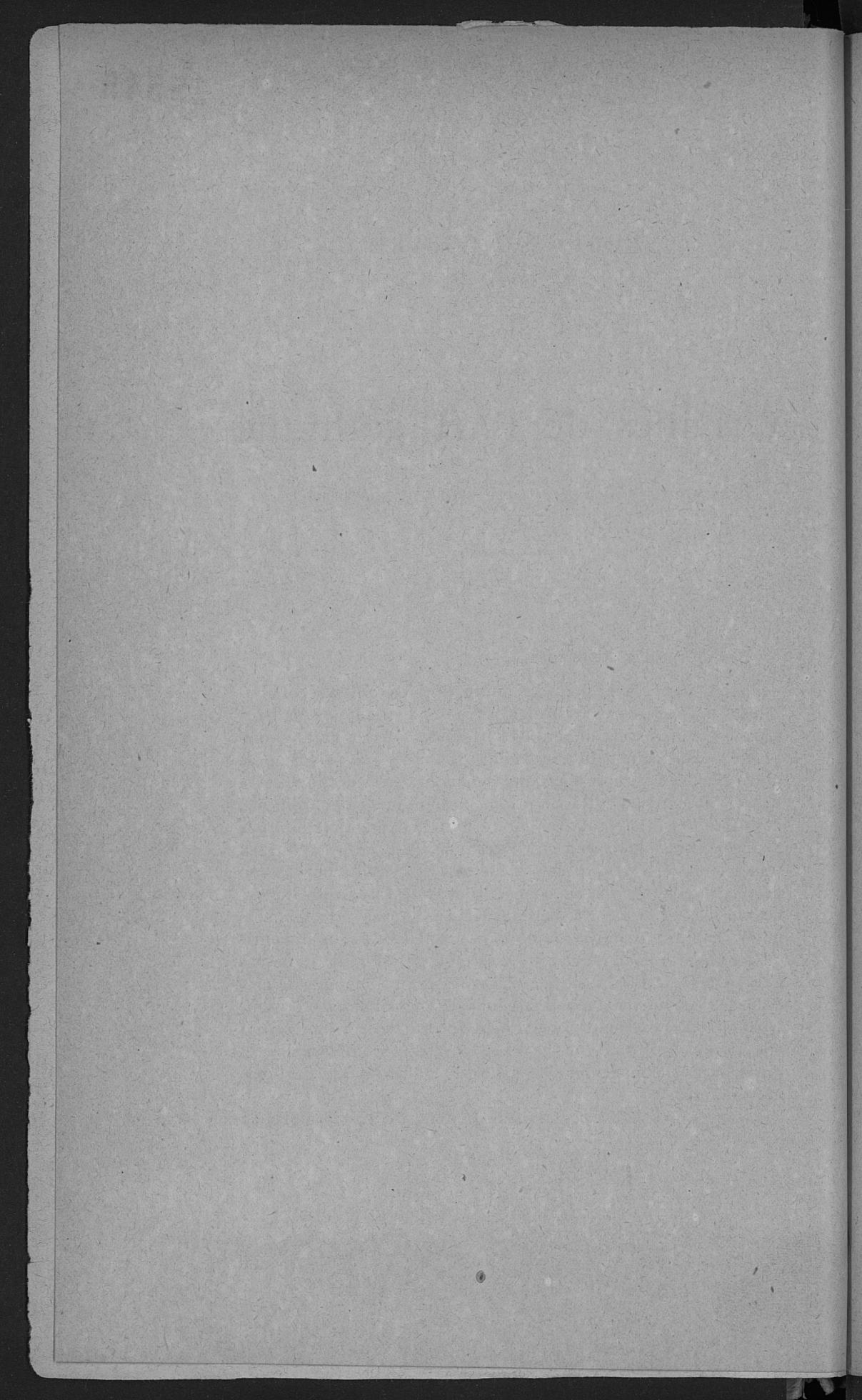
LOUIS COURAJOD

EXTRAIT DU *Bulletin des Musées* — DÉCEMBRE 1891 - JANVIER 1892

PARIS  
LIBRAIRIE LÉOPOLD CERF  
13, RUE DE MÉDICIS, 13

Tous droits réservés





ÉCOLE DU LOUVRE

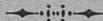
(1891 - 1892)

---

Les

# Origines de l'Art gothique

(Les sources du style roman du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle)



9 décembre 1891.

MESDAMES, MESSIEURS,

Les adhérents de la première heure, les bienveillants collaborateurs de l'œuvre entreprise ici, il y a six ans, que je suis heureux et reconnaissant de retrouver si fidèles — et j'ajoute si nombreux — dans cette salle, ne seront pas inquiets de la forme de notre entretien d'aujourd'hui, où la démonstration pratique et l'analyse monumentale individuellement appliquées tiendront peu de place. Je consacrerai comme d'habitude la première leçon de l'année à l'exposition de mon programme d'études et à l'affirmation préliminaire des doctrines générales qui résulteront de son développement. Je prie ces amis éprouvés de l'Ecole du Louvre de me laisser la liberté d'allures et de langage à laquelle ils m'ont habitué quand nous sommes en face des monuments, dans une sorte de débat contradictoire. Je les supplie de ne pas s'effrayer de la hardiesse de certains jugements, obligés de précéder le volumineux énoncé des considérants qui les motivent. Nos auditeurs ordinaires savent bien que les preuves leur seront apportées, à bref délai, abondantes, irrésistibles, implacables, et qu'on ne réclame de leur affectueuse confiance que quelques jours de crédit.

Encore une prière à ces amis du Louvre. Je leur promets de

surveiller de très près ma parole ; mais qu'ils ne se fâchent pas, je les en supplie, si, par malheur, pendant la démonstration, un accent d'amertume, un sentiment de douleur et d'indignation montait malgré moi jusqu'à mes lèvres. Les vérités que je vais soutenir devant eux et dont je veux leur confier le dépôt, attendent, montre en main, depuis soixante ans, une audience à la porte de l'opinion publique. La patience humaine n'a pas, comme la patience divine, l'éternité pour corollaire. Pour les individus, comme pour les peuples, une heure sonne à partir de laquelle, même avec le désir de ménager la contradiction, on n'a plus le temps d'ajourner l'accomplissement de certains devoirs ni la revendication de certains droits.

Un mot maintenant à mes nouveaux auditeurs, à ceux qui ne connaissent pas la méthode dont on use à l'Ecole du Louvre. Tous les arts, la sculpture et l'architecture plus que les autres, peuvent être envisagés sous deux aspects différents. Ils comprennent deux parties distinctes, faciles à isoler par la pensée, quoique réunies et inséparables dans la réalité et dans l'exécution. La première partie est la pratique, la structure, la matière, le *substratum*, la chair, en un mot le corps. La seconde partie est le choix de la forme, le style, l'apparence, l'épiderme recouvrant le réseau mobile du système nerveux, l'expression, en un mot l'esprit. Je professe ici qu'il faut étudier les arts sous chacun de ces aspects et contrôler les résultats de la première des deux enquêtes par ceux de la seconde, car il peut arriver que le corps soit animé quelquefois d'un esprit qui diffère de lui quant à l'essence.

Au point de vue de la structure, on a beaucoup et très finement analysé la construction romane ; d'admirables travaux inaugurés par Arcisse de Caumont, continués et couronnés par Jules Quicherat et par son école, ont mis notre époque en possession de connaissances très approfondies. Toutes les particularités des procédés de la construction en pierre et toutes les conséquences entraînées par la pratique de ces procédés ont été élucidées d'une façon à peu près complète et que je ne demande pas mieux que de regarder comme définitive. La voûte et son histoire, les matières premières et leur emploi ont été interrogées dans leurs moindres détails. Mais c'est presque uniquement à cette enquête, à cette unique source d'information, qu'on a puisé, en archéologie, les renseignements sur les vicissitudes

de l'architecture et de la sculpture; et on a cru que cela suffisait. J'estime qu'il faut concurremment analyser le style, la forme, l'apparence, l'expression, le décor. Vous verrez combien cette seconde méthode d'information simultanément employée peut être féconde; combien elle est plus souple que la première, plus sensible aux nuances, plus facile à manier, et, enfin, comment, sans aspirer à la remplacer, elle la complète.

Cette question de forme extérieure, d'apparence, de style, d'expression s'est posée du premier coup à celui qui avait pour tâche d'étudier la sculpture du Moyen Age. Je n'ai pas pu me soustraire à cette obligation. J'ai dû nécessairement me préoccuper de ce *criterium*. C'est lui qui me guide chaque jour dans l'appréciation des œuvres d'art, et, bien que j'aie restreint l'application de ces procédés à l'analyse de la sculpture, il m'a été impossible, dans bien des cas, de séparer cette dernière de l'architecture. Je serai en conséquence amené quelquefois à formuler des jugements communs sur les deux arts.

Quelqu'ardentes que soient vos croyances et vos convictions, ne vous indignez pas si vous me voyez vous présenter sur certains points des solutions nouvelles, parce que je suis allé demander des réponses à des témoins qu'on n'avait pas encore interrogés. Je ne prétends pas porter atteinte à quelques-unes des vérités déjà conquises. Je demande qu'on n'oppose pas une fin de non recevoir aux idées que j'apporte, si celles-ci, au premier abord, paraissent, dans quelques cas, en désaccord avec celles-là. La conciliation, qui pourrait ne pas apparaître aujourd'hui, se fera sans doute plus tard. Je n'ai pas à me laisser influencer par les dépositions antérieures à la mienne. Il s'agit pour chacun de nous de produire notre témoignage en toute sincérité et en toute liberté. Qui donc peut se flatter de posséder la vérité toute entière? Les avis les plus contradictoires en apparence ne sont quelquefois que des aspects partiels d'une même vérité vue sous des angles différents.

Nous allons reprendre l'histoire de la sculpture à l'endroit où nous l'avons abandonnée, c'est-à-dire à la fin des temps mérovingiens, et nous la conduirons jusqu'au commencement du xi<sup>e</sup> siècle. Dans notre exposé nous insisterons principalement sur ceux des éléments de cet art qui, par leur survivance, ont contribué à former l'âme et le corps du style roman et dont le style roman suppose et démontre l'existence. Notre sujet sera donc

l'examen et l'analyse de la gestation et du développement embryonnaire de l'art gothique avant son apparition à la lumière, sous la forme préparatoire du Roman. Cette étude ne peut manquer d'intérêt, puisqu'elle nous permettra de discerner et de connaître les principes d'origine et les causes premières.

Nous la poursuivrons à la fois dans les deux principaux ordres d'idées et de faits dont le style roman s'est inspiré, c'est-à-dire dans l'œuvre de la Pierre et dans l'œuvre du Bois, dans l'expression et dans la tradition des sentiments de la culture méridionale et orientale, aussi bien que dans l'expression et dans la tradition du tempérament septentrional et barbare.

I

Quand on a mis de côté et longuement examiné, — c'était la tâche de l'année dernière — l'industrie gallo-romaine des sarcophages chrétiens sculptés, industrie si brillante en Provence et à Arles; quand on a réservé la décoration des catacombes romaines si imprégnée que celle-ci ait été dans ses symboles de l'esprit grec et oriental, quand on a passé en revue cinq ou six statues, que reste-t-il à l'art latin, — en dehors de la basilique, au sujet de laquelle on a mené si grand bruit, — que reste-t-il à l'art latin pour prouver qu'une personnalité latine a survécu en Occident, que cette personnalité a pu franchir les plus extrêmes limites de la sénilité et dépasser, avec le IV<sup>e</sup> siècle, la grande crise d'enfantement de notre monde actuel? La conception de la basilique est-elle, elle-même, une propriété de l'esprit romain?

Au début de ses développements personnels et même assez longtemps après, l'art byzantin qui, dès la fin du III<sup>e</sup> siècle, sous Dioclétien, à Nicomédie peut-être aussi bien qu'en Dalmatie, s'était fait très nettement pressentir, n'avait pas exclu de ses dispositions architectoniques la forme basilicale. Rome n'eut même pas d'abord le monopole de cette forme et de ce plan. Constantinople, Athènes, la Grèce, l'Afrique<sup>1</sup> ont possédé ou possèdent encore des basiliques dites latines, dans lesquelles on a signalé

1. Voyez ce que M. Ant. Héron de Villefosse a dit du caractère décoratif de quelques basiliques africaines (*Bulletin de la Société des Antiquités de France*, 1878, p. 156 et 157; — 1880, p. 270 à 272) et les monuments qu'il a publiés.

le caractère dominant du style byzantin. La plus ancienne basilique chrétienne, même dans l'empire d'Occident, ne remontant pas au-delà de Constantin, le type architectural, réclamé avec jalouse par le génie latin, n'a pas eu, sur la terre latine, un berceau sensiblement antérieur à la date de la fondation officielle et effective de l'art et de l'empire byzantins. Et encore à Rome même si, par la pensée, elles sont un moment dépouillées de la majesté de leur histoire et de la sainteté des souvenirs chrétiens, qu'auraient-elles pu avoir d'exclusivement latin, sinon les éléments rétrospectifs de leur composition, ces masures aussi matellement informes que moralement sublimes, quand elles étaient le produit hétérogène des procédés les plus vulgaires du plus odieux bric-à-brac. Car toutes les basiliques chrétiennes n'ont pas été les œuvres raisonnées des architectes latins au même titre que les basiliques civiles et païennes dont parle Vitruve. Et avant la rectification, l'épuration, la révision byzantines des v<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles, avant l'aération de ce milieu asphyxiant et empesté, on ne peut pas regarder comme une œuvre d'architecture le groupement enfantin de quelques morceaux arrachés par hasard à certains monuments d'un art oublié et incompris parmi les masses populaires.

Nous savons par des documents d'histoire très positifs — ils sont législatifs et judiciaires — documents analysés ici l'année dernière, que l'époque du iv<sup>e</sup> siècle souffrit d'une disette absolue d'artistes. Rappelez-vous le cri d'alarme poussé par Constantin en 334 ; le Code théodosien nous en a conservé l'écho : « *Architectis quam plurimis opus est, sed non sunt.* » Un monument, érigé en 315 et dont nous parlerons ci-après, nous avait déjà appris qu'à cette date il n'y avait plus de sculpteurs à Rome. Maintenant, en 334, il n'y a plus à Rome d'architectes. Il faut prendre le texte à la lettre, et les monuments des iv<sup>e</sup> et v<sup>e</sup> siècles se chargent encore aujourd'hui de justifier à nos yeux le désespoir de Constantin en face de l'impuissance et de l'infécondité de l'Italie. Fortuit, sans individualité, sans cohésion, cet amoncellement de matériaux antérieurement façonnés a été le modèle et est devenu l'école d'où sont sortis nombre d'édifices dans lesquels on voudrait nous faire admirer une manifestation exclusive du génie chrétien sous sa forme spécialement latine.

S'il y eut vraiment, à l'état pur, un art latin officiellement chrétien — ce dont, sous les réserves mentionnées plus haut, je

doute absolument, — l'apparition de cet art fut bien furtive. Il n'eut, pour s'épanouir et s'affirmer, que le court espace des années 313 à 330. Car M. Auguste Choisy<sup>1</sup> a établi d'une façon indiscutable — comme vous le savez — que la date de la fondation de Constantinople marque l'époque où se fait sentir, dans la construction romaine, la transformation subite et profonde d'où l'art byzantin est sorti.

Il ne faut donc pas se payer de mots. Ce que l'Italie inventa et ce qui lui appartient en propre, ce fut l'adoption du plan basical païen, première concession du Christianisme ; ce fut ensuite la construction de l'église par voie de transformation des matériaux, système qu'elle avait inauguré déjà dans le domaine de l'art civil et même de l'art officiel, le jour où, avouant sa honteuse incapacité en matière de sculpture, elle n'était parvenue à décorer l'arc de Constantin qu'aux dépens d'un monument antérieur, en dépoignant l'arc de Trajan<sup>2</sup>.

Jusqu'à l'époque de la Renaissance, Rome n'a plus jamais vécu que du commerce de ses ruines, de l'exploitation de son passé, des monuments de son histoire républicaine et impériale, et des reliques de sa païenne prospérité. Mais, à partir du IV<sup>e</sup> siècle, elle ne dirige plus l'art vivant. Son règne effectif est terminé. Son rayonnement, sa force d'expansion n'existent plus. Elle n'impose plus son style à l'univers. Elle n'exporte plus sa main-d'œuvre. Ses méthodes de construction sont encore pratiquées par les ateliers qu'elle a formés et répandus dans tout l'Occident ; mais ces ateliers ne sont plus rattachés à l'école originelle et à la métropole. Les racines sont coupées. L'arbre vit de sa sève antérieure. C'est un effet qui survit à la disparition de sa cause et en prolonge apparemment mais mensongèrement l'existence.

L'art latin, entamé de très bonne heure sur la côte de l'Adriatique, disparut peut-être plus vite de l'Italie que de plusieurs autres contrées de l'Empire. Ce ne serait pas défendre un paradoxe que de soutenir cette thèse. L'Italie, en effet, fut envahie la première et submergée comme tout le monde par l'importation néo-grecque, par l'invasion morale et matérielle de Byzance et

1. *Art de bâtir chez les Romains*, p. 180.

2. Voyez au Musée de Saint-Germain les moules des bas-reliefs de l'arc de Constantin à Rome, dédié en 315 après J.-C., empruntés à un arc de Trajan construit vers 116. Cf. le catalogue de ce Musée, p. 18, sur la décadence latine à l'époque de Constantin.

de l'Orient. A partir de ce moment, ou bien elle fut obligée d'adopter complètement la version byzantine de la construction basilicale, c'est-à-dire de voir son propre idéal modifié et interprété par des Grecs ainsi que cela se fit dès le vi<sup>e</sup> siècle à Ravenne et dans maints édifices de Rome et du territoire méridional qui s'était autrefois appelé la Grande-Grèce, — ou bien elle dut se résigner à pratiquer secrètement un art condamné à devenir provincial pour demeurer personnel et dont le seul caractère spécial fut une indéfinie caducité. La décadence latine eut sans doute, chez elle aussi, pour s'alimenter, son école académique. De très bonne heure, Vitruve compta dans sa patrie d'obstinés continuateurs et des disciples intransigeants. Mais sa théorie surannée était déjà incapable de rien produire. Elle ne pouvait exercer qu'une action coercitive. Le vieux style latin se borna, comme toujours, à obstruer et à lutter contre le sentiment populaire et instinctif du monde renouvelé qui, étant désormais chrétien, se trouvait naturellement entraîné sur la pente de l'art gréco-oriental.

Car, à partir de ce moment, le vrai principe directeur, le seul ferment, dans la société comme dans l'art, fut le principe chrétien. Or, ce principe ne venait pas d'Italie; bien au contraire, il était entré en Italie avec tout un cortège d'habitudes, de formules, de procédés, en un mot, quand il avait pénétré l'Occident il possédait déjà une physionomie personnelle, sensiblement différente de celle que présentait la latinité païenne dans son dernier état. Ce qui se propageait, ce qui gagnait le monde, ce qui marchait en avant, toujours avec la croix, même en ayant Rome pour point de départ, ce n'était pas le sentiment d'art des écoles vitruviennes, le style étiolé et cultivé en serre chaude par la tradition de précoces académies, c'était le principe grec et oriental absorbé, assimilé et propagé par Rome prolétaire et chrétienne. Je vous l'ai déjà prouvé et je vous le prouverai encore par des monuments d'un indiscutable caractère.

A partir du iv<sup>e</sup> siècle et de son officielle conversion, Rome, devenue le siège des papes, a couvert de sa pourpre et de l'autorité de son nom les éléments quelquefois les plus purs de l'art grec. Le mot *romain* avait alors un sens spécial qu'il a gardé dans le *Credo* liturgique. *Romain* cela voulait dire *orthodoxe*. L'art était catholique, apostolique et *romain* de langue et de doctrine, mais n'en restait pas moins grec d'essence et de

pratique. Les Mérovingiens et les Carolingiens s'y sont souvent trompés, comme aussi les humanistes et les historiens de tous les temps. L'histoire de l'art et surtout l'histoire de la sculpture apprendront à ceux-ci à comprendre certains textes. L'archéologie sincèrement et complètement pratiquée ne se suffit pas seulement à elle-même. On verra qu'elle peut encore aider les autres sciences.

Quand, par exemple, saint Bénédict, abbé de Vearmouth, en Northumberland, demandait en Gaule des maçons « *qui sibi lapideam ecclesiam juxta Romanorum, quem semper amabat, morem facerent* » ; quand Naitanus, roi des Pictes, en Ecosse, écrivait en 710 à l'abbé Geolfrid, successeur de saint Benedict, pour le prier de faire venir de France des architectes « *qui juxta morem Romanorum ecclesiam de lapide ingenti ipsius facerent* <sup>1</sup> », il faut comprendre que c'étaient des artistes imbus déjà des principes byzantins qui furent envoyés en Angleterre sous le nom de Romains. En effet, l'Italie et la Gaule ne pouvaient pas exporter autre chose que les artisans et les produits actuels de leurs cultures respectives entièrement pénétrées par l'hellénisme, surtout dans la sculpture.

Les textes parlent toujours, à propos de constructions comme à propos de doctrines religieuses, de *mos romanus*, de *coutumes romaines*. Cela veut dire de coutumes, de manières orthodoxes, parce que la grande affaire, le principal mérite dans un temps d'hérésies continues, c'était l'orthodoxie. Certains textes du vénérable Bède ne laissent pas de doute à ce sujet. La disposition architectonique de la basilique de Saint-Pierre, celle de Saint-Jean-de-Latran et de la plupart des autres basiliques constantiniennes ayant été le plan basilical, ce fait plus ou moins fortuit décida, je pense, de la forme adoptée par l'avenir en Occident pour les églises épiscopales. Le moyen âge se trouva, sauf exceptions partielles, réduit à n'avoir pas d'autre programme.

En effet, à partir de l'organisation régulière de l'Église, les prélats de tous les pays, évêques et abbés ne cessèrent jamais de protester de leur désir et de leur volonté d'être en tout orthodoxes et de rester toujours fidèles à la discipline romaine ; ils juraient, dans leur correspondance avec le successeur de saint

1. Bède, *Hist. eccl.*, liv. IV, c. xxii.

Pierre : *ipsos cum suis omnibus, morem sanctæ romanæ et apostolicæ ecclesiæ semper imitaturos.* La forme extérieure des églises épiscopales et abbatiales fit vraisemblablement partie de cette discipline romaine que tous les prélats de l'univers chrétien avaient à cœur de respecter. Affaire de règle formelle ou affaire de choix intéressé, le plan basilical constantinien fit une rapide fortune. Mais la forme extérieure de la basilique une fois acceptée et adoptée d'une manière à peu près générale, évêques et abbés n'étaient pas tenus à être plus orthodoxes que les pontifes de la métropole. Or, à Rome, la pratique de l'art de bâtir et l'industrie de la décoration étaient en ce moment, sinon dans la main, tout au moins sous l'inspiration des Grecs et de leurs élèves. C'est ce qui vous sera surabondamment démontré.

Rien de plus facile à expliquer alors que l'existence et la persistance du plan basilical latin dans l'architecture, en face du style de plus en plus exclusivement byzantin de la sculpture et de la décoration. Le plus barbare, le plus grossier des peuples nouvellement convertis pouvait bien constater par le témoignage de ses pèlerins et de ses missionnaires si le plan des églises qu'il commandait à l'image de celles de Rome ressemblait d'ensemble, par les lignes perspectives générales, à la basilique élevée sur la tombe du prince des apôtres, c'est-à-dire au type de la basilique constantinienne. Mais, — qu'il fût réellement barbare et grossier ou simplement imbu d'une civilisation plus ou moins différente de la culture italienne, — ce peuple n'était pas en état de comprendre si le style de la sculpture et de la décoration de ses églises était le style vieux-latin ou le style néo-grec, en admettant même, — ce que je nie, — que les pontifes romains aient été les défenseurs et les promoteurs de ce style vieux-latin. L'art byzantin, à qui d'abord la forme basilicale ne répugnait pas essentiellement, avait donc beau jeu pour se développer. A Rome même et en Italie, on ne le distinguait probablement pas de son rival. L'antagonisme secret entre les deux principes, antagonisme irréconciliable, compris seulement de quelques initiés fidèles aux théories réactionnaires de la grammaire de Vitruve, était caché aux yeux des masses par les mensonges inévitables des rapports religieux, politiques et sociaux et par les hypocrisies nécessaires de la vie quotidienne, tandis que le sentiment populaire, force aveugle et inconsciente, poussait chaque jour davantage, dans une voie de plus en plus

personnelle, le seul élément actif dont l'art du v<sup>e</sup> et du vi<sup>e</sup> siècles fut animé. Le style byzantin ou néo-grec était ainsi devenu une forme transitoire, une modalité du latin qui se fardait de sa fraîcheur et dont lui, principe acide et corrosif, il dévorait, il rongeait l'épiderme. Les illusions de cette espèce sont fréquentes chez les peuples. La mode leur fait bien des fois regarder et pratiquer comme indigène un art étranger. On ne reconnaît quelquefois l'invasion que lorsqu'il n'est plus temps de la combattre et quand le génie national est garrotté.

Je résume en quelques mots, à propos de la basilique, ce qui résultera de nos démonstrations sur la part de l'héritage spécialement latin, immédiatement recueilli par le monde chrétien avant la dot écrasante reçue plus tard, à l'époque romane et à l'époque de la Renaissance classique. Le premier avancement d'hoiries de cette succession compromettante fut heureusement très restreint. Le premier fonds social de l'art moderne resta, grâce à Dieu, relativement assez pur.

Quoi qu'on puisse dire, il faudra cependant reconnaître qu'une véritable action primordiale de l'art romain-latin d'origine païenne se manifeste d'une manière indiscutable : 1<sup>o</sup> par le choix du type de la basilique à files de colonnes ; 2<sup>o</sup> par le maintien dans les nefs, de l'ordonnance basilicale même après l'abandon définitif de cette ordonnance par l'école byzantine et après le schisme architectural de Byzance ; 3<sup>o</sup> par l'imitation assez durable du chapiteau corinthien à feuillages, de l'architecture romaine, bien que l'exécution de sa sculpture relève d'un esprit différent ; 4<sup>o</sup> par la conservation très prolongée de quelques-unes des anciennes méthodes de construction, par la survivance des procédés, par la nature et l'emploi des matériaux.

Pour le reste, l'art tout entier, y compris l'architecture, dès le iv<sup>e</sup> siècle en Italie, dès le vi<sup>e</sup> au nord et à l'ouest, suivit l'entraînement général et entra dans le courant néo-grec, dans l'orbite du Byzantinisme. Il ne demeura de proprement latin que la perspective obstinée des colonnades intérieures, que la taille de la pierre de l'appareil et que le mortier. Qu'on ne nous parle plus maintenant du caractère exclusivement latin de la basilique, même de la basilique élevée sur la terre italienne et au centre des influences du style latin.

Il faut en prendre son parti, car les preuves sont produites ou vont l'être. A partir du iv<sup>e</sup> siècle l'art devient byzantin comme le

monde était devenu chrétien, en vertu d'une force supérieure, force latente, souvent indéfinissable, continuellement en action, force dont certains ressorts nous échappent encore, mais dont l'inélu-table volonté, dont la loi se trouve affirmée par d'indiscutables témoignages gravés et, à tout jamais, affichés sur nos monuments.

Pourquoi désormais regarder en arrière ? Pourquoi s'obstiner à compter l'âge de l'art comme l'âge du monde par les années de la fondation de Rome ? Pourquoi parler de décrépitude ? Nous sommes en face d'un berceau et en présence d'un organisme en formation et non pas d'un organisme en décomposition.

Considéré dans nos écoles au point de vue de la comparaison avec l'art gréco-romain antérieur, l'art chrétien et néo-grec ou byzantin a été regardé comme une décadence parce que l'idéal de la beauté absolue était placé par la pédagogie classique dans l'antiquité gréco-romaine ou même purement et simplement dans l'antiquité romaine. Mais tel ne sera pas le jugement définitif de l'histoire quand l'esthétique de l'avenir se placera à un autre point de vue, qui est celui de l'art moderne. Débarrassé de l'alliage romain, l'art néo-grec apparaîtra alors comme un renouvellement. La décadence avec ses effets et ses conséquences était finie au IV<sup>e</sup> siècle. Le cycle de l'activité romaine était fermé pour longtemps. Il y avait eu solution de continuité dans la tradition latine. L'avenir ne fut plus rattaché au passé que par la chaîne grecque. C'était d'ailleurs une ère nouvelle qui commençait. La culture qui nous en révèle le point de départ est, comme la culture précédente, encore une fois inaugurée par la Grèce, et elle continua à être dirigée par cette Grèce retrempee aux sources orientales, jusqu'au moment où les Barbares septentrionaux la transformèrent en la pénétrant.

Je continuerai donc à vous montrer l'influence gréco-syrienne déjà vieille de plusieurs siècles se répandant sur le monde avec la doctrine du Christ, volant de ville en ville, des bords de l'Asie-Mineure aux confins de l'Océan Atlantique, s'introduisant en Italie, à Ravenne, en Espagne et en France, exerçant dans l'extrême Occident, dès le début, c'est-à-dire dès le V<sup>e</sup>, le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècles, une action de propagande bien supérieure à celle de l'influence latine, qui, dans sa source la plus pure, à Rome, fut un moment annulée, ainsi que je l'ai prouvé l'année dernière, et qui, dans une certaine mesure, ne sachant pas se dégager rapidement de ses attaches antérieures, se trouva certainement con-

damnée par ce motif à partager l'horreur instinctive du monde nouveau pour le nom romain et pour la culture païenne.

En vertu de certaines nécessités politiques et sociales, Rome persista, à partir du IV<sup>e</sup> siècle, à payer son tribut, comme toute terre chrétienne, au style gréco-oriental, et ce tribut fut plus considérable qu'il ne l'avait été à l'époque antérieure au triomphe de l'Église. Vous verrez, en même temps, que le style purement romain et que l'inspiration nettement latine ne reprendront d'importance dans les œuvres monumentales qu'à l'époque romane, sous l'influence d'une Renaissance littéraire universelle provoquée par l'Église et née dans les cloîtres. Et d'ailleurs, depuis son expulsion de l'art chrétien, depuis la grande crise sociale pendant laquelle l'art occidental se replongea aux sources populaires et cessa d'être exclusivement l'expression d'une aristocratie, c'est toujours par la porte de la littérature que le principe latin est parvenu à se glisser de nouveau dans l'économie de l'art moderne.

Pour nous, dans nos frontières celtes ou gauloises, mal défendues contre les Barbares par la conquête ultramontaine, nous avons reçu communication du style oriental, gréco-syrien soit médiatement par Ravenne, c'est-à-dire par l'Italie grecque, soit par le contact de certains barbares gagnés à la cause de la nouvelle école d'art de l'Empire, soit même directement et immédiatement par la Syrie.

Nous avons vu tout à l'heure qu'il y avait eu en Italie, dans un milieu pénétré, dès le IV<sup>e</sup> siècle, d'éléments orientaux, deux versions de la basilique dite latine, la version grecque ou byzantine et la prétendue version romaine, le prétendu original, ce prétendu prototype latin dont on attend encore la production. Par ce temps d'érudition exclusivement historique il me faudra peut-être justifier l'existence de la version grecque ; j'inviterai alors les archéologues de cabinet à jeter un coup d'œil sur la décoration sculptée des basiliques de Ravenne. Mes auditeurs de l'année dernière sont déjà édifiés. Mais je ne demanderai pas à mes contradicteurs un effort incompatible avec leurs habitudes. Je les combattrai sur leur propre terrain du raisonnement littéraire.

L'architecte de Saint-Apollinaire de Ravenne passe pour avoir été le même que celui de Saint-Vital, c'est-à-dire un byzantin avéré. Voilà ce que nous apprennent les livres d'histoire. Qu'on

s'arrange maintenant pour sortir de cette difficulté et pour contester à l'art grec la paternité de Saint-Apollinaire et d'autres basiliques nommées latines.

Quant à nous, nous sommes prêts à faire une immense concession et à adopter momentanément l'hypothèse en faveur. Étant donné qu'il ait existé, ce prototype latin absolument pur, tel que l'a forgé et imaginé une certaine science aveuglée par la pédagogie, quelle est celle des deux versions, la version latine ou la version grecque qui s'est propagée chez nous en Gaule et dans les nations septentrionales ? Ce n'est pas assurément la version latine.

Jules Quicherat, dont l'esprit avait été cependant circonvenu par la latinité, s'est appliqué à démontrer quelques-unes des nombreuses particularités du style chrétien primitif de la Gaule. Incompatibles avec le sentiment latin-païen et même latin-chrétien, ces particularités s'accommodeent très bien des principes de la version grecque et byzantine ; et d'ailleurs, tous les monuments de sculpture encore si nombreux qui ont survécu nous démontrent ou nous confirment cette vérité : à savoir que les principes de la technique orientale, ou d'une certaine technique analogue à la technique orientale, ont trouvé chez nous leur application dès le v<sup>e</sup> et le vi<sup>e</sup> siècles.

Vous n'avez pas oublié la démonstration que je vous ai fournie l'année dernière à l'aide des sarcophages du sud-ouest de la France et de certains autres monuments. C'était la première fois qu'on osait rompre avec la tradition doctrinale et avec les conventions pédagogiques, en vertu desquelles l'art mérovingien et carolingien était réputé sorti spontanément de l'art gallo-romain, par le fait d'une éclosion locale, dans les limites de la circonscription antérieure de cet art, soustraite qu'aurait été cette circonscription aux influences non latines déclarées d'ailleurs quantité négligeable et dont il était de bon goût de plaisanter. On avait imaginé ainsi, pour les besoins de la cause, un milieu d'origine parfaitement étanche, comme on sait en faire dans les laboratoires de chimie, une atmosphère préservée de tout contact avec l'extérieur. C'était là le berceau officiellement reconnu de l'art moderne. Telle était la solution patentée du problème.

On avait gratuitement supposé que la doctrine morale du christianisme, filtrant à travers les habitudes païennes, avait

perdu complètement ses énergies originelles et n'avait rien pu conserver de ses vertus héréditaires, en un mot, que cette doctrine n'avait pu parvenir au cœur, au cerveau, à l'organisme gaulois que dépouillée de tous les principes esthétiques de sa forme spéciale, que privée de toutes ses saveurs et senteurs personnelles et de toutes les propriétés de son tempérament. Tout cet échafaudage artificiel, péniblement élevé dans les écoles d'art depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, va s'écrouler.

Vous savez aujourd'hui combien elle est fausse cette hypothèse propagée au nom d'un enseignement prétendu positif, au nom de la critique. Elle était inspirée par les suggestions du classicisme qui a besoin de faire sortir l'art moderne de l'art romain pour légitimer les procédés de la Renaissance, c'est-à-dire le soi-disant retour au point de départ, et pour justifier la Romanisation indéfinie, la Romanisation à jet continu de notre esprit.

Vous avez compris combien on se trompait quand vous avez constaté les rapports intimes d'une partie de la sculpture des temps mérovingiens avec un art presque exclusivement gréco-syrien d'origine, même dans son expression italienne et ravenne. Nous opérions sur un terrain parfaitement sûr, et aucune erreur n'était à craindre. Le magnifique travail de M. Edmond Le Blant nous fournissait une masse de matériaux de premier ordre, classés, discutés, datés, à l'abri de tout soupçon. Nos pièces justificatives étaient publiées à l'avance. Le rapprochement avait été fait par un maître. Tout avait été dit au point de vue de l'histoire et de l'épigraphie. Il ne s'agissait plus que de tirer, au point de vue de l'art, les conclusions du puissant syllogisme dont les termes étaient si bien posés. Nous l'avons fait. Il n'est personne qui puisse douter aujourd'hui, grâce aux preuves accumulées sous vos yeux, pendant l'année dernière, de la communication plus ou moins directe, mais toujours ininterrompue, qui exista entre la Gaule, la Syrie et l'Orient grec, depuis l'introduction du christianisme jusqu'à l'époque que nous avons maintenant à traiter.

Cette année, je vous ferai voir que le mouvement ne s'est guère ralenti du viii<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle. Une architecture et une sculpture qui relèvent directement des mêmes principes, ou médiatement des premiers modèles importés, ont existé. L'architecture a disparu submergée dans le déluge et dans les

bouleversements des dernières pénétrations barbares ou bien dans les renouvellements tumultueux des temps romans. Mais des fragments de la décoration architectonique et de la sculpture ont surnagé. Isolément rendus au jour par le hasard des fouilles, ou transformés par des utilisations postérieures et successives, ces témoignages d'un art absolument ignoré de l'histoire générale n'ont pas encore attiré suffisamment l'attention des savants.

Ces morceaux sculptés, ces vestiges de constructions dédaignés ou négligés jusqu'à présent, vous les trouverez employés comme moellons, figurant parmi les matériaux d'un grand nombre de nos églises romanes et par conséquent antérieurs à celles-ci. Nous vous révélerons leur présence dans les murailles des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Nous vous les montrerons noyés dans le mortier de certains édifices à date connue, appartenant à cette même époque, ou bien faisant par ci par là fonction de chapiteaux, de frises, apparaissant, transformés par cette vie nouvelle et sous les traits de leur dernière incarnation, comme la défroque d'une décoration disparue dans son ensemble et devenue incohérente dans sa survivance partielle.

Puis, en groupant, après leur isolement, tous ces éléments épars d'un état de choses primitif, nous prouverons solidement devant vous, par des milliers d'exemples, l'existence d'un art pré-roman bien constitué, bien déterminé, concordant, semblable partout à lui-même, régnant despotalement de la Méditerranée à l'Océan, possédant notamment une grammaire ornementale facile à fixer. Le rapprochement de ces matériaux lentement ramassés de toutes parts sur notre sol, péniblement conquis un à un, et dont il faudra faire un *Corpus*, sera profondément instructif.

C'est la première fois que ce travail de restitution, que cet effort d'évocation aura été entrepris. Je prévois les objections qu'il va soulever. On est toujours mal venu quand on demande à ses contemporains de reconnaître que, sur une matière à l'ordre du jour, ils ont, par négligence, ignoré quelque chose et que, sans posséder la moindre conscience de cette défaillance, ils n'ont pas même eu l'inquiétude ni le pressentiment de la vérité. Je puis déjà établir sur témoignage matériel que la plupart de nos grandes églises françaises, que nombre de nos cathédrales et de nos églises monastiques de fondation mérovingienne ont passé

par un état carolingien ou, si vous le voulez, pré-roman, du VIII<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle. Cet état est très appréciable, car il est affirmé soit, comme je l'ai dit, par les traces survivantes de la décoration originelle, soit par des copies et transcriptions plus ou moins fidèles de cette décoration.

Je pourrai ainsi vous montrer la tradition constante qui relie, pour une part plus considérable qu'on ne croit, cet art de la fin de la période mérovingienne et de la période carolingienne aux temps romans. Avant le grand mouvement de Renaissance classique provoquée par les cloîtres, avant l'intervention du sentiment latin et la résurrection de l'art païen, c'est par elle que s'est faite, au profit de l'avenir, la transmission des éléments mésédionaux de la civilisation antique dépouillée à ce moment de son latinisme.

« Les grandes basiliques, disait M. le marquis de Vogüé, comme celles de Tours, de Saint-Denis, de Saint Gall et tant d'autres, avaient des charpentes de bois ; elles ont été détruites, et si l'on veut se faire une idée de leur style, il faut avoir recours aux conjectures. Serait-il téméraire de penser qu'elles ressemblaient, dans une certaine mesure, aux grandes basiliques de Syrie, qu'elles avaient comme elles des porches à frontons triangulaires, des absides à colonnes extérieures, des façades à tours sinon semblables à celles de Tourmanin ou de Kalat-Sem'an, du moins inspirées par le même esprit et constituant des types intermédiaires entre les prototypes orientaux et les formes occidentales des onzième et douzième siècles<sup>1</sup>. »

Vous savez déjà, ou il vous sera bientôt facile de savoir, comment ont été accueillies en France les conclusions si neuves du beau livre de la *Syrie centrale*. Je ne peux pas vous montrer ces basiliques dont l'image a été si ingénieusement évoquée dans une hypothèse par M. de Vogüé. Je ne peux pas, moi non plus, vous faire connaître exactement la phisyonomie de leurs porches, de leurs frontons, de leurs absides. Tout cela a été brûlé et démolí. Mais je puis vous prouver qu'antérieurement au XI<sup>e</sup> siècle, dans les monuments construits en pierre, une même école décorative a fleuri d'un bout à l'autre du monde chrétien, que la formule de l'art ornamental a été la même partout, et que cette formule n'était pas latine, mais au contraire grecque et orientale.

1. *Syrie centrale*, Introduction, p. 21.

Viollet-le-Duc et Quicherat n'ont pas eu le temps de porter leurs investigations de ce côté. Ils n'ont voulu tenir compte de l'invasion du style byzantin qu'à partir du xi<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne la sculpture, je vous prouverai que l'Occident était pris d'assaut dès le vi<sup>e</sup> siècle. L'art néo-grec, sous différents drapeaux, ne cessa pas d'y tenir garnison, ni d'occuper militairement le pays, concurremment avec l'art barbare, jusqu'à la constitution définitive du style roman.

Je suis, vous le voyez, conduit fatalement à cette conclusion. Au moment de l'ouverture de la succession de l'Antiquité païenne et pendant les cinq ou six siècles qui suivirent, l'Occident n'a guère hérité de la culture romaine, en matière d'art, que ce qui lui a été transmis par l'intermédiaire de l'art néo-grec. Chaque principe, chaque élément de la construction et de la décoration, dut, en quelque sorte, aller se faire contrôler, estampiller et naturaliser à Byzance, pour avoir droit de cité dans le monde barbare, monde nécessairement méfiant, très exigeant sur la marque de fabrique, en raison même de son ignorance, monde très naïf et très positif, raisonnant à la manière du valet d'Amphitryon ou de la matrone d'Ephèse. La véritable personnalité romaine, en dehors de la question religieuse, la véritable personnalité romaine authentique des vi<sup>e</sup>, vii<sup>e</sup> et viii<sup>e</sup> siècles, au point de vue civil, politique et social, était celle qui vivait, qui régnait, qui tenait table ouverte, qui portait la pourpre et qui la distribuait. Foin des grandeurs rétrospectives, des civilisations enterrées et des principes sans application actuelle. Vitruve, avec son idéal architectonique, n'était plus qu'un nom dépourvu de sens pour une société barbarisée.

Etais beau, étais riche, étais romain et non païen, tout ce qui sortait de la capitale chrétienne de l'Empire. On doit, il me semble, constater qu'un jour vint où chaque pièce de ce qu'on peut appeler le bagage de l'art latin, fut obligée de réclamer la contremarque byzantine pour obtenir de circuler dans l'Occident chrétien, délivré de Rome par les barbares. Ce fait sera rendu bien évident par l'étude minutieuse du style de la décoration et de la sculpture. Sans doute certains éléments relevant exclusivement du vieux style gréco-romain et demeurés, jusque-là, profondément latins, certains principes comme l'ove, le rais-de-cœur, la feuille d'acanthe, comme ce qu'on a nommé par antiphrase passagère la grecque, se sont maintenus pendant un certain temps,

mais à la condition d'être rajeunis, remis au goût du jour, replacés sur l'enclume orientale et refondus dans le moule byzantin, c'est-à-dire transfigurés par l'expression et par l'exécution.

La tradition latine périt à ce point que l'art latin, quoique toujours présent dans ses ruines colossales, toujours visible dans le spectre de sa grandeur restée sans sépulture, ne fut plus regardé que comme le souvenir indéfiniment lointain d'une race disparue avec laquelle l'univers régénéré ne se sentait aucune affinité. La conscience de l'art mérovingien et de l'art carolingien qui, tous deux, se proclamaient historiquement romains et qui sincèrement se croyaient, à cause de la main-d'œuvre, directement issus de l'antiquité latine, refusa toujours d'accorder aux monuments romains des beaux temps de l'Empire, dès qu'ils avaient perdu le prestige de leur nom, le respect qu'on doit à des descendants. Quand elle était délivrée des obsessions littéraires, quand elle s'interrogeait en dehors des suggestions pédagogiques du cloître et loin de la culture factice et monacale essayée par Charlemagne, elle sentait bien, cette conscience de notre art, que la vie ne lui était pas venue de cette source.

Qu'on ne s'y méprenne pas! Le sentiment populaire laissé à lui-même, l'instinct d'une race que rien n'est venu gêner dans son développement naturel, sont à la fois le plus sincère des témoins et le plus infaillible des juges. Si l'expérience a prouvé que pendant cinq siècles l'inoculation de l'art latin, malgré la continuité de sa virulence, n'a pu s'opérer, c'est donc que le génie de l'art chrétien était, par son essence, originairement réfractaire à la communication du vieux style latin de l'antiquité païenne et sensiblement différent de lui.

Ne vous effrayez pas, Messieurs, de l'intraitable rigueur de mes propositions. Les très nombreux et très concluants monuments que j'ai découverts et que j'interpréterai devant vous, me font un devoir très étroit de parler avec cette assurance et d'une manière aussi absolue. Mais je prévois qu'avant de les connaître plus d'un auditeur conserve encore des doutes et m'accuse certainement d'exagérer. Eh bien! qu'on se rassure. Je n'innove pas en théorie. Il y a longtemps qu'elles sont dans l'air, ces opinions. Elles ont été défendues par d'éminents esprits et sur un ton bien plus exalté que le mien. Voici ce que je lis dans un très vieux journal :

« Au temps où le christianisme, après trois siècles de silence

et de misère, sortant enfin des catacombes et des chapelles souterraines d'Italie, s'en vint s'asseoir sur le trône impérial, deux genres d'architecture étaient en présence dans cette autre partie de l'ancien monde, où allait se fonder l'empire grec. Sans parler des chefs-d'œuvre d'Athènes et de Corinthe, dont on n'imitait plus, dont on admirait à peine la pureté, on voyait dans ces contrées s'élever des monuments romains, constructions régulières qui affectaient de se soumettre aux principes du style grec antique, mais qui, tout en copiant ses proportions, les altéraient avec maladresse et ne rachetaient tant de lourdeur que par un peu de solidité. Malgré les vœux des Empereurs, cette architecture massive ne pouvait s'acclimater sur cette terre de grâce et d'élégance. Une fois les Ictinus éteints, ce n'était pas aux légions romaines à devenir les architectes de la Grèce et de l'Ionie. Une fois la pureté primitive oubliée, il ne pouvait fleurir sous ce beau ciel qu'un style tout nouveau qui — semblable à cette philosophie nouvelle qu'on voyait alors, subtilisant sur Platon, abandonner les traditions de la science antique et s'élever à un monde et à des rêves inconnus — il ne pouvait fleurir, dis-je, qu'un style nouveau qui osât s'affranchir de toutes les lois consacrées à Memphis, à Athènes et à Rome, briser l'architrave, éléver arcade sur arcade, coupole sur coupole et, rêveuse et subtile à son tour, retracer, avec la pierre et le marbre, toutes les chimères de l'imagination.

» D'où vient et comment naquit cette architecture nouvelle ? Peut-être pourrait-on l'apprendre en étudiant l'histoire et l'esprit des peuples de la Syrie, de la Perse, et surtout de l'Ionie, cette terre si féconde en inventions, et dès les anciens temps plus d'une fois rebelle aux règles du goût sévère et symétrique. Mais ne nous arrêtons pas à cette recherche..... Constatons seulement qu'à Byzance et dans l'Asie-Mineure, au temps de Constantin, on voyait, à côté du style venu de Rome, cet autre style que nous venons de décrire. Le génie oriental commençait à secouer ses ailes. Déjà, vers le II<sup>e</sup> siècle, il s'était joué, comme un enfant timide, dans les colonnades incorrectes mais brillantes de Balbek et de Palmyre. Puis, grandissant chaque jour, il avait peu à peu conquis son indépendance; libre, hardi, original, il s'affranchit enfin sous Justinien lorsque, d'après les dessins d'Isidore de Milet, on vit s'élever à Constantinople le temple de Sainte-Sophie. De ce jour le goût oriental reçut sa sanction dans l'empire byzant-

tin. *L'architecture romaine, délaissée depuis longtemps, fut désor- mais proscrite, et le style néo-grec régna sans rival dans toutes les contrées d'Orient.*

» Sous cette nouvelle forme qui, à la vérité, fait gémir les admirateurs exclusifs de la pureté *antique*, mais qui a droit aux hommages plus indulgents des vrais amis du beau, le génie des vieux architectes de la Grèce se réveilla, moins correct, moins sévère, mais brillant de jeunesse et de vie, plus téméraire, plus merveilleux.

» Pour la seconde fois, les Grecs prirent le sceptre de ce grand et bel art de bâtir : ce fut d'eux que les Arabes en reçurent le secret ; ce fut par eux que les premières leçons en parvinrent à l'Europe entière. »

Vous n'avez probablement pas reconnu quel est l'illustre auteur de cette admirable page. Je ne vous le reprocherai pas. Ce manifeste n'a pas eu de retentissement. Le silence et la nuit se sont appesantis sur lui et, bien qu'il date de plus de soixante ans, qu'il soit sorti d'une plume aussi brillante qu'universellement sympathique, on est parvenu à l'étouffer dans ses conséquences pratiques et spéciales et à le faire oublier dans ses conclusions profondément révolutionnaires. Avant les travaux du marquis de Vogüé, d'Auguste Choisy, de Charles Bayet, d'Alfred Rambatid, de Gustave Schlumberger, de Cattaneo, il fallait vraiment avoir du génie pour juger la question avec cette liberté et cette clairvoyance et pour devancer l'heure tardive de la justice, l'heure si lente qui n'est pas encore sonnée et dont je vous demanderai cette année de hâter immédiatement, par votre foi, la venue. Je ne vous nommerai pas encore le prophète<sup>1</sup>. C'était un des plus grands apôtres de l'art français. Son autorité ne peut pas être suspecte ni sa compétence discutable. Je me réserve de foudroyer de son nom les incrédules, s'il y en avait, et, quand il conviendra, de rappeler sa mémoire à votre respectueux souvenir. Comme l'âme ardente de Viollet-le-Duc, dont je vous ai cité, l'année dernière, le sentiment en cette matière, elle aussi, cette âme délicate et sensible, mais non trempée pour le martyre, avait tout pénétré, tout deviné, tout affirmé, en vertu d'une révélation quasi-surnaturelle. Car il n'est pas interdit au savant de prévenir l'expérience par son instinct,

1. Il s'appelait Ludovic Vitet.

La vieille doctrine est passée, indifférente et hautaine, devant ce qu'elle considérait comme une boutade ou un élan de lyrisme. Cependant ce dithyrambe n'était que la conclusion rigoureuse et logique de prémisses qui vous seront fournies dans le cours de cette année. Les preuves matérielles commencent seulement à voir le jour. Elles sortent de terre et des murailles démolies. Nos pièces justificatives vous seront soumises, explicites, innombrables. Vous serez accablés d'évidence; on vous poursuivra de la démonstration. Toute la procédure scientifique sera mise en mouvement. Le doute ne sera plus possible. Le fait à peine discuté ou pas même soupçonné, deviendra chose banale. Je veux m'arrêter, cependant, un instant au seuil de cette révolution qui se prépare, et, désormais certain de son avénement, confiant dans la formidable artillerie d'arguments contre laquelle ne tiendront pas les barricades des partis pris intéressés, je viens demander à nos contradicteurs de se convertir avant qu'elle ait matériellement triomphé. Demain, la palinodie leur sera plus difficile. Qu'ils se rendent, qu'ils se donnent avant de s'être laissé prendre. Quoi qu'il arrive, on n'aura rien à me reprocher. Je me suis acquitté de la triple sommation et je ne réponds plus des conséquences.

II

Arrivons maintenant à l'examen et à l'inventaire de la succession barbare recueillie par l'art moderne. Ce sera un des étonnements de l'avenir qu'il ait fallu attendre la fin du xix<sup>e</sup> siècle pour qu'une vérité d'évidence ait eu besoin, en face de négations préjudiciales, de distractions impardonnable et de chinoiseries de procédure, d'être démontrée scientifiquement. Comment, à une époque d'analyse subtile et de psychologie pénétrante comme la nôtre, a-t-on pu si longtemps, en dehors de quelques penseurs isolés, méconnaître dans le style de l'architecture gothique la part très appréciable, on pourrait dire considérable des influences traditionnelles de l'art de la charpenterie? Notre éducation esthétique, dirigée uniquement dans la donnée classique, a tellement perverti notre sens critique que nous en sommes arrivés à ne pas oser croire nos yeux et notre raisonnement spontané.

Ce que proclamerait d'instinct l'homme le moins versé dans l'histoire si on lui montrait le dessin d'une cathédrale gothique, nous n'osons pas nous enhardir à supposer qu'un certain prototype de bois a été nécessairement l'un des facteurs vraisemblables de cette vaste conception architectonique. Nous nous sommes réservé de consulter l'autorité dogmatique souveraine en cette matière, la *faculté*, comme on aurait dit du temps de Molière, et, nous armant avec exagération contre les illusions de nos sens, nous sommes allés chercher avec ardeur la solution de la question dans l'étude acharnée de l'antique et dans l'exégèse du style classique.

Sommes-nous devenus assez docilement latins! Ne pas sentir que, pour une part notable, c'est le sang et l'âme de la charpenterie qui animent la masse et circulent dans ce grand corps de pierre! Faudra-t-il plusieurs siècles d'élaboration préparatoire et l'accumulation de plusieurs milliers d'in-folio, rédigés dans des langues disparues pour permettre d'introduire devant le tribunal de l'opinion publique l'examen du problème. Je ne le pense pas et je brusquerai le procès.

Sans l'existence et l'intervention de la charpenterie, jamais l'art gothique, comme l'art indien, comme l'art russe, comme tous les arts des races indo-germaniques ou caucasiennes, n'aurait reçu la définitive expression qu'il présente. C'est à la charpenterie et aux survivances de ses traditions qu'il doit un certain nombre de ses caractères. Le nier serait fermer les yeux à la lumière. La science historique, si hautaine et si aristocratique qu'on la veuille ou qu'on la suppose, n'a pas le droit de rejeter le contrôle de nos sens ni d'en mépriser les indications; au contraire, elle a seulement le devoir d'en expliquer, d'en vérifier et d'en éclairer les perceptions! Eh bien! la science historique, je ne crains pas de le dire, a manqué à son devoir, en commençant son étude synthétique de l'art gothique, sans tenir compte de cet élément puissant, de ce coefficient très digne d'intérêt qui est l'œuvre de la construction en bois, cette œuvre du bois qui, avec l'art industriel du mobilier, a été longtemps dépositaire du trésor intellectuel de plusieurs des races dont s'est formée notre nationalité, jusqu'au jour où, par un phénomène d'atavisme, l'art gothique en a fixé dans la pierre quelques-uns des principaux traits.

J'estime qu'il est injuste et presque odieux d'avoir, dans la

grande œuvre de la civilisation occidentale, méconnu la part magnifique de tous les fiers charpentiers nos ancêtres, d'avoir oublié tous ces legs successifs des ouvriers du bois, les Gaulois, les Francs, les Saxons, les Normands. Notre prétendu anoblissement latin nous a tourné la tête; nous n'avouons que nos descendants de la ligne méridionale, et c'est volontairement que nous ignorons une partie de notre filiation véritable. Les chroniqueurs ont parlé, en effet, des habitudes de construction des hommes du nord qui nous ont précédés sur le sol français. Ce n'est pas caresser une chimère, ni forger une hypothèse que parler de l'état par lequel nous prétendons que l'architecture a passé dans notre pays. Les principes inhérents aux tempéraments respectivement nationaux que cette architecture personnifiait, n'ont pas tous péri. C'est à notre analyse à en retrouver les survivances et à restituer, par la pensée, les germes puissants dont la sève ne s'est pas éteinte au moment où elle a été absorbée par un corps nouveau. C'est une faute de l'archéologie contemporaine d'avoir laissé supprimer tout un rameau de notre généalogie intellectuelle et couper une racine de l'arbre de nos traditions.

On n'a jamais raisonné que sur l'œuvre de la pierre; on n'a jamais supposé que l'œuvre de la pierre avait pu être influencée par l'œuvre du bois. On a cru que les deux arts juxtaposés étaient restés étrangers l'un à l'autre pendant leur long développement parallèle et que, l'un des deux ayant totalement disparu aujourd'hui, il n'y avait plus à s'en inquiéter, en un mot qu'il était aussi impossible qu'inutile d'en rechercher les traces. Vous verrez que c'est là une grave erreur.

Un moment est arrivé où la fragilité de l'art du bois, au milieu des ruines fumantes des invasions, découragea définitivement ses plus fermes adeptes, ses sectateurs obstinés, et où le goût de la construction en pierre se généralisa de plus en plus parmi les populations politiquement unifiées qui habitaient notre territoire. Jusque-là une forte génération de constructeurs héréditaires, répandus dans toute la chrétienté, grecs d'Orient et byzantins chassés par les iconoclastes, italiens de Ravenne et de Milan, Lombards ou assimilés *Comacini* avaient, eux et leurs élèves, suffi aux besoins relativement restreints des nations nouvelles de l'Occident, qui se contentaient, pour le reste, de leurs arts spéciaux comme de leur costume. En Gaule, après la disparition

des légions et des ateliers officiels de construction organisés par l'empire romain, une corporation étrangère d'ouvriers du bâtiment avait en effet conservé le maniement du ciseau et le monopole presque exclusif de la décoration de tout édifice élevé en matière plus durable que le bois. Mais l'effort de cette armée mobile de francs-maçons, opérant directement par sa main-d'œuvre ou indirectement par son influence, finit par s'affaiblir et par s'épuiser. Le vieux personnel constructeur ne put subvenir aux incessantes et immédiates exigences de sa clientèle occidentale. Le temps vint où, dans certaines contrées, le monde barbare dut vivre sur ses propres ressources et n'eut plus pour architectes et pour artistes décorateurs que les charpentiers de la vieille souche nationale, à qui il se mit à demander des édifices de pierre. Que s'est-il passé alors ?

Voilà le moment psychologique par excellence que j'attendais pour me renseigner par des observations. Voilà l'heure que j'ai guettée pour savoir, comment et dans quelle mesure, l'avenir de la construction en pierre avait pu hériter du passé septentrional. Il s'est fait indiscutablement alors une tradition, une transmission. Un corps de métier a succédé pour une large part à un autre corps de métier ; une technique a succédé partiellement et localement à une autre technique ; l'instinct d'une race a succédé à l'instinct d'une autre race ; une matière première a succédé à l'emploi d'une autre matière ; le fils des charpentiers gaulois, saxons, germanins, scandinaves, parqué jusque-là dans sa spécialité, a succédé sur une foule de points comme architecte et comme sculpteur au fils des maçons byzantins, des lombards, des *Comacini* ou tout au moins a travaillé à côté de lui. L'âme celtique, germanine, scandinave a pu respirer plus librement et manifester ses sentiments.

Une véritable révolution s'est faite nécessairement dans l'art de bâtir, le jour où on a cessé de construire en bois et où, clients et fournisseurs de cette architecture nationale barbare, ont, sans abdiquer leurs instincts, changé la matière qu'ils employaient. Un principe nouveau s'était nécessairement introduit dans l'économie de l'architecture de la pierre, devenue l'architecture unique. Et les historiens de l'art n'ont pas daigné s'inquiéter des conséquences morales et matérielles de ce brusque changement ! Ils attendent patiemment la révélation d'un texte et relisent toujours Vitruve.

Bien plus ils ne se sont pas doutés de l'existence de cette crise. Ils ont cru que l'absorption, par l'art de la construction en pierre, de ce puissant corps de métier de la Charpenterie, avait pu se faire sans produire des résultats. Ces résultats, nous les examinerons avec soin, car ils ont laissé des traces si évidentes que, non seulement nous avons le droit d'affirmer que la charpenterie barbare est un des facteurs nécessaires de l'art gothique, mais encore, nous pourrons vous donner une idée de ce qu'était cette charpenterie. Nous retrouverons son empreinte sur la construction en pierre, qui lui a succédé, et les textes des historiens nous aideront à en compléter l'image.

Il ne faut pas que le ridicule où sont tombés les premiers essais des Lenoir, des Le Brigant, des La Tour d'Auvergne et des autres fondateurs de l'Académie Celtique, nous décourage des spéculations et des recherches dirigées dans le sens de nos origines barbares, de nos filiations septentrionales, de notre généalogie orientale. Il ne faut pas qu'un mauvais sentiment de respect humain éteigne en nous tous les bons et généreux instincts dont les pauvres archéologues du commencement du siècle furent animés. Imitons le bel exemple de M. d'Arbois de Jubainville, qui n'a pas désespéré de la cause celtique et qui a repris, au nom de la science, un dossier et un procès en apparence abandonnés et définitivement classés. La situation, d'ailleurs, n'est plus la même qu'il y a cent ans. Quand les premiers ouvriers de l'archéologie française tentèrent de remonter aux origines de nos arts nationaux et d'en définir la personnalité complexe, ils se trompèrent quelquefois grossièrement, parce qu'ils ne pouvaient pas encore comparer. Ils ne se trouvaient pas dans la position privilégiée que les progrès de notre temps nous ont faite et dont l'érudition a pour devoir de profiter. Ils ne purent pas, ce qui est aujourd'hui si facile, analyser le style roman, le disséquer, isoler chacune des parcelles et chacun des éléments de sa composition, en transcrire la formule comme celle d'un mélange chimique et d'un amalgame de laboratoire. Les fouilles des cimetières gaulois, mérovingiens et carolingiens, méthodiquement conduites, ne nous avaient pas encore édifiés sur la nature des différentes personnalités ethnographiques, sur les diverses civilisations, sur les divers tempéraments moraux et intellectuels, dont s'est formée la nation française. On n'avait pas encore rapproché ces témoignages matériels des renseignements docu-

mentaires qui les éclairent et les rendent éloquents. Réduits à ne procéder toujours qu'au nom de l'intuition, par la méthode dangereuse de *l'a priori*, nos nobles prédecesseurs se livrèrent quelquefois aux conceptions les plus extravagantes. Maladroits et intempestifs avocats d'une cause, juste, ils perdirent leur procès.

Depuis, une réaction violente eut lieu. La critique, très légitimement mécontente de leurs défaillances, justement indignée de leurs erreurs, répudia et condamna tous leurs efforts. En présence des railleries méritées, auxquelles ils avaient donné trop de prise, elle rompit brutalement avec eux. Le rideau tomba brusquement sur ces perspectives trop hâtivement ouvertes et l'horizon fut tout d'un coup singulièrement rétréci. Une doctrine historique, sévère, revêche, méticuleuse, impitoyablement littéraire, qui se croyait exempte de préjugés, parce qu'elle se bouchait les oreilles et fermait les yeux, succéda aux illusions des premiers et imprudents évocateurs de l'âme nationale. Elle bafoua, aux applaudissements de la foule, les apôtres insuffisants du caractère primitif de l'art français.

Cette doctrine fut naturellement poussée à s'entourer de précautions, à s'armer de tous les procédés de la méthode exclusivement historique et à en exagérer les prescriptions. Les arguments sur parchemin, sur papier timbré et scellé, se virent seuls admis à la barre. Pour compter parmi nos ancêtres, il fallut, sous peine de déchéance, s'être fait inscrire en temps utile au greffe de l'histoire. Les peuples sans traditions écrites se trouvèrent écartés du débat et leur témoignage fut récusé comme inutile à entendre. On devine quel pouvait être le jugement après une pareille instruction. La tradition littéraire et l'humanisme continuèrent alors sans entraves leur œuvre néfaste et anti-scientifique. Les routines pédagogiques, vieilles déjà de trois siècles, triomphèrent définitivement devant l'opinion publique et exultèrent de cette faillite des premiers révélateurs de la personnalité nationale. L'importance de l'élément méridional fut non seulement exagérée, mais encore cet élément, improprement déclaré latin, alors qu'il était grec, fut proclamé l'unique inspirateur de notre civilisation moderne dans le domaine de l'art. Au nom de la science, Rome n'apparut pas seulement comme l'éducatrice des derniers siècles de la vie européenne, — ce qui est vrai, — elle fut encore regardée comme l'initiatrice de

notre art moderne dès ses premiers débuts et réputée, à travers une décadence, la mère de notre art gothique, — ce qui est faux.

Les conséquences de cette espèce d'erreur judiciaire furent terribles. Des industries recommandables, de libérales carrières, de très honorables fonctions, des institutions publiques, se fondèrent sur cette base devenue légale par la consécration de l'opinion savante. Ces industries, ces carrières, ces fonctions, ces institutions, ont vécu légitimement et vivront longtemps encore de l'exploitation de cette idée. Il y a là des droits acquis, respectables, si bien, qu'aujourd'hui, la croyance à notre pure et directe généalogie romaine est, dans notre pays, un article de foi administrative, une véritable institution nationale, presque une loi de l'État. Cela fait partie du corps social actuel, tout au moins des traditions historiques de l'administration. Voilà la fiction contre laquelle, dans la liberté absolue et illimitée de ma conscience scientifique et sur le terrain exclusivement doctrinal, je ne crains pas de me dresser.

### III

Je viens d'indiquer ce que nous répondront l'œuvre de la pierre et l'œuvre du bois dès que nous les interrogerons. Vous connaissez sommairement l'interprétation de leurs esthétiques respectives. D'une part nous avons trouvé, presque partout, la main de l'Orient et de la Grèce. D'autre part, nous avons senti qu'un fonds de principes spéciaux apportés et développés par les Barbares s'était, pendant trois siècles, amassé et capitalisé avant de venir alimenter l'art roman et de faire la fortune de l'art gothique. Quant aux allégations de la pédagogie classique, qui nous avait dépeint jusqu'ici le travail des VII<sup>e</sup>, VIII<sup>e</sup>, IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles comme étant exclusivement la continuation normale et régulière de la décadence latine, comme la conclusion nécessaire de l'art gallo-romain et le trait d'union entre lui et l'art roman, vous savez ce qu'il faut en penser.

Aveuglés par le culte exclusif de l'antiquité païenne, hypnotisés par un certain état brillant de civilisation, les humanistes de la Renaissance n'ont pas supposé qu'il ait pu exister dans le monde

une autre source de lumière, un autre foyer de chaleur. Ils ont donné à l'art moderne un faux point de départ.

Il est surprenant que la conclusion dernière à laquelle nous sommes conduits par l'étude *a posteriori* de la question soit précisément celle que le simple *a priori*, ordinairement si dangereux, aurait pu dicter, en empruntant les conclusions de l'histoire générale. Le christianisme a renouvelé le monde, le monde matériel comme le monde moral. C'est par l'art antique redevenu grec et oriental, à la suite de circonstances qui s'appellent la formation de l'empire d'Orient et le mouvement chrétien; c'est par l'art byzantin, c'est-à-dire par un art dont l'élément purement latin avait été assez sévèrement éliminé; c'est par l'art gréco-asiatique qu'a pu se faire la transmission à l'avenir du passé de la civilisation méditerranéenne. Baptisé aux fleuves de la Syrie et de la Judée, cet art grec rajeuni a, concurremment avec l'art barbare dont l'esprit se révèle à partir du vi<sup>e</sup> siècle, été le premier inspirateur de l'art moderne. Dans l'ordre des influences méridionales, c'est ce principe grec qui a été momentanément le point de départ unique de l'esthétique européenne, jusqu'au jour prochain où les éléments barbares septentrionaux, survenus du dehors ou réveillés sur place, le pénétrèrent et plus tard, parvenus eux-mêmes à la maturité, l'emportèrent en l'absorbant dans le tourbillon de l'art gothique.

Quant à l'art romain, à l'art latin, dans sa dernière expression gallo-romaine, il n'a été que le père nourricier d'abord, et ensuite il n'a été que le tuteur, le pédagogue, le conseiller de l'art occidental moderne, cherchant toujours, à toutes les époques, à substituer ses doctrines personnelles aux instincts et aux sentiments naturels de son pupille, s'appliquant à faire mentir le sang comme la langue, hélas! sous l'inspiration du génie latin, avait trahi. En matière d'art nous ne sommes pas les fils, nous sommes seulement les élèves de l'antiquité latine.

L'éducation peut légitimement diriger, mais non pas combattre et proscrire les instincts d'une race. Pourquoi l'école chez nous s'est-elle substituée à la famille et conspire-t-elle contre celle-ci, en ne poursuivant pas d'autre idéal que l'idéal latin, en ne visant pas d'autre but que la résurrection d'une civilisation morte?

Vous savez, par nos démonstrations de l'année dernière, quelle a été la nature de la première civilisation chrétienne et aussi quelle a été la nature du premier tempérament barbare. Le

monde moderne, quoi qu'on puisse dire, est chrétien et barbare. C'est une double faute de l'avoir fait sortir de la voie voulue par Dieu, que lui traçaient ses origines, et de lui avoir imposé une organisation artificielle, une civilisation compliquée d'archéologie rétrospective, un art factice en contradiction fréquente avec ses instincts et son tempérament, un art imposé par une minorité d'idéologues et d'antiquaires, un art non pas créé pour le servir, mais pour le gêner, et contre lequel il est constamment obligé de réagir et de se révolter.

Un peuple n'est heureux qu'à condition d'obéir à sa destinée et de développer, normalement et sans interruption, ses facultés naturelles, suivant certaines lois providentielles, dans un moule social conforme à sa constitution physique, intellectuelle et morale. Ce peuple souffre quand les fonctions automatiques de son organisme sont entravées, quand sa croissance spontanée est arrêtée, quand la sève sortie de ses racines est détournée des canaux naturels vers de parasites végétations, greffées sur lui, par les erreurs de l'histoire, pendant le cours d'une longue vie.

Le malaise actuel, dont on dit que gémit notre époque, ce qu'on appelle la question sociale, n'est peut-être pas autre chose. L'art aussi a sa question sociale. Auscultons-nous, peuples de l'Occident. Étudions la constitution de notre esprit par l'analyse des divers éléments ethniques dont elle est formée.

Il nous faut un art rigoureusement conforme à notre tempérament et qui soit véritablement une fonction naturelle de notre activité, une manifestation sincère de notre conscience. Cet art, dans une harmonieuse combinaison d'éléments dont l'histoire et la psychologie fourniront la liste et les proportions, devra, pour renouer la chaîne des traditions, faire appel à toutes les énergies des principes ethniques qu'il renferme, faire chanter toutes les voix de l'âme populaire, faire vibrer toutes les fibres du cœur national et n'en laisser aucune s'atrophier ou s'ankyloser par le mutisme. Voilà à quoi servira en Europe l'examen de conscience respectivement national que je provoque.

C'est particulièrement à l'histoire de l'art telle qu'elle est pratiquée au Louvre, à nous révéler comment s'est formée la conscience de l'art français et de quels principes personnels cette conscience est composée. Artistes, vous voyez qu'ici l'archéologie n'est pas dangereuse. Elle ne forge pas des armes contre l'indépendance du goût contemporain ; elle ne tisse pas

des liens pour enchaîner vos inspirations, voire même vos caprices ; elle ne vous demande pas d'abjurer votre siècle et de vivre monastiquement selon la règle austère d'une civilisation disparue. Bien au contraire, elle ne travaille qu'à dégager votre liberté originelle des envahissements de la pensée étrangère et des entraves des esthétiques mortes. Elle vous enseigne à rentrer sous la loi librement consentie par vos ancêtres. Elle veut rendre possible le retour à l'état d'âme particulier qui a présidé au plus merveilleux épanouissement de notre génie français. Elle ne s'applique à vous faire connaître le passé que pour vous consoler des chaînes du présent et pour vous permettre d'affranchir l'avenir.



