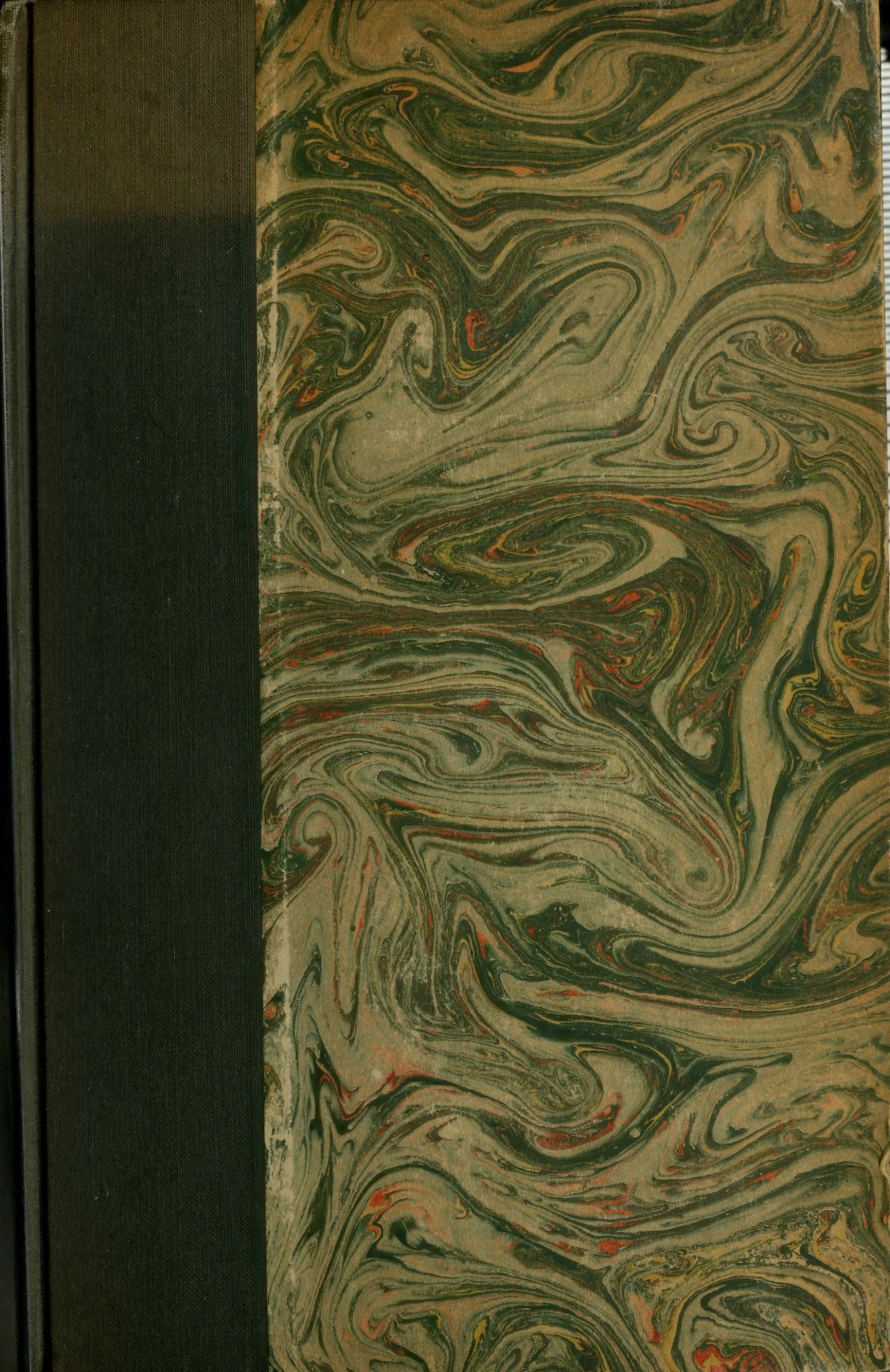


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/histoireartistiq00gill

HISTOIRE ARTISTIQUE

DES

ORDRES MENDIANTS

A LA MÊME LIBRAIRIE

COLLECTION IN-8° RAISIN

Saint François d'Assise et les Origines de l'Art de la Renaissance en Italie, par le professeur Henry Thode. Traduit de l'allemand par Gaston Lefèvre, 2 vol. illustrés de 64 pl. hors texte . . . . . 15 fr.

L'Art classique. Initiation au génie de la Renaissance italienne, par A. Wolfflin, professeur à l'Université de Berlin, traduit de l'allemand, par C. de Mandach. 1 vol. avec 80 pl. hors texte. . . . . 12 fr.

Les Pierres de Venise, par J. Ruskin, traduction de Mme Mathilde P. Crémieux. Préface de M. Robert de la Sizeranne. 1 vol. avec 24 planches hors texte . . . . . 12 fr.

Les Matins à Florence, par J. Ruskin. Traduction de Mme E. Nypels. Préface de Robert de la Sizeranne, 1 vol. avec 12 pl. hors texte. . 6 fr.

Conférences sur l'Architecture et la Peinture, par J. Ruskin. Traduction de E. Cammaerts. 1 vol. avec 12 pl. hors texte . . . . . 6 fr.

Le Val d'Arno, par J. Ruskin. Traduction de E. Cammaerts. 1 vol. avec 12 pl. hors texte . . . . . 6 fr.

Dante, essai sur sa vie d'après l'œuvre et les documents, par Pierre Gauthiez, 1 vol. avec 12 pl. hors texte . . . . . 9 fr.

PLANCHE I

ANDREA DELLA ROBBIA

La rencontre de saint François et de saint Dominique.

Voir p. 17.

(Bas-relief, terre cuite polychrome. Florence, Loggia di San Paolo.)

Cliché Alinari.

HISTOIRE ARTISTIQUE

DES

ORDRES MENDIANTS

Étude sur l'Art religieux en Europe

du XIIIe au XVIIe siècles

PAR

LOUIS GILLET

Ouvrage illustré de 12 Planches en phototypie.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1912

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

8916

DEC 4 1936

Copyright by Henri Laurens, 1912.

AVERTISSEMENT

Ces dix leçons sur l'*Histoire artistique des Ordres Mendiants* ont été prononcées au printemps dernier, sous les auspices de la Société de Saint-Jean, pour la propagation de l'art religieux.

Je leur conserve en les publiant leur caractère de leçons. Dix leçons ne forment pas un livre, moins encore une thèse. Il fallait renoncer à tout espoir d'être complet. Toute discussion critique devait être écartée. Je me suis servi abondamment des ouvrages des autres. J'ai cru qu'il pouvait être utile de les coordonner par une vue d'ensemble.

Il semble que la chrétienté reçoive le don des larmes...

Qui a ouvert cette source vive ? Qui a frappé l'Église au cœur ?...

Ce profond changement ne sera parfaitement compris que le jour où l'on aura écrit l'histoire des Ordres Mendiants au XIIIe et au XIVe siècles. Les franciscains et les dominicains en parlant sans cesse à la sensibilité, finirent par transformer le tempérament chrétien.

Émile Male (*L'art religieux en France à la fin du moyen âge*).

N
7832
.G5

IN MEMORIAM A. L.
OBIIT DIE XV MARTIS
MCMVIII.

A vous, mon premier compagnon sur la terre d'Italie, je dédie ce petit ouvrage. Vous étiez avec moi lorsque je découvris le monde de la beauté, dans ces heures de la jeunesse qui décident de la vie : je revois dans le passé, sur les routes de Toscane et de la verte Ombrie, votre ombre à côté de la mienne.

Vous souvient-il, là où vous êtes, de nos journées d'Assise? Quelle nuit mélodieuse dans la gorge des Carceri! Comme le petit noyer où se posait, dit-on, la cigale de saint François, balançait sa branche paisible! Nous gravîmes avant le jour les dômes du Subasio; bientôt l'astre, franchissant les crêtes, inonda d'un flot d'or la coupe de l'univers. Sur ces pentes pierreuses, tombent vite les heures torrides. Vous vous penchâtes pour boire à une fontaine de berger : quelle n'était pas alors la lassitude de vos traits! Souvent j'en ai revu l'expression étrange, lorsqu'une précoce langueur vous prit, ô mon ami! au milieu du voyage.

Que de fois j'ai pensé à vous dans cette maison des Carmes où je vous ai connu! Votre image s'ajoute aux souvenirs de mort de ce lieu pathétique. Étudiant raffiné, précieux, épris de toutes les idées, avec un sens exquis des grâces de la vie, quel était votre charme! Déjà pourtant nous rêvérions en vous le signe sacré, la vocation des

choses saintes. Mais vous m'entraîniez au jardin, d'un mouvement juvénile, et vous me faisiez lire au passage, sur le petit degré de pierre où tombèrent les martyrs de septembre, la mélancolique inscription : Hic cecidere.

Philosophe, moraliste, infiniment soucieux des questions présentes, votre ambition était de mettre au service de l'Église les dons de votre cœur et de votre rare esprit. Ce que vous eussiez pu faire, seuls le savent les amis qui vous ont approché. A combien votre généreuse intelligence n'a-t-elle pas montré leur voie! « Il est des livres, disiez-vous, qui seraient à récrire tous les cinquante ans. Le Génie du christianisme *est de ceux-là. » Ceci n'est même pas un fragment de l'œuvre que vous aviez entrevue. Ce n'est que le témoignage d'un de ceux que vous aimiez et qui, en travaillant pour ce qui vous fut cher, tournent souvent leur pensée émue vers le blanc oratoire du cimetière où vous dormez.*

PLANCHE II

SANO DI PIETRO

Sermon de saint Bernardin à Sienne sur la Piazza del Campo.

Voir p. 23, 58.

(Sienne, chapitre de la Cathédrale).

Au fond, le palais public avec sa fameuse « Tour du Mangia » et la petite chapelle en plein air construite après la peste de 1348. Le prédicateur tient en mains le « monogramme du Christ ». On remarquera la barrière qui divise l'auditoire et sépare les deux sexes.

Cliché Alinari.

HISTOIRE ARTISTIQUE

DES ORDRES MENDIANTS

PREMIÈRE LEÇON

L'AME RELIGIEUSE AU XIIIe SIÈCLE
SAINT FRANÇOIS ET SAINT DOMINIQUE

Idée générale du sujet : importance artistique des ordres religieux. — Caractère des Ordres Mendiants. — Actualité de cette étude ; son sens et son objet. — I. Saint François et la Renaissance. Saint François et l'ordre franciscain. L'art franciscain est « fonction » de l'ordre franciscain. — II. Franciscains et Dominicains. Leurs luttes et leurs rivalités. Pourquoi on ne doit pas séparer les deux grands Ordres Mendiants. Saint Dominique et saint François. — III. Circonstances historiques de leur avènement. L'Europe mystique au XIIIe siècle. Cathares, Albigeois, Vaudois. La crise sociale et la crise religieuse. Diffusion des Ordres Mendiants. — IV. L'art des Mendiants exprime une révolution de la sensibilité. — Conclusion.

Il y a, pour l'historien de l'art depuis le Christianisme, un fait essentiel, fait signalé depuis longtemps par tous les écrivains de l'école catholique, mais qu'on n'a pas encore utilisé comme il convient, ou dont les conséquences sont loin d'être épuisées : c'est le rôle artistique des ordres religieux.

Tout le monde sait aujourd'hui quels services incomparables ont rendus, aux époques barbares, les grandes colonies religieuses. Si, dans le naufrage du monde antique, la civilisation a pu être sauvée, c'est à elles que nous le devons : elles furent dans cette tourmente l'arche de l'avenir. Sans elles l'humanité menaçait de

subir une régression irréparable : toute l'avance acquise était anéantie ; l'histoire était à recommencer.

Les moines furent vraiment alors le sel de la terre, l'élite qui travaille et mérite pour l'espèce. C'est leur faire tort que de les réduire au rôle de scribes ou de copistes, de bibliothécaires de la chrétienté. Ce ne sont pas seulement des livres, ce sont les habitudes et les semences de la culture qui nous furent transmises par les religieux. Grâce à eux, les traditions ne devinrent pas lettre morte. Les fonctions libérales, les applications de l'industrie ne cessèrent pas d'être exercées. Partout où il y eut des moines, il y eut prescription contre la barbarie. Les arts furent pratiqués. Des constructions s'élevèrent. La vie intelligente ne souffrit pas d'interruption.

Toutefois, quelle qu'ait pu être l'ampleur de quelques individus, les grandes créations monastiques frappent par leur caractère impersonnel et collectif. Elles respirent en quelque sorte l'institution sociale. Ce sont essentiellement des styles d'architecture, des « ordres », comme les appelle excellemment la langue latine : et l'expression semble inventée pour les créations de l'Église régulière. Quel ne fut pas le rôle de Cîteaux dans la diffusion de l'art roman ou ovigal ! On se rappelle la belle image du chroniqueur Raoul Glaber. Après avoir dépeint la terreur de l'an mil, il exprime l'espoir renaissant, le retour à la confiance. « La terre, écrit-il, revêtit une robe nuptiale, une parure de blanches églises ». Eh bien ! cette robe de fiançailles, cette candeur des jeunes cathédrales, c'est le présent que firent au monde les moines de Saint-Bernard. Dans toute l'Europe, jusqu'en Orient, à Rhodes ou à Chypre, on suit encore les traces de cette croisade monumentale.

De ce monopole religieux dérivent deux caractères de

l'art du moyen âge : l'un est son attitude constamment méprisante à l'égard de la virtuosité, l'absence de dilettantisme, le dédain de « l'art pour l'art ». L'Église n'est nullement l'ennemie du talent, mais veut qu'il serve, se subordonne. Il est un moyen, non une fin. Il a son principe et son but en dehors de lui-même. Il ne se justifie que par l'utilité, l'édification. Secondement, et corollairement, le caractère cosmopolite ou international. A cette date, en effet, il n'y a pas proprement d'art ni de poésie, de sculpture ou de peinture française ou italienne, allemande ou espagnole : il n'y a qu'un génie commun à toute la chrétienté. On en a fait un reproche à la pensée du moyen âge. On peut y reconnaître aussi bien sa grandeur. En tout cas, romanes ou gothiques, bénédictines ou cisterciennes, l'ubiquité ou, pour mieux dire, la catholicité des grandes écoles monumentales suppose l'existence de ces vastes républiques monastiques. Seules leurs phalanges omni-présentes disposaient du pouvoir d'instituer partout une discipline universelle et d'imposer au monde une idée générale.

La période de quatre ou cinq siècles, — allant de la fin du XIIIe à la moitié du XVIIe, — dont ces leçons se proposent d'embrasser l'histoire religieuse et artistique, est l'une des plus intéressantes. C'est celle qui est marquée par la création et par l'activité des Ordres Mendiants. On appelle ainsi, on le sait, des formations religieuses d'une nature très particulière, en ce que, comme leur nom l'indique, elles font profession de rejeter toute espèce de propriété individuelle ou collective, pour vivre au jour le jour, sans capital ni économies d'aucune sorte, du travail de leurs membres et des aumônes des fidèles. C'est, à l'égard de la pauvreté, la stricte application de la prière évangélique : *Panem quotidianum da nobis hodie*. Ces formations, em-

preintes d'un vague socialisme, se rapportent toutes à un temps qui est celui des premiers progrès de la démocratie ; elles n'en sont, à vrai dire, que la face religieuse. Contemporaines des grandes luttes livrées par les Communes pour la conquête de leurs libertés, elles furent, à leur manière, une réaction contre les mœurs de l'Église féodale. Leur paupérisme hardi décongestionne celle-ci de l'énorme main-morte accumulée entre ses mains. Enfin, leur organisation intérieure, celle d'immenses armées, placées sous l'autorité absolue d'un général [1], leur division en provinces, leurs conseils de guerre ou chapitres périodiques, leur vie mêlée par la prédication à celle de la foule, leurs profondes réserves d'affiliés laïques, hommes et femmes de toutes les classes, n'étaient pas dans l'Église une moindre innovation. Les Ordres Mendiants du XIIIe siècle apparaissent ainsi comme une des formes les plus originales du monachisme, dont le caractère essentiel est l'action populaire. Aucun produit religieux n'exprime mieux certaines circonstances historiques et sociales, ni ne se présente dans le passé avec des traits mieux définis et plus nettement physionomiques.

Ajoutez que les Ordres Mendiants ont suscité pen-

[1] Ce point a été très bien indiqué par M. Jean Guiraud, dans son *Saint Dominique* (collection « Les Saints », p. 84). Jusqu'au XIIIe siècle, il existait deux « Règles », celles de saint Benoît et de saint Augustin : mais, s'il y avait des couvents suivant ces deux grandes observances, il n'y avait pas, à vrai dire, d' « Ordre » bénédictin ou augustin, c'est-à-dire une collectivité de monastères groupés, non seulement sous une même règle, mais sous l'autorité d'un général unique. « Même les observances, déjà assez centralisées, de Cluny et de Cîteaux, apparaissent, dit M. Guiraud, comme des fédérations de maisons autonomes, beaucoup plus que comme des Ordres. Le Saint-Siège avait été prié de confirmer chaque couvent particulier ; on n'avait même pas songé à lui demander un privilège général pour une collection de monastères formant un tout indivisible. » Il suit de là que les Mendiants ne sont pas proprement des « moines », comme les Augustins et les Bénédictins ; on ne devrait les nommer que des « religieux ». Mais cette nuance est un peu subtile, et le langage courant ne l'a jamais observée.

dant trois siècles à travers toute l'Europe un nombre incalculable d'œuvres d'art; qu'ils sont contemporains du mouvement de pensée d'où sort la Renaissance; qu'ils se trouvent ainsi associés, dans une mesure à préciser, à quelques-uns des plus graves événements de notre histoire morale; que deux de ces Ordres sur quatre, — les Mineurs ou Franciscains, les Dominicains ou Prêcheurs — (les deux autres sont les Carmes et les Ermites de Saint-Augustin[1]), ont produit une foule de légendes, d'héroïques

[1] On ferait une utile étude sur les caractères artistiques de ces deux ordres. Leur rôle n'est pas toujours celui de simples *doublures;* nous aurons l'occasion d'en faire la remarque dans la cinquième de ces leçons, à propos des peintures de la Chapelle des Espagnols. Ces peintures sont, en effet, un thème « augustinien », que les Dominicains empruntèrent, en l'amplifiant, à deux beaux manuscrits qui nous sont parvenus. Cf. Dorez, *Le canzone delle Virtù e delle scienze,* Bergame, 1904. Mais la chose n'en resta pas là. Les Augustins, frustrés dans la gloire de leur héritage par la célébrité de la Chapelle des Espagnols, en firent faire une toute semblable, comme une revendication éclatante, dans leur église des Eremitani à Padoue, la même que Mantegna devait décorer de fresques illustres. Voir J. von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua,* Vienne, 1896. Peut-être faut-il attribuer à l'influence augustinienne le célèbre plafond « astrologique » du *Salone* de la même ville. En tout cas, on ne saurait négliger ici le *Triomphe de saint Augustin* du musée de Besançon, tableau exécuté visiblement en concurrence des *Disputes de saint Thomas* de Francesco Traini à Pise et de Benozzo Gozzoli au Louvre. Il y a d'ailleurs en Italie presque autant d'églises portant le nom de S. Agostino, qu'il y en a de consacrées à saint François ou à saint Dominique. La vie de saint Augustin y remplace celle de ces derniers. L'église de saint Augustin à S. Gimignano est un type charmant de l'art des Mendiants.

Les Carmes sont un ordre encore plus intéressant. Ils offrent une physionomie extrêmement originale. Victor Le Clerc observe qu'ils ont rapporté du Carmel un caractère oriental, quelque chose de la mégalomanie, des mirages de là-bas. Ils s'étaient composé une légende de leurs origines fabuleuses. Leur ordre, prétendaient-ils, remontait à Elie lui-même, et comptait Pythagore au nombre de ses chefs (*Hist. littér. de la France,* t. XX, p. 511, et *Anal. Bolland,* 1906, p. 195). Il est difficile de ne pas reconnaître dans ces fables audacieuses un reflet des visions de l'Islam, de ces demi-hallucinations avec lesquelles Mahomet entraînait les Arabes, ou qui fanatisaient les bandes du Vieux de la Montagne.

D'ailleurs, dans la pratique, il ne semble pas que les Carmes aient beaucoup différé du reste des Mendiants. Ce qu'on raconte des succès oratoires de Thomas Couette, le carme breton du XVe siècle, qui se faisait, dit-on, hisser au bout d'une corde pour se faire entendre de plus loin, n'est (si le texte est bien interprété) qu'une réédition de ce que nous savons de vingt autres prédicateurs franciscains ou dominicains. Tout le monde sait que

ou poétiques figures, à commencer par celles de leurs fondateurs, saint Dominique et saint François, figures qui font partie des plus chers souvenirs, du trésor spirituel conservé par l'humanité : j'en aurai assez dit pour vous faire entrevoir, si je sais bien y réussir, l'intérêt singulier de l'étude que nous entreprenons.

Le moment est favorable à une telle entreprise. Depuis quelques années, on assiste à un renouveau des études franciscaines. Les travaux se sont multipliés au point qu'on ne peut plus même énumérer les principaux. De leur côté, les Pères de l'Ordre de Saint-Dominique ne demeurent pas inactifs. Je ne veux pas surcharger cette leçon d'un luxe de bibliographie. Je me borne à l'essentiel. D'abord, en première ligne, le livre excellent, déjà un peu ancien, mais si utile et si précieux, du P. Vincenzo Marchese : ses *Mémoires* sur les architectes, sculpteurs et peintres dominicains[1]. C'est ensuite le livre classique du Dr Thode sur *Saint François d'Assise et les origines de la Renaissance en Italie*[2]. L'auteur y développe une vue imposante : à savoir que la Renaissance, limitée d'abord au siècle de Léon X, puis reculée à Masaccio, est en réalité un mouvement homogène, un phénomène continu qui commence au XIIIe siècle, se poursuit avec Giotto, pour s'achever deux siècles plus tard dans les œuvres de l'âge d'or : ensemble magnifique, où l'on a bien le droit de distinguer des époques, mais dont on ne

c'est aux Carmes de Florence que Masaccio peignit en 1427 ses fresques immortelles. Et je regrette que le plan de cette étude m'oblige à laisser en dehors le pauvre carme défroqué qui reçut devant ces fresques la vocation du grand artiste, et devint l'admirable Fra Filippo Lippi.

[1] P. Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani*, 4e édit. Bologne, 1878.

[2] H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, 2e édit., 1904. Traduction française, Paris, 1909. Cf. Hettner, *Italienische Studien*, Brunswig, 1879.

saurait méconnaître le puissant enchaînement et l'harmonie majestueuse.

A côté de cette grande idée, qui restaure, en quelque manière, l'unité de la Renaissance, l'auteur n'a-t-il pas exagéré et légèrement faussé le rôle personnel du patriarche d'Assise? Ne lui arrive-t-il pas de « prêcher pour son saint »? On pourrait aussi souhaiter que son livre fût plus « européen », je veux dire que le sujet en fût moins circonscrit à l'étude de l'Italie. C'est un reproche que j'adresserais à presque tous les travaux issus de celui du Dr Thode. La méthode contraire a ses inconvénients : elle nous obligera à beaucoup de raccourcis ; nous serons forcés de parcourir un peu à vol d'oiseau tant de pays divers ; mais nous aurons l'avantage de mieux voir les ensembles, et nous prendrons moins facilement la partie pour le tout. De même, au risque d'empiéter sur la période suivante, il m'a paru intéressant de suivre le mouvement religieux des Ordres Mendiants dans toute la durée de son évolution, c'est-à-dire tant qu'il a eu quelque action générale et que cette action s'est signalée par des œuvres artistiques. Je voudrais essayer de le saisir à ses débuts, d'en marquer la nature, d'en décrire la courbe et le trajet, pour ne le quitter qu'au moment où il retombe épuisé et cesse d'avoir un rôle ou une existence distincts.

Je ne me dissimule pas ce qu'un pareil dessein offre de téméraire ou de présomptueux. S'il n'est pas entièrement chimérique, c'est aux admirables travaux de M. Émile Mâle que j'aurai l'obligation du peu que j'en réaliserai. Je n'ai pas à louer devant vous ce maître, un de ceux qui honorent les études françaises, à la fois artiste et savant, dont l'érudition ne fait que servir le sentiment, et chez qui le scrupule le plus sévère ne gêne ni ne paralyse l'imagination, le goût, la poésie. Si le livre de Thode sur

les *Origines de la Renaissance* est le point de départ de cette esquisse, celui de M. Mâle sur l'*Art de la Fin du Moyen Age* l'a seul rendue possible. J'avais à cœur de lui payer cette dette de gratitude et de respect.

I

Saint François d'Assise est à cette heure un des saints les plus populaires. Son lieutenant saint Antoine a peut-être une clientèle plus nombreuse : si j'osais, je dirais qu'il fait mieux ses affaires. Mais, débarrassée par là même de sa fonction professionnelle, la figure du saint patriarche s'éclaire d'un rayonnement nouveau. Elle dépouille en quelque sorte son caractère confessionnel. Elle n'est pas moins chère au protestant libéral qu'à la communion catholique. Le pèlerinage d'Assise attire tous les ans un plus grand nombre de dévots. Les artistes racontent les scènes de la légende. On ne parle du Poverello qu'avec attendrissement. Il y a même pour cela un développement de « style ». Michelet, dans deux pages brûlantes, a indiqué le thème [1], que Renan a repris

[1] En 1833, dans l'admirable deuxième volume de son *Histoire de France*. L'article de Renan, qui fait partie de ses *Nouvelles études d'histoire religieuse*, a paru pour la première fois en 1855, à propos de la traduction française du *Saint François* de A. von Hase, publié l'année précédente.

Il y aurait à ce sujet une curieuse étude à faire : ce serait l'histoire de la récente popularité de saint François, ou de la manière dont on a conçu sa figure dans les trois derniers siècles. On sait qu'elle a subi une sorte d'éclipse. Humanistes et protestants ont, au XVIe siècle, voué à saint François une haine acharnée. Je dirai plus loin (X^e^ leçon) un mot de leur fameux pamphlet, l'*Alcoran des Cordeliers*. Je me borne à rappeler que Luther n'a pas dédaigné d'en écrire la préface : ceci pour les critiques modernes qui font de saint François un précurseur de la Réforme.

C'est pour remettre les choses au point qu'il n'est pas inutile de rappeler la tradition des docteurs protestants. Chose curieuse ! Saint Dominique a été bien moins maltraité. Le XVIe siècle ne s'était pas encore avisé de nos idées humanitaires : il ne s'indignait pas des bûchers de l'Inquisition. Per-

plus tard avec toutes les grâces de sa prose chatoyante, et qui de là s'est répandu et réédité mille fois sous des

sonne n'était tolérant : on ne s'étonnait pas de l'intolérance des autres. Saint François au contraire est profondément incompris. Qu'on lise Henri Estienne, Agrippa d'Aubigné (la *Confession de Sancy*), Jurieu, Bayle (qui cite tous ces auteurs dans les notes de son *Dictionnaire*) : ce qui les scandalise, c'est tout ce qui nous charme ; c'est « ma sœur l'hirondelle » et « mon frère le faucon », c'est le délicieux épisode de la « famille de neige » ; c'est, en un mot, l'exquise nature poétique de saint François.

On ne peut d'ailleurs reprocher bien vivement cette inintelligence aux polémistes protestants. Devant de pareils traits, les catholiques eux-mêmes n'étaient pas moins embarrassés. L'auteur de la réponse à l'*Apologie* de Jurieu, Ferrand, ne sait trop comment excuser ces folies. Bossuet seul, avec son merveilleux lyrisme, a dit là-dessus le mot juste ; il échappe assez à son siècle pour comprendre saint François, comme il a compris saint Bernard. Il n'en est pas moins vrai que cette hostilité, cette attitude critique et sèchement rationaliste, paraissent inhérentes à l'esprit « genevois ». Les calvinistes les ont léguées aux encyclopédistes. Le vénérable Edmond Schérer ne pardonnait pas à saint François d'ignorer l'économie politique. Il tance vertement Renan de ses préférences inexplicables pour ce « mendiant » et cet « aliéné » ; et il le gourmande d'importance sur le goût qu'il affiche pour ce que Schérer, sans complaisance, appelle les « facéties du stigmatisé » [Cf. Edmond Schérer, au t. IV des *Études de littérature*, et T. de Wyzewa, *Nos maîtres*, article sur la *Vie de saint François* de M. Sabatier].

Nous sommes revenus de ces injustices. Nous le devons sans doute à l'école romantique, l'école du néo-christianisme à la Chateaubriand. (Voir, dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, édit. Biré, t. V, p. 228, une page datée de 1829 ; et surtout, t. VI, p. 361 et suiv., l'admirable morceau, du 6 octobre 1833, où se trouve dégagée toute la poétique du sujet. Cf. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, 3e édit., 1826, t. II, p. 161.) L'initiateur du mouvement paraît bien être ce puissant Görres, le Chateaubriand de l'Allemagne, « plus redoutable que trois armées », disait Napoléon. Il faisait partie du groupe des Schlegel, des Boissérée, lié par tant de côtés au cercle des Nazaréens, à ce couvent d'artistes bien intentionnés dont le maître, Overbeck, a peint à la Portioncule un si pauvre *Miracle des roses*. La brochure de Görres, *Saint François le troubadour*, parut en 1828. C'est la première fois que le saint patriarche se trouvait réhabilité et compris comme poète, et qu'on donnait son rang au *Cantique du soleil* parmi les monuments du génie italien. Cette brochure fut traduite dès 1833 dans la *Revue Européenne*.

Peu après paraissaient en France, en 1836, l'étude charmante d'Armand Rio sur l'*Art chrétien en Italie* (à laquelle Ruskin doit tant), et le livre fécond de Frédéric Ozanam sur les *Poètes franciscains en Italie au XIIIe siècle* (1850), livre qui enchantait Renan à sa sortie du séminaire. Et Renan lui-même, à l'égard de saint François, n'est originairement qu'un romantique de cette école. De toute cette poésie résulte parfois, il faut le dire, un peu de vague sur la personne de François. On finit par en faire une figure à peine chrétienne, fantôme inoffensif, dénué de substance, n'ayant qu'une existence toute littéraire et artistique, — dernière édition de *Jocelyn* ou du Vicaire savoyard. Méfions-nous !

plumes moins autorisées, qui y trouvent un lieu commun de tout repos et un facile « effet ».

Je ne m'en plains pas, au contraire ! Il n'y aura jamais entre nos adversaires et nous trop de points de contact. Je me demande seulement si tout cela ne cache pas quelque malentendu. Nous faisons à saint François une situation privilégiée, une position hors rang et hors cadre dans l'histoire : il n'y en a plus que pour lui. C'est une faute de tact. Nous le tirons trop à nous. Sa figure prête sans doute un peu au romantisme : mais on en « remet » !

Renan, dans un article célèbre, a écrit de saint François, en passant, cette phrase : « Ce mendiant est le père de l'art italien ». Tout le livre de Thode est le développement de cette métaphore. Nous verrons ce qu'il en faut penser, et si la Renaissance peut être rattachée au mouvement franciscain, ou s'y trouve enveloppée à la manière d'une conséquence. Je ne suis nullement de cet avis. Ce sont deux choses simultanées, qui se trouvent souvent mêlées dans la réalité, qui entretiennent donc entre elles certains rapports, mais qui sont par ailleurs entièrement indépendantes, différentes profondément par leur nature et leurs principes, et qu'on n'a nul prétexte de faire dériver l'une de l'autre.

« C'est là-haut, dans la calme Assise, qu'a été célébrée vraiment la touchante et joyeuse fête de réconciliation entre deux amis qui s'étaient trop longtemps méconnus, l'homme et la nature. Un homme s'est trouvé, saint François, qui les a tous deux embrassés dans un même amour illimité ; c'est lui qui a réuni les mains de ces deux amis longtemps séparés, et qui a consacré leur nouvelle alliance pour la première fois. Il y aurait eu là un sujet digne d'être figuré par Giotto, en pendant à cette autre scène nuptiale qu'il a peinte : les *Fiançailles du saint moine et de la Pauvreté.* »

Ces phrases, qui sont de M. Thode, sont de belles phrases, mais ce ne sont que des phrases. Assise n'était pas « calme » au XIVe siècle, moins encore un siècle plus tôt ; le naturalisme de Giotto n'a rien de commun avec la virginale émotion, la mystique tendresse que concevait saint François au spectacle de la création : et c'est jouer sur les mots que de ramener l'une à l'autre, ou de nommer du même nom, deux choses qui ne se rencontrent que par l'infirmité et la misère du langage.

Mais il y a plus. Toutes les biographies modernes, principalement les protestantes, insistent sur les contrariétés auxquelles se heurta saint François dans l'accomplissement de sa mission. Là réside le pathétique de la belle *Vie de saint François* par M. Sabatier : on assiste de page en page à la désillusion, aux déboires du saint fondateur, incompris de ses amis, trahi par ceux qui le protègent, voyant chaque jour son œuvre se défigurer sous ses yeux, et ne se consolant pas de survivre à son rêve. Il y a là, on le sent, un élément dramatique d'une force incomparable. Un poète, un artiste aux prises avec les combinaisons mesquines des politiques ; un inspiré qui se débat dans une lutte sans issue avec les nécessités de la vie, et voit son idéal se flétrir en se réalisant ; l'angoisse et les chagrins de l'apôtre témoin de son propre désastre, et l'abdication ou la démission finale du prophète désabusé, vaincu et pleurant sa chimère : quelle tragédie plus émouvante, ou quel spectacle plus touchant ?

Opposer saint François à son œuvre, le mettre en contradiction avec elle, soutenir que le mouvement franciscain n'a pas eu de pire ennemi que les papes bienveillants qui cherchèrent à l'organiser ; écrire que Grégoire IX, en canonisant saint François et en venant poser la première pierre de son temple, ne faisait que consacrer la

ruine des idées les plus chères de son ancien ami, — vous reconnaissez le paradoxe : c'est le même qui oppose l'Évangile à l'Église, la religion du cœur à la théologie et au pharisaïsme. On voit se répéter, à douze siècles d'intervalle, le drame spirituel que nous représente l'auteur des *Origines du christianisme*.

Que penser ? Quelle conscience saint François eut-il de sa mission ? Avait-il un plan, un programme ? Il ne paraît pas avoir été un politique ; sa nature semble plutôt celle d'un agitateur, d'un divin entraîneur de consciences et de foules : les dons de l'administrateur, de l'homme de gouvernement, les facultés pratiques, en un mot, ne lui avaient pas été départies du moins au même degré. Les choses n'auraient pas tardé à se gâter. L'impulsion un peu confuse, un peu irrégulière, d'où était sorti le premier groupe franciscain, ne pouvait s'étendre sans danger qu'à la condition d'être disciplinée. On le vit bien en 1219, pendant l'expédition de saint François en Terre sainte. L'ordre livré à lui-même courait aux excentricités et aux fantaisies anarchiques. Le pape brusqua les choses. Sans cette intervention, que fût-il arrivé ? Coup d'État ! dira-t-on : mais on ne réussira pas à nous donner le change. Encadrer le mouvement franciscain, le régulariser, était-ce le confisquer ou même l'altérer ? Pour un enfant soumis et affectueux de l'Église, pour n'importe quel fidèle, mais surtout pour un homme qui porta jusqu'à la sainteté le respect du sacerdoce, laquelle était la vraie banqueroute, ou de voir son œuvre adoptée et consacrée par Rome, ou de la voir condamnée par elle ?

Cette digression me ramène à mon objet. Car il faut opter : ou se résoudre à avouer qu'il n'y a pas d'art franciscain — et alors, soit ! n'en parlons plus — ou bien cesser une bonne fois d'opposer saint François à l'œuvre issue de lui et qui porte son nom. Il n'y a pas à

sortir de là. L'influence de saint François sur les arts est un mythe, si elle ne s'est pas exercée, comme toute autre du même genre, à travers la société dont il est le fondateur. Nulle ou presque nulle en un sens, si on veut la rendre immédiate, directe et personnelle, elle est en revanche considérable, si l'on veut bien admettre qu'elle s'est développée en fonction du temps, et par l'intermédiaire d'une famille humaine. C'est par leur ordre, c'est par la création de ces races morales, que les grands fondateurs s'emparent de l'avenir. Que sert de dire que ces familles, comme les naturelles, tendent sans cesse à dégénérer, et qu'il y a toujours, dans les œuvres humaines, de l'écart entre le rêve et la réalité ? Pourtant l'analogie ne saurait être complète, les familles spirituelles demeurant en partie maîtresses de leurs destinées, libres de leurs choix et de leurs vocations, et disposant ainsi de la faculté indéfinie de se purifier en se rapprochant de leur source.

Qu'on doive envisager ainsi les choses, en voulez-vous une preuve ? Vous savez que de très bonne heure, du vivant même de saint François, il se produisit dans l'ordre de graves dissentiments au sujet de la règle. La question de la pauvreté, ou du degré d'héroïsme qu'il convenait d'apporter dans le renoncement, devint bientôt une cause endémique de crises, où la dignité de l'ordre et son existence même menacèrent de sombrer. De là les divers mouvements que suscita pendant la seconde moitié du XIIIe siècle, la fraction exaltée du parti franciscain, Fraticelles de Provence, Spirituels ou Pauvres Ermites de la Marche d'Ancône, mouvements séditieux, turbulents, dont la peinture a plus d'une fois tenté les historiens du milieu intellectuel et moral de cette époque. Ces petites factions, ces chapelles opiniâtres, qu'on nous donne pour les héritières de l'esprit francis-

cain, furent absolument stériles au point de vue de l'art.

L'une des plus curieuses est une secte latitudinaire, qui eut une certaine fortune dans la province de Parme, celle des Apostoliques ou Apôtres, fondée par un demi-fou du nom de Gérard Segarelli. Ce carnaval religieux semble une vraie parodie de l'idéal franciscain. Eh bien ! je crois qu'on ne lui aurait pas donné plus d'importance qu'il n'en mérite si, au lieu d'en juger d'après le long récit, d'ailleurs si amusant, qu'en fait Salimbene, on eût interrogé les monuments, qui sont muets. Leur silence aurait remis les choses à leur plan.

Par là le témoignage de l'art prend une réelle gravité. Inhabile, dans ces vieux temps, à exprimer encore la vie individuelle, l'art est par excellence l'historien des sentiments communs. Tout ce qu'il n'a pas enregistré risque fort d'être du domaine des curiosités érudites, qui n'intéressent pas l'histoire générale. Il n'admet guère, à cette époque, que ce qui correspond à la mentalité des foules. Il immortalise le rêve de multitudes obscures. En déposant pour elles, pour l'honneur d'innombrables fidèles anonymes, qui n'ont fait que naître, travailler, espérer et mourir, on peut dire que son témoignage revêt une grande poésie et une haute moralité.

II

Cette étude ne séparera pas l'ordre dominicain de l'ordre franciscain. Elle ne les confondra pas non plus : elle se souviendra, au contraire, de distinguer le mieux qu'elle pourra leur diverse nature et leur double influence. C'est pour cela précisément qu'elle évitera de les diviser. M. Thode nous donne l'exemple dans un chapitre

de son livre, qui en est de beaucoup le morceau supérieur. Nous tâcherons de l'observer dans le cadre de ces leçons.

Je n'oublie pas que les deux ordres ont entretenu souvent des relations pénibles. Leur but est trop semblable, leurs moyens sont trop les mêmes, leur terrain d'action les oblige à se rencontrer trop souvent, pour qu'il ne s'ensuive pas de vives rivalités. Cette émulation est loin d'être demeurée toujours bien fraternelle. On en sent les effets dans presque tous les domaines : en philosophie ou en théologie, entre Thomistes et Scotistes, aussi bien que dans la pratique, dans la construction de leurs couvents et de leurs églises, il y a d'une maison à l'autre une sorte de lutte et de surenchère continuelle. Que ne fait pas l'esprit de corps ?

Les Prêcheurs se piquaient d'être plus cultivés, mieux élevés aussi que leurs confrères les Mineurs. Ils se flattaient encore d'un rôle plus officiel, d'une meilleure tenue, d'une orthodoxie plus sévère. Comme Inquisiteurs, il est permis de regretter qu'ils aient quelquefois triomphé de l'erreur avec trop d'entrain, quand l'erreur était représentée par quelque cordelier. Les généraux ne se lassent pas de recommander aux frères une conduite plus charitable. Mais ces exhortations réitérées à la paix prouvent clairement que l'atmosphère était plutôt aigrie. Même le suave Angelico, dans ses *Jugements derniers*, culbute allégrement les Mineurs dans l'Enfer, tandis que les Prêcheurs, en face, sont reçus par les anges dans les préaux du Paradis. Mais qu'est-ce que cela prouve ? On perdrait son temps à éplucher ces zizanies. Le P. Mortier rapporte à ce propos un trait charmant. Deux galopins se rossaient sur une place d'Italie ; le plus petit avait naturellement le dessous. Le Père voulut s'interposer. Alors le vainqueur, rouge de rage,

et sans s'interrompre de frapper : « Qu'est-ce que ça vous fait? cria-t-il. C'est mon frère ! »

Cette fraternité, on peut dire que les Mendiants n'en ont jamais perdu le souvenir. Il y a au musée du Louvre une prédelle florentine, qui provient sans nul doute d'une de leurs églises. Au centre du paysage, on voit le Christ en jardinier, aux pieds de qui se prosternent deux « pénitents » célèbres, la Madeleine et le roi David. Aux deux extrémités, deux personnages solitaires, dont l'un est saint Pierre de Vérone, le grand martyr dominicain, et l'autre, nu, un bâton à la main, bizarrement accoutré d'une ceinture de feuilles, est, paraît-il, l'anachorète saint Onuphre. Enfin, dans les deux intervalles, deux couples sont disposés avec une symétrie remarquable : à gauche, ces deux femmes qui s'embrassent représentent la Visitation ; mais à droite, deux moines se serrent sur le cœur l'un de l'autre ; l'un est vêtu de bure, il a les mains stigmatisées, l'autre a la tunique blanche sous le scapulaire noir : c'est la rencontre de saint François et de saint Dominique. Quelle importance a donc cette scène, pour être mise en parallèle avec la rencontre des saintes femmes qui portent dans leur sein Jésus-Christ et son Précurseur?

Il s'agit d'un épisode bien connu de la vie des saints fondateurs. Le voici, tel que le rapportent les *Vies des frères de l'Ordre dominicain*, de Gérard de Frachet.

Un frère mineur, très pieux et très digne de foi, qui avait été l'un des premiers compagnons de saint François, fit à ses frères le récit suivant, que l'un d'eux communiqua à notre général.

Saint Dominique était à Rome, pour obtenir de Dieu et de Notre Saint Père le Pape la confirmation de son ordre. Une nuit que, selon sa coutume, il était en prières, il eut une vision : Jésus-Christ lui apparut debout et menaçant, et brandissant trois lances. Sa mère tombait à ses pieds et lui adres-

sait des paroles suppliantes : « Mon Fils, ayez pitié des hommes que vous avez sauvés, et que votre justice se tempère de douceur. » Il répondait : « Ne voyez-vous pas les outrages qu'ils me font ? Ma justice peut-elle les laisser impunis ? » Elle reprit : « Vous savez tout. Voici par où vous ramènerez les hommes. J'ai un bon serviteur que vous enverrez au monde ; il prêchera votre Évangile ; et les hommes convertis vous appelleront leur Rédempteur. Je lui donnerai pour l'aider un autre de mes serviteurs, et ils travailleront ensemble pour la gloire de votre nom. » Alors le Fils reprit : « Ma mère, votre vue fait tomber ma colère ; cependant montrez-moi ceux que vous destinez à un si grand ouvrage. » Alors Notre-Dame présenta à Notre-Seigneur Jésus-Christ saint Dominique et saint François : et il la remercia, et loua ses serviteurs.

Cependant saint Dominique dévisageait dans son extase cet ami inconnu. Le lendemain matin, il le rencontra à l'église. Il reconnaît aussitôt l'ami de sa vision, il court à lui, l'embrasse et le baise tendrement : « Le voilà, s'écrie-t-il, celui que Dieu m'envoie ! Allons, luttons ensemble, personne ne nous résistera. » Et il se mit à lui conter sa vision de la nuit, et tous deux devinrent un seul cœur et une seule âme dans le Seigneur, — ce qu'ils voulurent que leurs frères fissent toujours à l'avenir.

Cette légende a été reproduite cent fois par les peintres et les sculpteurs : Frà Angelico la représente dans son tableau de Cortone, Frà Bartolommeo la place au fond de son tableau du Louvre, mais personne ne lui a donné autant de poésie qu'André della Robbia, dans son merveilleux bas-relief de la Loggia de San Paolo, à Florence. Et ce souvenir n'a pas vécu dans les seules œuvres de l'art. Il s'est inscrit encore dans la liturgie dominicaine. Je voudrais pouvoir vous citer la noble page de Lacordaire, sa description de la fête du fondateur de l'ordre, célébrée chaque année à Rome en l'église de la Minerve, en présence du gardien franciscain de l'Ara Cœli, solennellement prié à cette occasion avec ses frères : page

admirable, empreinte de toute la majesté des rites monastiques, et de la cordialité émouvante qui perpétue depuis sept siècles à travers deux grands ordres la mémoire d'un accord et le geste d'un baiser.

On dispute — de quoi ne dispute-t-on pas? — sur la question de savoir à laquelle des deux créations revient le mérite et l'honneur de la priorité. Autre sujet de polémiques : il s'agit cette fois du degré d'originalité relative des deux fondateurs, et de la part d'influence qu'a pu exercer saint François sur l'œuvre de saint Dominique. Pour M. Sabatier, à partir de 1216, et surtout de 1219, cette œuvre n'est plus qu'un reflet de celle de son ami[1]. D'autres vont jusqu'à lui contester la propriété de sa biographie. On le dépouille de sa légende. Celle-ci ne fait, dit-on, que démarquer celle de saint François : on lui prête les mêmes miracles.

[1] Sur cette question, voyez le *Saint-Dominique* de M. Jean Guiraud, dans la collection : *Les Saints*, et dans les *Mélanges Paul Fabre*, son mémoire : *Saint Dominique a-t-il copié saint François ?*

Dans cet ordre de choses, on ne doit procéder qu'avec une extrême prudence. Ruskin, dans un joli morceau, commente la fresque de Giotto, à Santa Croce, qui représente saint François au moment où, pour convaincre le sultan, il lui propose de se jeter dans les flammes. Il y a un trait analogue dans la vie de saint Dominique : mais celui-ci, pour persuader les hérétiques, ne jette sur le bûcher que le livre des Évangiles. On sent la différence. Mais Sabatier fait remarquer que l'anecdote reproduite par Giotto n'apparaît pas dans les histoires primitives du saint; Jacques de Vitry, qui a connu François en Palestine et parle longuement de lui, ignore pareillement le fait. Ne peut-on supposer que les biographes franciscains ont voulu renchérir sur un récit de Constantin d'Orvieto, dans sa *Vie de saint Dominique?*

Il en va de même pour la fameuse vision d'Innocent III, également peinte par Giotto à Assise et dans la prédelle de son tableau du Louvre (si ce tableau est bien de lui). On sait que le pape, au moment de la fondation des Mendiants, aurait vu en songe un inconnu, de taille gigantesque, qui soutenait de son épaule le Latran. Cet inconnu était François, rapporte Celano dans sa *Deuxième vie*. Mais on prête la même aventure à saint Dominique : on la trouve peinte par Angelico dans la prédelle de ses tableaux du Louvre et de Cortone. Là-dessus, Sir Martin Conway accuse les Dominicains de plagiat. Il se pourrait qu'il fallût faire la critique inverse. La *Deuxième vie* de Celano, commandée au chapitre de Gênes en 1244, n'a pu, pour diverses raisons, être achevée avant 1247. La *Vie de saint Dominique*, par Constantin d'Orvieto, a été composée entre 1242 et 1246. Le « plagiaire », on le voit, n'est peut-être pas celui qu'on pense.

On épilogue encore sur le caractère et le mérite respectif des deux saints. Je ne prolonge pas le parallèle. Il est clair que saint Dominique n'aurait pas l'avantage. Il nous est beaucoup moins connu que son ami. Dès l'origine, il a eu une presse moins brillante. Ce n'est pas un saint pittoresque. Ce tendre et vigoureux athlète, d'âme si douce et si humble, l'étudiant qui vendait ses livres pour secourir les pauvres, et brûlait de se livrer lui-même en échange d'un captif; l'apôtre qui, plus tard, dans ses courses évangéliques, découvrant de loin les toits des villes pleines de péchés, ne sait pas retenir ses larmes; qui supplie le pape de ne pas publier ses miracles et qui, au lit de mort, se punit d'un mouvement d'orgueil éprouvé à la pensée de sa chasteté, en s'accusant d'avoir, dans la conversation des femmes, préféré les jeunes aux vieilles, — ce beau et mâle visage a pourtant un grand charme. Il y a chez cet Espagnol un tranquille héroïsme, une âme de croisé, du Saint-Jacques ou du Cid. Menacé d'un guet-apens, il chante en s'engageant dans le « chemin du Sicaire ». Une lumière devait émaner de sa personne, une sorte de rayonnement céleste, cette atmosphère d'éclat, tantôt doux et tantôt terrible, que ses portraits expriment par une étoile au front, et qui revient dans sa légende sous la forme de visions de feu, d'incandescences, de météores, de chiens secouant dans leur gueule une torche enflammée.

Et pourtant, pour lutter avec son grand rival, il lui manquera toujours on ne sait quoi qui se sent plus qu'on ne peut le dire; il lui manque cet air de fête et de roman, le côté d'enthousiaste, de rêveur et de paladin, ce luxe, ce charme d'enfant prodigue qui font un délice du récit de la vie de saint François par les Trois Compagnons; il lui manque cet inattendu, ce trait de folie et de fantaisie, cette mobilité, cette pitié profonde de la souffrance

humaine, ces allures de vagabond, de ménestrel et de héros, cette imagination, ce délire d'amour qui rendent irrésistible la figure de l'autre ; il lui manque d'avoir sur ses traces fait éclore des *Fioretti ;* il lui manque la gentillesse exquise des « Femmes de neige », le miracle des roses, la famille animale, le petit cortège ailé, sautillant, frémissant, d'agneaux, de lièvres, d'alouettes, de perdrix, de cigales, au milieu desquels apparaît la fine silhouette, par un grêle avril ombrien, comme dans un Paradis peint par un Primitif. Saint Dominique n'a pas fait le *Cantique du Soleil.* Il n'offre pas ce mélange inouï de sensibilité et de passion, d'optimisme et de tendresse, d'aristocratie raffinée et de génie populaire, qui fait de saint François — toute sainteté à part (si cela est concevable) — le plus merveilleux poète qui ait jamais vécu.

III

Mais à quoi bon poursuivre ? Dante l'a bien compris : quels que soient les génies divers des fondateurs, leurs œuvres sont solidaires, elles sont inséparables :

> *... Però che d'ambedue*
> *Si dice l'un pregiando, qual ch'uom prende,*
> *Perche ad un fine fur l'opere sue.*

Non seulement elles eurent la même « fin », mais des causes semblables et une même origine. Ces deux créations jumelles sortent simultanément des aspirations et des besoins du siècle. On disserte sur leur originalité. Qu'est-ce à dire ? Nul ne conteste, que je sache, celle de saint François : pourtant sa tentative, en un sens, n'est pas neuve ; l'idée était dans l'air ; l'idéal de « pieux laïcisme » dont on lui fait honneur, était déjà celui des

Vaudois, des Humiliés de Lombardie, des Pauvres catholiques de Durand de Huesca, des Béguins, des Béghards du Nord. Partout, à cette heure de crise où le monde se renouvelle et dépouille laborieusement sa carapace féodale, le malaise et l'angoisse sociale prennent une forme religieuse.

Deux traits dominent cette singulière époque du moyen âge : l'un est, selon un mot heureux[1], sa « puissance d'affinité » : il semble que les hommes, surtout les humbles, les petits, le *popolo minuto*, le « peuple maigre », comme on l'appelle, comprenne tout à coup que ses maux lui pèseront moins, s'ils sont mis en commun : chacun se décharge de son fardeau, prend une part de celui des autres, mais il s'est soulagé du plus lourd, qui est le sien : en perdant sa solitude, la vie déjà commence à être plus supportable. Le second trait est un esprit de sacrifice et de pénitence, une soif étrange de larmes, la croyance mystique en la vertu du renoncement, du dénûment, de la pauvreté comme solution suprême à toutes les difficultés, aux impossibilités inextricables de la vie. Ce monde est une énigme, une cruelle impasse, une basse-fosse d'ambitions, d'égoïsmes, de cupidités, où les appétits se dévorent, où les passions s'entre-heurtent, où les plus forts piétinent et écrasent les faibles : seule, l'expiation librement acceptée, la souffrance volontaire, contient le mot du problème et la clef de la délivrance. L'erreur, c'est le désir de primer, de jouir, c'est la concupiscence du luxe et de la chair, l'orgueil diabolique de la vie : nulle issue au monde, que de renoncer au monde, de ruiner la vieille et mauvaise illusion et, à la place de l'antique idole exorcisée, de diviniser la douleur.

Telle est la religion très simple et très touchante, un

[1] Du P. Mandonnet, Cf. ses *Origines de l'Ordo de Pœnitentia*, Fribourg, 1898.

peu « russe », très irrationnelle, qu'on voit sortir alors des entrailles de la chrétienté. Le monde pousse cet immense soupir. On entend proférer comme un bruit de sanglots. Tarie, glacée depuis des siècles, la source sacrée, la source des larmes, commence à palpiter. Le genre humain blessé, ravi, se souvient qu'il avait un cœur. De toutes parts, on devine qu'une nouvelle ère s'inaugure. Les voyantes, sainte Hildegarde, Élisabeth de Schönau, prédisent la prochaine aurore. Jamais le monde n'a paru en proie à une telle fièvre religieuse : les fondations se multiplient. Vallombreuse, Grandmont, la Chartreuse, Cîteaux, s'échelonnent dans les quarante dernières années du XIe siècle, suivis par Fontevrault, les Prémontrés et Sempringham dans les quarante années suivantes ; la fin du siècle voit un redoublement d'activité : coup sur coup, en quelques années, se fondent les Trinitaires, les Carmes, les Mercédaires, les Servites. Cela ne suffit pas encore : cent mouvements hétérogènes, Cathares, Patarins, Vaudois ou Albigeois, parcourent et agitent la société chrétienne.

Sans doute, dans ces accès tumultueux, fébriles, les limites de l'orthodoxie sont bientôt dépassées. Le noble instinct de sacrifice, de purification, arrive rapidement aux chimères les plus dangereuses. La doctrine du renoncement, comme unique philosophie, dégénère aisément en un pessimisme lugubre ; elle se change en une négation haineuse de la vie. L'existence apparaît alors comme un péché. On se figure le monde comme une œuvre mauvaise, création monstrueuse du génie des ténèbres, rêve hideux dont le grand but humain consiste à se délivrer. Le vouloir-vivre collabore à cette erreur néfaste et en prolonge la durée. Le « parfait » saura s'affranchir du piège de la vie. Il ne sera pas complice de l'œuvre inexpiable. Il refusera d'ajouter au mal universel. Il éteindra

en lui l'aiguillon de la vie, et se réunira au principe de lumière, dans la paix du non-être, au sein de l'inconscient et de l'indéterminé.

Ces doctrines de désespoir désolaient des provinces entières de l'Europe. Une malaria étrange s'attaquait au principe lui-même de la vie. Contre l'hérésie albigeoise, devenue un péril social, Dominique, avec ses Prêcheurs, commence la croisade de son apostolat, la guerre du syllogisme et de la controverse. Ce sont les chiens de berger, les *Domini canes*, qui pourchassent avec un furieux amour les brebis égarées et ramènent le troupeau. François fait mieux encore. Il ne livre nulle bataille. Il ne raisonne pas, il oublie la mêlée et le heurt des doctrines : il ne voit que des hommes qui avaient faim de Dieu. Il ne cherche pas à détruire le dualisme funèbre, le clair-obscur farouche du cauchemar albigeois : mais, par la naïveté et la tendresse de son cœur, par son sentiment délicieux et poétique des choses, il retrouve la simplicité adorable du plan divin, l'unité de la vie. Il voit que l'univers est une œuvre d'amour.

Ainsi les deux milices dominicaine et franciscaine sont les deux faces de la même idée, la double expression d'une situation unique. Au reste, leur mission est trop semblable par son objet, pour que leurs différences de nature soient très sensibles dans la pratique. On oppose trop le Prêcheur savant et scolastique, au Mineur ignorant et tout passionné. Saint Thomas est l'ange de l'Ecole : mais la *Somme théologique* n'eût certainement pas suffi à bouleverser le monde. Il est clair que les missionnaires tenaient un autre langage. Quand nous lisons les Actes des nouveaux apôtres, de ces prédicateurs qui soulevaient des auditoires de trente, de soixante mille hommes, de ce Jean de Vicence à la voix duquel les factions oubliaient leurs haines invétérées, de ce Ven-

turino de Bergame derrière lequel marchaient des populations entières, de vingt autres, comme saint Réginald, saint Raymond de Peynafort ou saint Vincent Ferrier (tous dominicains, notez-le), — on comprend que de tels effets ne s'obtiennent pas avec des distinctions académiques et des subtilités d'argumentation. Ces grandes voix s'adressaient à un élément plus sensible et plus facilement excitable que la triste raison : c'est le cœur qu'elles visaient et frappaient à grands coups.

Nous ne nous faisons plus l'idée de l'émotivité des foules au moyen âge, de leur faculté d'exaltation, de leur état d'illuminisme, de leur promptitude à marcher, à se mobiliser à la suite d'une idée, d'un fantôme, d'un mirage. Tout le XIIIe siècle est traversé par ces grandes houles, par ces mystérieuses lames de fond qui transportent parfois les peuples et causent les migrations. L'homme, si longtemps attaché à la glèbe, s'en arrache comme une poussière, en longues colonnes flottantes que chasse un esprit tout-puissant : la terre se mélange de ciel. Faut-il vous rappeler la croisade des enfants, la croisade des pastoureaux, ces jacqueries mystiques, ces phénomènes inexplicables qui soulevaient des multitudes éprises et altérées d'un songe? Ils partaient, les yeux pleins de la Terre Promise, et à chaque village demandaient si c'était là Jérusalem : ils croyaient, ces enfants, que comme jadis devant Israël, la mer s'ouvrirait devant eux afin de se laisser traverser à pied sec. Ils attendaient le miracle. Le miracle, n'était-ce pas leur sublime confiance? On n'eut jamais de leurs nouvelles : nul ne sait ce qu'ils sont devenus. Absorbés par un rêve, ils s'évanouirent comme un rêve. Qui n'envierait le sort de ces doux extasiés?

Des contagions pareilles ne cessent de renaître. En 1260, ce fut la grande flagellation : la terre s'enivra d'une

rosée sanglante. « Ils parurent sur toute la terre, écrit Salimbene, et tous les hommes, grands et petits, nobles et gens du peuple, se flagellèrent tout nus en procession le long des rues, évêques et moines en tête. On se réconciliait, on restituait le bien mal acquis, on se confessait de ses péchés ; les prêtres ne mangeaient plus, ils n'avaient pas le temps. Et l'on eût dit une voix de Dieu plutôt que la voix de l'homme, et c'était celle des multitudes, et le genre humain s'avançait dans la voie du salut... Cette crise de piété se propageait, volait comme l'aigle, et elle durait plusieurs jours dans chaque ville ; les plus superbes faisaient comme les autres. Qui résistait, qui s'abstenait, semblait pire que le diable : on le montrait au doigt comme un homme perdu, un damné. » Le gouvernement de Crémone fit dresser le long du Pô une haie de potences : alors, l'épidémie cessa.

Et partout, pendant tout le siècle, on retrouve cette spontanéité, cette faculté d'invention, d'improvisation religieuses : ce sont les Apostoliques, les Sachets ou frères au sac, les Britti, les Boscarioli, les Ermites, les Gaudentes, ces mille sectes que Gebhart s'est plu à décrire dans son livre charmant de l'*Italie mystique*. Un des plus jolis épisodes est l'histoire d'un prédicateur populaire appelé Benoît du Cornet. C'était un illettré, un simple, dont toute l'éloquence était faite de son innocence et de sa mansuétude. On le regardait avec douceur, et on le laissait faire comme un être inoffensif. Il avait adopté un costume singulier, espèce de turban ou de chapeau arménien, ceinture de cuir, longue tunique grise tombant jusqu'aux chevilles, croix rouge de dimensions énormes par devant et par derrière ; et il avait aussi une trompette ou cornet de cuivre, d'où lui venait son sobriquet : il sonnait sa petite musique pour convoquer

matin et soir les bonnes gens à ses homélies. Souvent, on le voyait à Parme sur le mur de l'archevêché, haranguant ses ouailles. Il commençait toujours par la même oraison : « Honorons, bénissons, glorifions le Père, le Fils et le Saint-Esprit », et l'auditoire reprenait les mêmes paroles en chœur. D'autres fois, tous parcouraient la ville, en psalmodiant des cantiques, avec des cierges et des feuillages. On revenait devant l'église et, après un petit sermon, chacun se séparait en chantant : *Alleluia !*

Tel est le milieu où naquirent et se développèrent les Ordres Mendiants. C'est ce qui explique leur rapide et prodigieuse fortune. En quelques années, toute l'Europe est parcourue, gagnée. Quand on lit dans les vieilles chroniques, chez Thomas d'Eccleston ou Jourdain de Giano, le récit de ces années héroïques, on demeure ébloui de cette marche et de ces progrès : en quelques mois, toute l'Angleterre, toute l'Allemagne conquises ! Des missions se fondent jusqu'en Pologne et en Hongrie. C'est que partout les Mendiants apportent la parole bienfaisante, l'Évangile de tendresse et de pitié, le grand *Consolamentum* dont l'humanité avait soif. Partout leur idéal, pour reprendre le mot d'un des leurs, fut le dard, l' « aiguillon d'amour » dont l'âme avait besoin pour vivre, l'énergique stimulant des facultés de sympathie.

IV

C'est là tout le secret de la puissance des Mendiants ; ce fut tout leur enseignement, et c'est toute la portée de leur révolution. C'est une révulsion de la sensibilité. Quel rapport cette résurrection, cette secousse du christianisme, ont-elles avec l'idéal qui sera celui de la Renais-

sance ? Quel rôle ont-elles joué dans l'évolution de l'art? C'est ce que je me propose d'étudier avec vous.

Et voici que j'ai un scrupule. Quel titre avons-nous donc, à peine chrétiens que nous sommes, pour venir parler de ces choses? De quel droit allons-nous, en esthètes et en dilettantes, mesurer la qualité religieuse des œuvres qui feront l'objet de ce cours? Ce qui nous charme chez saint François comme chez saint Dominique, c'est ce qu'ils ont ajouté à la beauté du monde : sans les chefs-d'œuvre nés de leur pensée, nous seraient-ils si chers, et serions-nous ici pour nous en entretenir? N'est-il pas légèrement impie et sacrilège de considérer en artistes, en voluptueux, ces héros de la pauvreté, qui jamais n'ont pensé à l'art? Est-ce ainsi que nous profitons de leurs leçons de détachement?

Et cependant, qui sait? Cette beauté qu'ils n'ont pas voulue, c'est tout ce qui nous reste de commun avec eux. Grâce à elle, ces hommes admirables vivent toujours en nous, ils nous parlent encore. A travers l'art, nous pourrons remonter à eux, dépasser l'art. Et puis, dans une certaine mesure, la beauté n'est-elle pas aussi un don divin ? L'instinct qui fait le grand artiste ne rejoint-il pas quelque part l'élan qui fait le grand saint? Ne sont-ils pas tous deux des formes de l'amour?

Notre père François, notre père Dominique, vous eussiez abhorré ces églises charmantes où nous retrouvons votre souvenir; vous eussiez gémi de ce luxe qui pare vos autels, de ces couleurs brillantes qui doucement illuminent les parois de vos temples. Pourtant, ces choses sont de vous. Ne les reniez pas. Pardonnez-les, si vous pouvez, à la faiblesse humaine. Elles semblent vous contredire : c'est là un de ces jeux féconds auxquels se plaît Celui qui a pétri de contradictions notre complexe nature. Souvent la vie a de ces surprises. Vous

aviez déposé en nous un germe de mélodies : quoi d'étonnant que la lyre humaine ait résonné sous vos doigts?

Je vous répéterai ce qui fut dit de l'un de vos frères, le frère Vitta de Lucques, le merveilleux chanteur qu'on ne se lassait pas d'entendre. La nuit, il faisait des duos avec le rossignol. C'était un fort mauvais sujet, un écervelé, un casse-cou, assez peu édifiant; mais personne ne lui en voulait, dès qu'il ouvrait la bouche. Papes, cardinaux, évêques, suspendus à ses lèvres, écoutaient dans le ravissement la voix de l'inimitable artiste. On eût ouï voler une mouche. Quelqu'un troublait-il le silence, aussitôt on lui rappelait le mot de l'Ecclésiaste : *Non impedias musicam!* C'est aussi ce que je vous dirai, héroïques initiateurs : « Laissez, laissez ! Ne défendez pas la musique ! »

PLANCHE III

ÉGLISE DES JACOBINS, A TOULOUSE

Voir p. 57.

Vaisseau à deux nefs, séparées par une file de sept piliers. Les fenêtres ont été murées sous la Révolution. Aujourd'hui, chapelle du lycée.

Cliché des Monuments Historiques.

DEUXIEME LEÇON

LES ÉGLISES DES MENDIANTS

Les stigmates de saint François et la basilique d'Assise. — I. La question de la Règle : la Pauvreté franciscaine. Comment les Mendiants furent amenés à construire. — II. La basilique d'Assise. L'architecte. Les trois églises. — III. Caractères généraux de l'architecture des Mendiants. Cette architecture est du gothique modifié. Sa valeur artistique et son sens religieux. — IV. Quelques variétés de ce style en Europe. Les Jacobins de Toulouse. Individualité des églises des Mendiants. Les chaires et les tombeaux.

Saint François d'Assise mourut à Sainte-Marie-des-Anges, dans la soirée du 3 octobre 1226. Ce soir-là, Assise illumina. « Nous aurons ses reliques ! » répétait la foule en délire. Et tandis que les frères, dans la cabane de la Portioncule, gémissaient et veillaient autour du lit funèbre, toute la nuit, là-haut, se passa en réjouissances sauvages.

Comprenons qu'au XIIIe siècle, un saint en vie est moins que le saint enterré. Le mort est à l'abri des rechutes, des hasards. Ce qui vit échappe sans cesse. La relique est un gage, une hypothèque sur la volonté du défunt. Pour une cité, rien ne valait un de ces talismans. Quand sainte Élisabeth mourut à la Marbourg, le peuple se rua sur sa dépouille fraîche : ses oreilles furent arrachées, des femmes lui coupèrent l'extrémité des seins. Ce carnage était de l'amour.

Un fait rendit Assise encore plus jalouse de garder saint François. Je laisse la parole à Élie de Cortone,

vicaire général de l'ordre, qui porta la nouvelle à la connaissance des frères. Après une page ou deux d'oraison funèbre et de regrets, le ton change brusquement et l'auteur s'exprime en ces termes :

« Et maintenant, mes frères, je vous annonce une grande joie et une merveille. Depuis l'origine du monde, on n'a pas vu un pareil signe, excepté chez le fils de Dieu, Notre-Seigneur Jésus-Christ. Peu de temps avant sa mort, notre frère et père est apparu crucifié, portant imprimées dans sa chair cinq plaies qui sont vraiment les stigmates du Christ. Il avait aux mains et aux pieds comme des pointes de clous, qui traversaient de part en part et qui étaient mobiles dans leurs quatre cicatrices, d'aspect noirâtre et toutes pareilles à de véritables clous ; son côté était perforé d'un trou de lance, qui souvent suppurait du sang. »

Élie ajoute que le mort devint tout de suite très beau, que ses membres contractés recouvrèrent leur souplesse, et il conclut :

« Bénissons donc, mes frères, le Dieu du ciel ! Confessez-le bien haut, puisqu'il a daigné opérer parmi nous sa miséricorde : et conservez pieusement la mémoire de notre père et frère François, à l'honneur et gloire de Celui qui le magnifie entre les hommes et qui le glorifie à la face même des anges. »

L'effet de cette lettre fut extraordinaire. Le prodige de l'Alverne mettait saint François au-dessus de tous les fils des hommes. Il apparut dès lors comme une créature à part, investie par une grâce spéciale d'un privilège unique. Seul de tous les saints, il avait reçu les marques ineffables, le seing ou le sceau même du Christ : il était devenu un second exemplaire, un double de Jésus[1].

[1] On ne saurait exagérer, au point de vue qui nous occupe, l'importance capitale de ce miracle des stigmates. Pour le moyen âge, ce fut là, sans l'ombre d'un doute, la cause de la gloire incomparable de François. L'idée d'un

La canonisation n'était plus qu'une formalité. Elle fut prononcée moins de deux ans après la mort. La proclamation eut lieu à Assise, le 16 juillet 1228. Le lendemain, 17 juillet, le pape posait la première pierre de la basilique qui devait conserver les restes de saint François.

Je vous parlerai dans un moment de la construction elle-même, et nous passerons en revue quelques-unes des principales églises des Mendiants, en Italie et dans le reste de l'Europe. Mais avant de nous demander ce que les nouveaux ordres, tant Mineurs que Prêcheurs, ajoutèrent au domaine de l'architecture, comment ils la comprirent, comment ils la traitèrent, il faut vous dire quelques mots d'une question essentielle, la première que les

parallèle, d'une « conformité » du saint avec Jésus, thèse qui forme le fond du célèbre traité de Barthélemy de Pise (voir déjà le premier chapitre des *Fioretti*), sort de là tout entière. J'aurai, dans la prochaine leçon, à montrer comment cette idée inspire toutes les représentations de la vie du patriarche. Ce *leit-motiv* est ébauché dès 1250, dans la double série des fresques de Giunta Pisano, dans la nef inférieure d'Assise : cinq scènes de la légende du saint sont placées en regard d'autant de scènes de l'Évangile. L'Alverne, par exemple, fait pendant au Calvaire. L'idée reçut plus tard des développements nouveaux. On fit naître François, comme Jésus, dans une crèche. C'est ainsi que la scène se trouve représentée, vers 1450, par Benozzo Gozzoli, dans une fresque de l'église Saint-François, à Montefalco.

Telle est, si l'on y regarde bien, la raison de l'influence artistique personnelle de François ; elle ne tient nullement à son génie de poète, à son amour de la nature, mais uniquement au fait de sa ressemblance avec le Christ. « On peut dire, a écrit Renan, que depuis Jésus, saint François a été le seul parfait chrétien... Il a été vraiment un second Christ, ou, pour mieux dire, un parfait miroir du Christ. » Voilà ce qui a tant frappé le moyen âge, et ce dont il a vu la preuve dans les stigmates. Nous attacherions moins d'importance à ce phénomène. Sabatier glisse légèrement sur le sujet. Hase n'y voit qu'une supercherie, une fraude d'Elie : hypothèse dont il croit trouver la confirmation dans les circonstances mystérieuses de la translation du saint (voir plus loin, p. 42). Cette conjecture est toute gratuite. Les stigmates ont été observés sur une foule de sujets, surtout parmi les femmes (on en trouvera une longue liste dans la *Mystique* de Görres, au tome II de la traduction de Sainte-Foi). Mais le XIIIe siècle y reconnaissait le signe éminent de la sainteté : nous y verrions plutôt une lésion nerveuse, une tare pathologique, un peu compromettante. Si bien que ce qui a fait, jusqu'à la Renaissance, la situation unique et le privilège de François, le rendrait aujourd'hui, aux yeux d'une certaine école, suspect de dégénérescence, et comme passible d'une surveillance ou d'une sorte de quarantaine scientifique (Cf. Cotelle, *Saint François, étude médicale,* Paris, 1895) : conception

frères trouvèrent à résoudre, et dont la solution n'alla pas dans chaque ordre sans de graves difficultés : à savoir, comment on pourrait concilier la nature de l'art et la doctrine de la pauvreté.

I

Bâtir est un luxe. On ne fait rien pour rien. L'argent est le nerf de la construction. Pour amasser les fonds nécessaires aux frais de la basilique, des collectes furent organisées par Élie parmi les frères de la chrétienté ; un tronc de marbre fut disposé pour recueillir les offrandes sur l'emplacement choisi pour la future église et le couvent qui devait lui être annexé.

bien digne d'une science pédantesque, qui s'est fait de la vie une idée si étroite, que tout ce qui l'excède lui semble monstrueux, et que le génie lui-même devient une infériorité ou une infraction aux règles de la nature !

On peut trouver que le moyen âge, avec son idée toute contraire du « don » et de la « grâce », avait une opinion infiniment plus haute de la nature humaine et de ses facultés. Toujours est-il que les stigmates, jusqu'au XVIIe siècle, ont passé pour le symbole même de la personnalité morale de François, pour le certificat de son rapport particulier avec Jésus. Il semble cependant que certaines Eglises aient élevé des difficultés. Celle de Portugal, l'église scolastique et universitaire de Bologne, n'admirent pas sans résistance un prodige si exceptionnel. Il est permis de soupçonner que l'animosité des Prêcheurs, envieux d'un privilège que les Mineurs exaltaient d'ailleurs sans modestie, ne fut pas étrangère à ces querelles. Les stigmates de sainte Catherine de Sienne, la grande tertiaire dominicaine, parurent à l'Ordre entier une revanche des stigmates de saint François. Ce fut le début d'une nouvelle ère de disputes. Le premier soin de Sixte IV, le pape franciscain, le pape de la Sixtine et de la Vaticane, fut de fulminer une bulle prohibant toute représentation de nouveaux stigmatisés, et affirmant le monopole des stigmates de saint François (Cf. Mortier, *Histoire des Maîtres-Généraux*, IV, p. 504). Cette mesure ne fit qu'irriter la colère des Prêcheurs. Une plaisanterie de couvent, relatée dans une note de l'*Alcoran des Cordeliers* (édit. d'Amsterdam, 1734, I, p. 7), montre jusqu'où allait le ressentiment de l'Ordre vexé. Il paraîtrait, d'après ce récit, que Dominique, dans une altercation avec François, aurait stigmatisé ce dernier à coups de lardoire. Je ne rapporte ce conte, espèce de « pendant » burlesque à l'histoire du baiser, que pour montrer l'état d'esprit de certains couvents à la fin du XVe siècle, et le ton qu'y avaient pris les plus nobles rivalités. Encore Bayle fait-il observer que l'auteur de l'*Alcoran* aurait bien fait de citer ses sources.

Ces mesures soulevèrent, chez une partie des frères, un mécontentement profond. Des compagnons de François, de ses disciples de la première heure, beaucoup vivaient encore ; ces vétérans de l'ordre conservaient la liberté d'allures, l'esprit tout spontané de la première société franciscaine. Leur petite coterie avait peine à se faire aux mœurs et aux idées de la majorité nouvelle. Ils ne se gênaient pas pour critiquer hautement la conduite d'Élie, ses habitudes de faste, ses visées de grandeur mondaine, ses manières de dictateur. De la Portioncule ou des hauteurs de Pérouse, ils regardaient monter avec indignation les murailles sacrilèges. Chaque pierre était un affront à l'esprit du Poverello.

Parmi les mécontents, se trouvait frère Léon, le disciple bien-aimé, celui que le maître appelait son « petit agneau du bon Dieu ». Un jour, le mouton se fâcha, il fit sauter le tronc. Élie, furieux, n'eut pas honte de le faire bâtonner. Égide, le mystique, gardait mieux son sang-froid, mais il avait des mots amers, une ironie redoutable. On lui faisait visiter les nouveaux locaux conventuels : il paraissait tout approuver. Quand il eut terminé sa ronde : « A la bonne heure ! Rien n'y manque. Et bientôt, nous aurons des femmes ?[1] »

Tel fut le germe de divisions qui allaient longtemps agiter l'Institut d'Assise, et devenir pour lui une cause de difficultés parfois aiguës. La querelle ne prit fin qu'au bout d'un siècle, sur le bûcher[2]. Et pourtant, on ne peut le nier : au point de vue absolu, au point de vue des inten-

[1] Lempp, *Élie de Cortone*, Paris, 1901.

[2] Toute cette histoire de P.-J. Olivi et des quatre condamnés de Marseille, en 1319, est très bien éclaircie par le P. Ehrle dans l'*Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte Mittelalters* du P. Denifle (t. II, III et IV). Elle vient d'être résumée dans un esprit très modéré par le P. René de Nantes, *Histoire des Spirituels*, Couvin, 1909, Cf. F. Tocco, *Studii Francescani*, Naples, 1909.

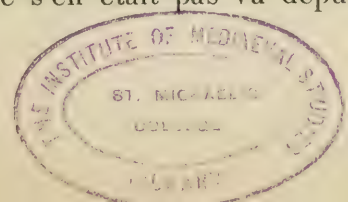
tions évidentes du fondateur et de sa volonté mille fois déclarée, c'étaient les réfractaires qui avaient la raison pour eux. Avec quelle force le maître n'avait-il pas interdit les grandes constructions ! Quelle n'était pas son horreur pour tout contact avec l'argent !

Et saint Dominique n'était pas, sur l'article de la pauvreté, moins radical que son ami. Lui aussi, il avait senti qu'une Église opulente, des évêques féodaux et des abbés à cheval ne seraient jamais des apôtres bien écoutés de l'Évangile. En même temps que François, à coup sûr en dehors de lui, il avait fait du dépouillement volontaire la base de sa création. Mais c'est dans leur manière de comprendre la pauvreté que se marque la différence des deux tempéraments. Pour l'un, elle est surtout une prédication : c'est un argument de plus, une réponse à l'hérésie ou une arme contre elle. Pour l'autre, elle est l'objet d'un choix passionné et des plus intimes préférences. Saint François, cet ancien viveur, cet ex-roi de la jeunesse dorée, ce ravissant enfant gâté du monde et de la fortune, avait soudain compris, un jour, à vingt-cinq ans, que le seul obstacle au bonheur, à la fraternité, réside dans la propriété, si petite qu'elle soit : elle seule enlaidit et rétrécit la vie, nous tourmente, nous travaille, nous empoisonne d'inquiétudes, de convoitises et d'envie. Et pour quoi faire ? Les vrais biens, les seuls nécessaires, l'air, la lumière, la santé, la patrie, la grâce des horizons, sont ceux qui ne coûtent rien : ils sont à tout le monde et n'appartiennent à personne. Quel artiste, pour jouir d'une belle chose, a besoin qu'elle soit à lui ? Lequel, en présence d'un chef-d'œuvre, échangerait sa pure émotion esthétique contre la satisfaction du philistin qui la possède ? La vraie richesse est celle du cœur, tout le reste est du superflu.

Il y a plus. Le renoncement, dans la doctrine francis-

caine, est une philosophie, une tendre religion. La morale de la pauvreté est la morale de l'amour. Avouons-le : avec nos idées de confort et de bien-être, quel gaspillage, quel massacre nous faisons de la vie ! Quel gâchis des choses précieuses ! La crainte de profaner, d'abuser, de détruire ; l'économie, la précaution, le respect du don divin dans les moindres créatures, formaient la plus utile des leçons : elles enseignaient le prix incomparable de l'existence, en relevaient à l'infini la valeur et la dignité. Le saint, le fou d'amour, qui ne se passait de tout que pour mieux tout chérir ; celui qui de ses doigts délicats transportait le vermisseau sur le bord du chemin, afin qu'il ne courût pas le risque d'être broyé ; celui qui délivrait le lièvre pris au collet et l'instruisait fraternellement à ne plus se faire prendre ; qui, en se lavant les mains, prenait soin que les gouttes rejaillissent à terre de façon que leur pureté n'en reçût pas de souillure ; qui laissait son manteau brûler pour ne pas souffler une étincelle, et qui jamais sans regret ne put voir une lumière s'éteindre, — celui-là faisait mieux que de nous donner la terre : il y ramenait la poésie.

Ah ! je comprends le chagrin de ceux qui avaient été les témoins de ces choses, et qui assistaient à leur fin. Les compagnons de Rivo Torto, de Sainte-Marie-des-Anges, pouvaient-ils se résigner à voir s'évanouir l'œuvre de l'enchanteur ? Aujourd'hui encore, l'idylle de la Portioncule parfume ces contrées et répand sur l'Ombrie on ne sait quelle atmosphère qui rappelle la Galilée. Ces petits ermitages des premiers solitaires, leurs misérables huttes de boue et de roseaux, les parcs où ils gîtaient sans même une clôture, entre une haie et un fossé, sont des lieux saints, les lieux où le Père céleste a été approché de plus près. On vit là des spectacles comme il ne s'en était pas vu depuis la multiplication


THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S

des pains : tel ce chapitre de 1219, célèbre sous le nom du « Chapitre des Nattes », où cinq mille frères de toutes les langues campèrent, pendant l'octave de la Pentecôte, autour de Sainte-Marie-des-Anges. Comme chrétiens, ces gens-là forment l'école du plein air. Qu'on se figure la surprise, quand ils essaimaient deux par deux et qu'on voyait se répandre ces missionnaires en guenilles, avec leurs capuchons, leurs pieds nus, quelques livres dans une sacoche de cuir, presque tous jeunes, joyeux, comme une troupe en vacances, prêchant, pleurant, riant, tels que des chanteurs ambulants et de vrais « jongleurs du bon Dieu » !

Seulement, il y avait dans l'esprit même de saint François quelque ambiguïté sur la nature de son ordre : ou, plus exactement, sa riche pensée comprenait une double tendance. Lequel l'emporterait, l'ascétisme ou l'apostolat, la contemplation ou l'action? Laquelle devait-on embrasser, l'existence de Marthe ou celle de Marie ? Le mieux était de les unir, mais encore fallait-il prévoir que l'une des deux triompherait. Le jour devait venir où ce délicat équilibre ne se maintiendrait plus.

D'autre part, cette gageure presque insensée, ce paradoxe ou ce défi d'une immense société vivant au jour le jour, sans propriété d'aucune sorte, sans ressources ni revenus fixes, en ne comptant pour subsister que sur les chances aléatoires de la charité publique, exposaient les Mendiants à des voisinages dangereux. Les anciens ordres, voués à la contemplation, s'étaient établis à l'écart, dans des solitudes sauvages, des forêts, des montagnes ; ils défrichaient aux alentours et vivaient en commun du produit de leurs terres. Mais les ordres nouveaux, inaptes à posséder, n'ayant ni greniers ni récoltes, semblables aux oiseaux qui ne moissonnent ni ne sèment, étaient bien obligés de se rapprocher des villes : ils s'y

trouvaient contraints autant par leur nature active ou semi-active, que par les exigences de leur état de mendiants. Toutes leurs fondations, presque sans exception, sont des fondations urbaines. C'est un des traits qui les caractérisent. C'est leur marque : les Mendiants sont les ordres de la démocratie. Ils expriment à leur manière l'immense mouvement de réorganisation sociale qui groupe les bourgeoisies sous la bannière des Communes. Plus d'une fois on vit les Mendiants marcher à la tête des milices contre les barons et les tyrans. Partout ces ordres populaires épousent la cause populaire.

Mais dans ces grands centres, près desquels ils élisaient leur domicile, où ils étaient à même d'agir et de trouver leur vie, n'était-il pas inévitable qu'ils prissent des habitudes sédentaires, et perdissent en partie leurs allures de nomades ? Un compromis devait forcément s'établir entre le dénûment complet et l'état civilisé. François ne s'y résignait pas. L'idée d'une installation le mettait hors de lui. Un toit l'empêchait de dormir. Cet homme de Dieu était un vagabond incorrigible. Il avait le génie du paladin, du chemineau, de l'aventurier. Toute attache lui faisait horreur. Il ne comprenait pas que ses frères ne fussent pas tous faits comme lui.

Il faut se représenter la stupeur des bourgeois, surtout dans les pays du Nord, race d'esprit plus rassis, en voyant arriver les gueux de cette école. Les Allemands n'en revenaient pas. A Erfurt, le bourgmestre, à qui l'on dit que ce sont des moines, poliment propose un couvent. Un couvent ! Ces Italiens ne savaient ce que c'était. Une bicoque près de l'eau, pour pouvoir se laver les pieds, c'est tout ce qu'il leur fallait. Ainsi fut fait. Mais il était aisé de prévoir qu'on n'en resterait pas là. Pouvait-on arrêter les dons et les offrandes ? Comment décou-

rager la reconnaissance des fidèles et leur bonne volonté ? Comment refuser la dîme du riche et le denier de la veuve ? Le mouvement était irrésistible.

En dépit des défenses et des efforts des fondateurs, en dépit de l'opposition farouche des Spirituels, malgré les décisions, les restrictions et les entraves apportées par la règle à la permission de bâtir, malgré la surveillance et le contrôle des inspecteurs, — les frères suivirent leur destinée : ils grandirent avec le flot qui les portait. Les règlements qui limitaient l'élévation des murs, interdisaient les voûtes, prohibaient les marbres, les statues, les mosaïques, les peintures[1] eurent le sort commun à toutes les lois somptuaires. Il en résulta une infinité de tracasseries, et peu d'effet réel. Partout le législateur se trouva débordé. A la fin du XIIIe siècle, les Prê-

[1] Constitutions de saint Bonaventure, dites Constitutions de Narbonne, datées de 1260, et réglant la « fabrique » des églises.

« VIII. Défense de voûter les églises (*testudinatae ecclesiae*), excepté au-dessus de l'autel, et avec l'autorisation du général.

« IX. De transformer les églises en monuments de curiosité (hélas !) au moyen de peintures d'ornement, de vitraux, de colonnes, comme aussi au moyen de dimensions trop grandes.

« XVI. De séparer le clocher de l'église.

« XVII. De faire des fenêtres coloriées et ornées de figures, à l'exception de la fenêtre principale, derrière le maître-autel, laquelle pourra contenir les images du Christ en croix, de la Vierge, de saint François et de saint Antoine.

« XVIII. De placer sur l'autel ou ailleurs des tableaux de prix ou de curiosité. S'il y en a de faits, les enlever. Toute infraction sera sévèrement punie, et les chefs qui auront désobéi devront être cassés sans pitié.

« XXI. Oter les encensoirs, crucifix, vases d'or ou d'argent, excepté les crucifix à reliques, ou encore l'ostensoir et le calice qui conservent le Saint-Sacrement ; et désormais, ils devront être d'un travail plus simple, et d'un poids ne dépassant pas deux marcs et demi. »

Les admonitions de saint François étaient beaucoup plus rigoureuses : « Un fossé, une haie, rien de plus ; pas de mur en l'honneur de la Sainte Pauvreté et Humilité ; des cabanes de boue et de bois ; des églises toutes petites, et ni la prédication, ni aucune autre considération ne doivent amener les frères à construire des temples grands et richement ornés ».

La bulle du 22 mars 1222 dit aux frères : « Nous vous accordons licence de célébrer en temps d'interdit dans vos églises, *si vous venez à en avoir* ». Preuve qu'en 1222, ils n'en ont pas encore. D'autre part, on conclut de là à la rapidité du mouvement, puisque S. Francesco de Sienne, S. Croce de Florence, Saint-Antoine-de-Padoue, sont commencés entre 1230 et 1240.

cheurs prirent le parti de les abroger tout à fait. J'ignore si les Mineurs eurent le même courage, mais pratiquement leurs ordonnances tombèrent en désuétude. Avec plus de tiraillements, d'hésitation de côté et d'autre, eux aussi, ils finirent par « s'adapter ».

C'est dommage, dira-t-on peut-être. On regrettera que les Mendiants n'en soient pas demeurés à leur premier état d'entière liberté et de sainte bohême, la bride sur le cou, imprévoyants, charmants, — qu'ils aient subi, en quelque sorte, la domestication sociale. Sans doute, de tous les édifices dont nous allons parler, aucun ne dut être plus agréable à Dieu que cette première chapelle d'Oxford, si humble que le charpentier ne fut qu'un jour à la bâtir : quoi de plus touchant que ces hommes qui s'en vont conquérir le monde avec des jouets d'enfants ? Mais si les Spirituels et les intransigeants eussent triomphé, par impossible, quelle perte, non seulement pour l'art, mais aussi pour le bien ! Quel capital moral, quel trésor de spiritualité représenté par ces églises qu'ils maudissaient ! Quelle foule, à travers les âges, a entendu là les mots divins !

Mieux encore : l'âme des fondateurs n'est pas absente de ces murs qu'ils n'ont pas construits ; leurs églises sont faites, malgré tout, à leur ressemblance. La matière n'a pu opprimer leur esprit : c'est elle qui, au contraire, en a reçu sa forme. Quelque chose d'indestructible, un charme *sui generis* y flotte ou y subsiste, où se respire encore le génie des deux chefs des tribus mendiantes.

II

La basilique d'Assise fut élevée presque tout entière sous le généralat d'Élie. La dédicace n'eut lieu qu'en

1253, mais le gros œuvre était achevé en 1239, puisqu'à ce moment on monte déjà les cloches. Les travaux ne prirent donc qu'une dizaine d'années. L'exécution ne traîna pas : tout fut mené tambour battant ; l'œuvre, aujourd'hui encore, frappe par son caractère d'ensemble et un aspect de volonté.

Qui fut l'auteur du plan ? Vasari parle d'un concours où prirent part les meilleurs architectes du temps et où fut couronné le projet d'un certain Jacques l'Allemand. Traduction : la basilique d'Assise est un ouvrage gothique. Déjà au temps de Vasari, on se figurait que « gothique » était synonyme d' « allemand » ; c'est-à-dire qu'on prenait un qualificatif, d'ailleurs tout arbitraire, pour une marque d'origine. Quant à Jacques, « allemand » ou autre, aucun architecte de ce nom n'a jamais travaillé à la basilique d'Assise : celui-là est sorti de toutes pièces de l'imagination féconde de Vasari.

L'auteur de S. Francesco d'Assise est parfaitement connu : il s'appelait Philippe de Campello, et il est mentionné comme « maître de l'œuvre », dans divers documents qui s'échelonnent de 1232 à 1253. Il y a deux ou trois ans, un critique italien, le savant Venturi, a cru devoir proposer une nouvelle attribution. Selon ses conjectures, le véritable auteur serait l'ami de saint François, le mystique Jean de Penna. Mais l'hypothèse est toute gratuite ; elle ne repose que sur un texte qui paraît mal interprété, et sur la confusion de deux personnages contemporains, portant le nom de Jean de Penna. Rien ne prouve que le second, le constructeur d'aqueducs, ait jamais été employé aux travaux de la basilique. Jusqu'à nouvel ordre, nous tiendrons Philippe de Campello pour le seul architecte[1].

[1] *Etudes franciscaines*, t. XXIII, février 1910, article du P. Egidio

A-t-il eu un inspirateur, un collaborateur ? A-t-il obéi à quelqu'un ? Pour M. Sabatier, il n'y a aucun doute : le choix de l'emplacement sur un éperon de roches, au confluent de deux vallées, la silhouette dominatrice, l'autorité de la construction, l'unité du travail, la fierté des idées, tout révèle la résolution et la poigne d'Élie. Il paraît qu'il avait plus d'une corde à son arc. On lui prête des talents d'ingénieur militaire. Il aurait fait plus tard, en Sicile, pour Frédéric II, des travaux d'art et des ouvrages de fortification. Cet homme, le mauvais génie de l'ordre, à en croire les chroniqueurs, le général désarçonné par un *pronunciamento* des frères révoltés, aurait donc eu l'honneur d'élever à la gloire du maître le mausolée où reposent ses cendres, et d'où son âme rayonne encore sur le monde. C'est lui qui aurait conçu ce monument d'apothéose.

La basilique d'Assise est une église double, c'est-à-dire que, par une circonstance assez rare, elle est formée de deux églises superposées et se chevauchant l'une l'autre. C'est une disposition dont on ne connaît guère qu'un exemple antérieur, au célèbre couvent bénédictin, le *Sagro Speco* de Subiaco ; la Sainte-Chapelle du Palais, bâtie un peu après Assise, peut vous en donner une idée. Ces deux nefs hardiment juchées sur les reins l'une de l'autre, l'une sombre, surbaissée, pesante, la seconde au contraire toute essor et clarté, ont frappé vivement l'imagination. Selon une tradition, saint François aurait désigné lui-même l'emplacement de son tombeau, en dehors de la ville, dans un endroit désert, lugubre et mal famé, qui servait de terrain d'exécution et de fosse aux criminels : on l'appelait pour cette raison la colline infernale. Mais quand les restes bénis y furent

M. Giusta : *Du véritable architecte de la basilique d'Assise*. Cf. Lempp, *loc. cit.*

apportés, le roc funeste fut changé en pierre salutaire, et le coteau de l'Enfer devint le coteau du Paradis.

Ce n'est pas la seule légende qui avait pris naissance sur la tombe de François. Lors de la translation de ses restes en 1230, sur le chemin de la cathédrale à la nouvelle église, il se produisit un coup de théâtre : le convoi fut attaqué et, dans le tumulte qui suivit, le cercueil disparut. L'histoire est restée très obscure. Tout le monde accusa Élie. Il voulait connaître seul le lieu exact de la sépulture, afin de soustraire les reliques à toute tentative de rapt ou de recherches. Sur ce fond dramatique, la fiction populaire jeta sa riche broderie. Sous les deux églises, disait-on, il en existait une troisième, profonde, mystérieuse, souterraine, dont l'accès n'a été connu que d'un petit nombre d'initiés, qui n'ont jamais parlé. Là, le saint d'Assise demeure, non pas étendu, mais debout, immobile, vivant, baigné d'une lueur surnaturelle, la corde aux reins, les yeux au ciel, dans une perpétuelle extase, saignant éternellement de ses membres stigmatisés. Le mystérieux revenant n'a été visité que de quelques personnes, la dernière fois par Pie V, accompagné de deux cardinaux, qui n'ont pas révélé le secret. En 1818, des fouilles furent exécutées sous le pavé de l'édifice. Le corps du saint fut découvert sous le maître-autel, encastré à cru dans la roche, comme il l'avait voulu, et comme Dante l'avait dit :

Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno.

On se rappela la vieille fable. Pour qu'elle n'eût pas tort, une crypte fut creusée sous l'autel. On réalisa la légende : on eut une poignée d'ossements dans un caveau funèbre, à la place du fantôme ardent qui vivait en silence dans le sanctuaire du cœur.

Les deux églises du XIIIe siècle sont fort belles.

Orientée contrairement aux habitudes, la basilique présente sa façade au levant, et offre à l'occident les verrières de son chœur. La même composition se répète à chaque étage : croix latine à une seule nef, à quatre croisées d'ogives, avec cette différence que le chœur, en bas, est circulaire et voûté en cul-de-four, tandis que celui d'en haut, plus dégagé, plus svelte, présente un plan hexagonal et est voûté sur branches d'ogives. L'extérieur est très simple, tout uni, presque nu ; en dehors des portes et façades, et exception faite du joli porche de style Renaissance, ajouté par Sixte IV et par où on accède à l'église inférieure, — pas un morceau un peu fleuri, pas un rinceau, pas une corniche ou un tympan sculpté : rien pour rompre et pour égayer la monotonie des grandes lignes. Il est vrai que la situation est par elle-même fort pittoresque et que la basilique, avec son cloître, son campanile, l'imprévu de son port, de ses perspectives et de ses terrasses, se montre sous un angle assez capricieux pour n'avoir pas besoin d'un surcroît de fantaisie et de variété. La nature se chargeait des trois quarts de l'effet.

Quant à l'intérieur, toute la force expressive en repose sur un contraste : un même thème est repris sur deux modes divers. En bas, quatre éléments de voûte montés sur des cintres puissants, de larges arcs bandés comme pour soutenir un monde; ils retombent sur des fûts de piliers engagés, aux demi-cylindres trapus, aux chapiteaux bas, déprimés, comme écrasés; la lumière rare, incertaine, glisse par des fenêtres parcimonieusement ménagées, à l'air de soupiraux, et d'où filtre un jour fugitif, douteux, crépusculaire.

En haut, c'est le même motif, mais comme transfiguré : au lieu de se courber, tout se redresse; au lieu de ployer, tout monte ; au lieu de la pénombre, la lumière. Une nappe de jour inonde les verrières du

chœur, la double rose de la façade et les charmantes lancettes de la nef et des transepts. Les lourds cintres d'en bas se brisent en arcs aigus ; les gros piliers massifs se résolvent en faisceaux de colonnes délicates ; une galerie court à mi-hauteur et s'ajoure au pourtour du chœur en un triforium aux trèfles élégants. Les proportions sont si exactes qu'on les dirait produites par la pression d'une matière élastique, chargée en bas et libre en haut. Ainsi les sensations se doublent mutuellement et la radieuse église ne serait pas tout ce qu'elle est, sans le sourd accompagnement et la basse profonde que l'église inférieure apporte à son concert. C'est à elles deux seulement qu'elles font leur harmonie. Chacune, prise à part, pourrait n'être qu'un morceau médiocre, et il n'en manque pas ailleurs qu'on aurait le droit de leur préférer ; mais c'est leur union et leur intime soudure qui en font un chef-d'œuvre.

Ce chef-d'œuvre a-t-il, en outre, une valeur idéale et un sens symbolique ? Faut-il y voir une sorte d'allégorie de pierre, une représentation de l'Église souffrante et de l'Église triomphante, une espèce de diptyque dantesque sur le Purgatoire et le Ciel ? Évidemment, rien ne s'y oppose ; mais on peut affirmer que l'artiste n'y a point songé [1]. Le moyen âge n'a pas pensé partout par hiéroglyphes. Il ne s'agissait pour l'auteur que d'utiliser un terrain particulièrement inégal et de tirer parti de la

[1] On a proposé également une allégorie des « trois vœux » : mais, jusqu'au XIXe siècle, il n'exista que deux églises. Le moyen âge a fait un grand usage du symbolisme, mais d'un symbolisme très spécial, et qui n'a rien de commun avec ce que nous entendons par là. Par exemple, la déviation de l'axe de certaines cathédrales a passé pour représenter l'inclinaison de la tête du Christ expirant sur la croix : on peut être sûr que cette intention est entièrement étrangère à la pensée des architectes. Il faut, dans ce genre d'explications, se garder de substituer notre tour d'esprit moderne à celui du moyen âge. N'a-t-on pas cru reconnaître, dans les sculptures du portail de Notre-Dame de Paris, tout le système de la cabale et les symboles secrets d'une religion magique ?

difficulté même. Mais il l'a fait en grand artiste. La solution qu'il a trouvée, en divisant la question, fait face séparément à toutes les données du problème. L'art s'est borné à obéir aux conditions de la nature et à écouter l'ordre des choses.

Cet architecte était un homme qui savait son métier, et qui maniait supérieurement la langue du clair-obscur.

III

Ce monument servit de type pendant un siècle à presque toutes les églises des Mendiants. Partout en Italie, et même en deçà des Alpes, nous verrons se reproduire, à travers les variations d'individus ou de familles, quelques-uns des traits distinctifs de l'église supérieure d'Assise. Avant d'en parcourir ensemble les principales, j'ai besoin de revenir un moment en arrière, et de traiter un point que je n'ai fait qu'indiquer, le réservant pour l'éclaircir à cette place.

La basilique d'Assise est un édifice gothique. On a vu de quelle manière fantaisiste Vasari, avec son Allemand, en a expliqué l'existence. Et il est vrai qu'en Italie l'art gothique n'a jamais été qu'un produit exotique. Mais c'est un produit d'origine et d'importation françaises.

Personne n'ignore aujourd'hui que c'est en France, — en Ile-de-France, — qu'a été inventée cette admirable architecture, cette armature de pierre, cette charpente de piliers, d'ogives et de doubleaux, un des plus beaux systèmes qui aient été conçus, peut-être le plus divers et le plus riche de tous, le plus logique et le plus complet, hormis l'architecture grecque. Cette merveilleuse formule était à peine créée, qu'elle commençait son tour

d'Europe. C'était la première fois qu'une pensée française se mettait en chemin : plus d'une autre dans la suite devait faire le voyage. Les moines de Cîteaux furent les agents de cette propagande. On connaît les idées de saint Bernard sur l'art, sa lettre à l'abbé de Saint-Thierry et sa fougueuse sortie contre le luxe des églises. La lui a-t-on assez reprochée ! La vérité est qu'il n'a fait que ramener l'art à la raison. Le style de Cîteaux est remarquable d'austérité. C'est un modèle de goût pur et de pensée châtiée. Les grandes écoles cisterciennes abondent en Italie. Au Midi celles de Fossanova et de Casamari, celle de Chiaravalle[1] près de Milan, celle de S. Galgano en Toscane, qui a donné naissance à la cathédrale de Sienne, sont toutes les aînées ou les contemporaines de la basilique d'Assise. Toute église gothique d'Italie est fille de ces bourguignonnes ou de ces champenoises. Et c'est de là que sortent les églises des Mendiants.

Faut-il aller plus loin et dire que saint François, qui nous aimait beaucoup, qui adorait nos poètes et nos romans de la Table ronde, qui faisait des vers en provençal et s'appelait François en l'honneur de la France, avait encore des préférences pour l'architecture française et quelque vague idée de la façon de faire une voûte ogivale ? Pour quelques moellons apportés à des chapelles en ruines, et quelques lézardes bouchées à Saint-Pierre ou à la Portioncule, a-t-on le droit de parler, comme le fait M. Thode, d'un « style personnel » à François et de son « gothique instinctif » ? Saint François, je le crains, en eût ri de bon cœur !

Non, les Mendiants n'ont pas d'architecture à eux : ils prennent la première venue, celle de tout le monde, sans

[1] Chiaravalle, Clairvaux, même nom. Sur tout ceci, Cf. Enlart, les *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894.

y mettre de prétention, sans faire les difficiles, et en cela se marque leur esprit de pauvreté. Ils n'ont pas derrière eux, comme les Cisterciens, une forte doctrine esthétique, un credo et des lois qu'ils appliquent partout. On voit bien que ce ne sont pas des ordres d'invention française ! Les têtes de chez nous, les partisans de l'alignement, comme Humbert de Romans, le grand général dominicain, se plaignent de la fantaisie et de l'irrégularité dans les constructions. « Autant de maisons, autant de styles » ! Il souhaite un canon, une règle invariable. Autant vaut dire qu'il dénie à son ordre son véritable caractère. Car il se trouve justement que cette spontanéité, cet air de circonstance et même d'occasion sont peut être le plus grand charme des églises nouvelles et leur meilleure chance d'originalité. Nous allons voir comment le type cistercien modifié, altéré, simplifié, remanié un peu au petit bonheur par les moines mendiants, en arrive à une formule extrêmement éloignée de son point de départ, et à des résultats qui n'ont plus en réalité de gothique que le nom.

Essayons de nous représenter comment les choses se passent, et de voir un peu les frères à l'œuvre. Voilà une mission qui arrive dans une ville. Elle s'installe dans les faubourgs, dans quelque terrain vague d'un quartier excentrique, près des petites gens, au bout d'une rue populeuse. Parfois, les villes ont grandi, les couvents se trouvent englobés dans les constructions modernes : à Florence, à Venise, les maisons des Mendiants ont l'air aujourd'hui d'être au centre : c'est la périphérie qui a changé de place. Dans les villes qui ont conservé leur physionomie, à Sienne ou à Pérouse, — et il en fut ainsi un jour dans toute l'Europe, — vous êtes sûr de trouver, à un petit quart d'heure de marche en partant de la cathédrale, d'une part un S. Francesco,

de l'autre un S. Domenico, chacun à son extrémité de la ville, pour se partager la tâche et ne pas trop se faire concurrence. Une fois ce chemin reconnu, vous êtes orienté : vous avez dans la tête le plan de la ville ancienne et les grandes lignes de sa vie.

Les frères se mettent à bâtir. Il est clair que dans chaque endroit les choses vont dépendre des ressources du pays. En général, tout le monde y va de tout son cœur : personne ne refuse à Dieu et aux *Frati*. A Reggio, en 1233, pour l'église des Prêcheurs, toute la ville s'attelle à la construction. La ferveur est extraordinaire. « C'était à qui viendrait, hommes et femmes, petits et grands, chevaliers ou soldats, bourgeois ou paysans, à qui porterait des pierres, du sable, de la chaux sur son dos, dans des sacs ou des outres de toutes sortes. Et bien heureux celui qui en pouvait porter le plus ! » A Venise, pour les Frari, même émulation, seulement sur une plus grande échelle : un Anguiè donne un pilier, un Giustiniani en donne deux, un Gradenigo en donne quatre. Le condottière Savello paye les frais des voûtes. Un Viara donne 16.000 ducats pour ériger la tour. A Florence, pour la reconstruction de Sainte-Marie-Nouvelle, la Ville en trois ans vote deux fois 1200 florins d'or ; l'année d'après, mille florins, 500 pour les remparts et 500 pour l'église : les deux allaient de pair, la défense et la piété, comme également nationales et pareillement patriotiques.

Le principe est de faire, pour la somme dont on dispose, aussi grand, aussi vite et aussi simple que possible. On ne raffine pas, on ne va pas chercher midi à quatorze heures. « C'étaient, écrit Ruskin, des églises faites pour le service, pas du tout par ostentation, par amour-propre d'auteur ou par vanité de clocher. Des églises où prêcher, où prier, où célébrer, où enterrer, rien de plus :

et aucune idée de montrer jusqu'à quelle hauteur l'artiste saurait jeter une tour, ni quelle surface il voûterait d'une voûte prodigieuse. » Des murs de briques, un toit de bois, voilà une formule (et à mon gré la plus heureuse) de l'église des Mendiants. Le problème était celui-ci : faire, sur un espace donné, le *maximum* d'entrées, et de façon que tous à la fois, et de toutes les places, pussent voir l'officiant à l'autel et le prédicateur en chaire. Il s'agissait de faire une salle assez vaste pour que tout un peuple, un quartier tout au moins d'une ville, pût y tenir à l'aise, assez commode pour que chacun y fût un peu chez soi. Par conséquent, rien d'inutile : aucune espèce d'encombrement, pas de place perdue ; des piliers, s'il y a piliers, aussi minces et aussi rares que possible ; partant les voûtes les moins pesantes qu'il se pourra ; rien d'accessoire, rien de superflu, peu de chapiteaux sculptés, des colonnes sans bases, et en toutes choses la plus grande simplicité de moyens et d'effets.

M. Thode déduit parfaitement tout cela. Il classe les églises des Mendiants par provinces, en quatre familles principales, et voici le résumé de sa carte monumentale. (Je rappelle qu'il ne traite que de l'Italie.) — Famille ombrienne et toscane, la plus voisine de l'église-mère : nef unique, mais au lieu de voûtes, une simple toiture en charpente. C'est le type des églises de Sienne ou de Pérouse. — Famille vénitienne : trois nefs presque égales en hauteur, et couvertes de voûtes comme la basilique d'Assise. Exemples : les Frari, San Zanipolo à Venise, ou la charmante église dominicaine de Sainte-Anastasie à Vérone. — Famille émilienne (les églises de Bologne et de Padoue) : celle-là est un peu à part, avec son mélange singulier de gothique et de byzantin, et sa combinaison de voûtes et de coupoles. Le *Santo* de

Padoue est le classique du genre. — Enfin la famille lombarde, la moins belle de toutes, un peu bâtarde et amorphe : une église comme celle de Saint-François à Crémone, avec ses quatorze travées (Notre-Dame n'en a que huit) donne vraiment l'impression d'une chose inarticulée, traînante, interminable.

Il y a d'ailleurs beaucoup de types intermédiaires, mais l'essentiel est là. Les caractères saillants restent partout les mêmes : dimensions spacieuses, absence de décoration sculptée, grande impression de calme et de vide. Pourquoi le nier ? On voit bien qu'une architecture de ce genre n'a presque plus rien de gothique. Elle n'en conserve que l'apparence et les formes les plus extérieures ; tout ce qui constitue la vie intime de ce style, son sens et sa logique profonde, se dissipe, s'évanouit. De toutes les églises des Mendiants, je ne vois guère que Saint-François de Bologne où le système gothique soit appliqué correctement, sans chaleur ni génie, mais par un élève consciencieux. La basilique d'Assise est la seule où le faisceau de colonnes présente quelque pureté, et où les chapiteaux soient d'un travail soigné. Dans la plupart des cas, c'est l'âme même du gothique qui a été sacrifiée. La valeur de cet art réside dans la structure complexe, dans la subordination des parties, dans la nécessité qui lie tout l'organisme, de la façade au chevet et de l'arc-boutant au pinacle, dans un jeu de forces et de poussées, de charges et de résistances d'où résultent la forme et la nature de tout le détail. Eh bien ! il faut le reconnaître : l'Italie n'y a rien compris. Elle n'en retient que les éléments les plus superficiels. Presque toujours, elle en limite l'usage à la forme mitrée des portes et des fenêtres. Son gothique est un contresens perpétuel, une méconnaissance continue du gothique.

Mais qu'importe?

Il est vrai, les Italiens n'ont pas fait du gothique : mais s'ils avaient fait autre chose? Si leur génie, réfractaire au génie du Nord, avait transformé, adapté, presque sans le vouloir, peut-être sans le savoir, ce qu'il a reçu de nous, pour le recréer selon son humeur indigène? Il est clair que l'église elle-même d'Assise n'a qu'un déguisement ogival; c'est déjà du gothique décomposé, dissous, et dont les éléments retournent en une combinaison nouvelle. Si le gothique est un système de poids et de soutiens, où les supports se réduisent aux colonnes et aux nervures, et dont l'idéal est l'amincissement progressif et la suppression des murailles, — l'architecte d'Assise a manifestement fait une œuvre toute différente, où les surfaces pleines l'emportent sur les vides, et où ce sont les murs qui jouent le rôle essentiel. — Si le gothique est un faisceau de forces ascendantes, une façon de jeter en l'air, de diviser et de répartir à l'infini les pesées, l'architecte d'Assise a fait une œuvre tout italienne, qui impose par ses lignes paisibles et la sérénité des masses. De même que le gothique est un élan vertical, de même l'art italien tend à l'horizontale, comme vers son repos.

Je ne comprends pas la colère avec laquelle certains érudits de chez nous parlent de ce malheureux gothique italien. Ecoutez plutôt M. Enlart : « L'austérité de l'ordre de Cîteaux n'avait fait qu'épurer l'architecture; la pauvreté des ordres mendiants sut la rendre misérable. » On dirait que l'Italie a fait quelque chose de déloyal ; on lui reproche une sorte de trahison archéologique. Blasphémerai-je? Depuis que le moyen âge français est devenu un dogme, c'est presque une impiété que d'avoir des regards pour ce qui n'est pas lui. Je serai donc cet hérétique. N'est-il pas vrai que, chez nos gothiques, il y

a souvent, comme dit Burckhardt, quelque abus de l'algèbre et de l'échafaudage? Ces géomètres enflammés ne se sont-ils pas quelquefois enivrés de leurs équations? N'y a-t-il pas chez eux un peu de vertige logique? Je suis sensible autant que personne au charme de nos églises françaises; j'en admire, tout comme un autre, le porte-à-faux sublime; on est transporté de ces prodiges d'équilibre et de virtuosité. N'est-il pas permis d'y regretter un peu de scolastique? C'est une belle chose qu'une fugue de Bach, mais après ces triomphes d'ingéniosité, comme une simple mélodie, un air sans accompagnement, semblent rafraîchissants! En faut-il tant pour plaire? Tant de savoir est-il indispensable à la beauté?

Il semble que certains arts, comme certaines musiques, se trouvent dépréciés, un peu discrédités, de ce qu'ils sont produits avec facilité. On dirait que l'effort ajoute au prix de l'art, lui donne plus de mérite et quelque chose de plus moral. « Je ne joue, disait Ingres, que de la musique vertueuse, celle qui a de bonnes mœurs. L'Italienne n'en a que de mauvaises. » Et pourtant, une belle phrase est-elle moins immortelle pour être de Rossini que pour être de Wagner?

Je ne trancherai pas cette question insoluble, mais elle a été parfaitement indiquée, en ce qui concerne l'architecture, par le Parisien Jean Mignot parlant aux Milanais. Les Milanais ne venaient pas à bout de construire leur Dôme. En 1399, ils firent venir ce Mignot, qui examina tout et fit un rapport très sévère. En même temps, il proposait un « corrigé » de l'édifice. Les architectes milanais l'admirèrent, le trouvèrent très fort, et ne le suivirent pas. « Alors, pourquoi m'avoir demandé mon avis? » s'écria le Français. Les autres dirent ce mot profond : « La science est une chose et l'art en est une autre ». — « L'art, répliqua Mignot, sans la science

n'existe pas. » Voilà toute la question, et encore une fois je ne décide point. Si j'osais, je vous dirais que je suis sur cela du sentiment de la Vénitienne. Ce n'était qu'une courtisane, mais elle se connaissait aux choses de l'amour. Jean-Jacques était chez elle et lui faisait des théories ; elle ne comprenait pas où il voulait en venir ; enfin, « *Zanetto*, lui dit-elle, *lascia le donne e studia la matemmatica.* » Si vous ne comprenez pas la beauté toute simple, celle qui parle au cœur, ne touchez pas à l'art, faites plutôt des mathématiques.

Ce n'est pas là seulement que s'arrêtent les critiques. On accuse ces églises de n'être pas chrétiennes. C'était l'idée de Taine, et vous connaissez la belle page du *Voyage en Italie*, où il oppose au paganisme foncier des Italiens le mysticisme des races du Nord.

Jamais je ne pourrai admettre que les églises de Rome soient chrétiennes... Que de fois, par contraste, j'ai pensé à nos églises gothiques, — Reims, Chartres, Paris, Strasbourg surtout ! J'avais revu Strasbourg trois mois auparavant, et j'avais passé un après-midi seul dans son énorme vaisseau noyé d'ombre. Un jour étrange, une sorte de pourpre ténébreuse et mouvante, mourait dans la noirceur insondable...

Comme ces barbares du moyen âge ont senti le contraste des jours et des ombres ! Que de Rembrandt il y a eu parmi les maçons qui ont préparé ces ondoiements mystérieux des ténèbres et des lueurs ! Comme il est vrai de dire que l'art n'est qu'expression, qu'il s'agit avant tout d'avoir une âme, qu'un temple n'est pas un amas de pierres ou une combinaison de formes, mais d'abord et uniquement une religion qui parle ! Cette cathédrale parlait tout entière aux yeux, dès le premier regard, au premier venu, à un pauvre bûcheron des Vosges ou de la Forêt-Noire, demi-brute engourdie et machinale, dont nul raisonnement n'eût pu percer la lourde enveloppe, mais que sa misérable vie au milieu des neiges, sa solitude dans sa chaumine, ses rêves

sous les sapins battus par la bise, avaient rempli de sensations et d'instincts que chaque forme et chaque couleur réveillaient ici. Le symbole donne tout du premier coup et fait tout sentir ; il va droit au cœur par les yeux, sans avoir besoin de traverser la raison raisonnante. Un homme n'a pas besoin de culture pour être touché de cette énorme allée avec ses piliers graves régulièrement rangés qui ne se lassent pas de porter cette sublime voûte : il lui suffit d'avoir erré dans les mois d'hiver sous les futaies mornes des montagnes. Il y a un monde ici, un abrégé du grand monde tel que le christianisme le conçoit : ramper, tâtonner des deux mains contre des parois humides dans cette vie ténébreuse, parmi les vacillements de clartés incertaines, parmi les bourdonnements et les chuchotements aigres de la fourmilière humaine, et, pour consolation, apercevoir çà et là, dans les sommets des figures rayonnantes, le manteau d'azur, les yeux divins d'une vierge et d'un petit enfant, le bon Christ tendant ses mains bienfaisantes, pendant qu'un concert de hautes notes argentines et d'acclamations triomphantes emporte l'âme dans ses enroulements et dans ses accords [1].

Certes, je n'irai pas nier (et surtout aujourd'hui !) l'émotion religieuse qui s'exhale de nos cathédrales. Mais pourquoi n'y aurait-il qu'une sorte d'émotion religieuse ? Pourquoi serait-il interdit à la sensibilité d'en inventer

[1] On reconnaît ici : 1° le paradoxe romantique, le paradoxe de Rousseau, aussi vieux que la *Germania* de Tacite : à savoir que l'élément salubre et créateur, le pur sang de l'humanité, est l'élément barbare. Qui nous délivrera de cette illusion ? Non, les barbares n'ont rien créé : la civilisation est une conquête de tous les jours contre la barbarie. Le mythe germanique est une chimère à rayer du programme latin ; 2° (et corollairement), l'idée qu'une cathédrale est un extrait des bois, d'abord construit en poutres, et conservant encore les signes de son origine sylvestre. De là, dans ce beau passage, le choix de Strasbourg, et tout ce développement sur les bûcherons de la Forêt-Noire. Confusion enfantine d'une « forêt de colonnes » et d'une véritable futaie. C'est une métaphore prise pour un argument. Une des traces ou des survivances que l'on croyait saisir de l'ancienne architecture en bois, c'était le « modillon *à copeaux* » des églises auvergnates (Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*, t. IV, p. 309). M. Mâle vient de prouver que ce fameux modillon est un emprunt mauresque : il l'a retrouvé à la mosquée de Cordoue. Voir son article décisif de la *Revue de l'Art*, août 1911 : *la Mosquée de Cordoue et les églises de l'Auvergne et du Velay*.

une autre ? De quel droit limiter à une forme unique la faculté de l'exprimer ? Et n'y a-t-il qu'une langue pour balbutier le divin ? Quelle délicatesse prend à certains critiques, sur la pureté chrétienne du génie italien ? Que leur importe ? Et qui donc les en a faits juges ? Étrange manie de vouloir que l'ogive soit religieuse et que la ligne droite ne le soit pas ! Pourquoi n'y aurait-il de chrétien que le gothique, et de mystique que le barbare ? L'ogive, système de voûtes, sert indifféremment à voûter n'importe quel espace ; elle n'a par elle-même aucun sens spirituel. Le moyen âge couvrait ainsi un réfectoire, une salle d'armes, un palais de Justice, une halle, un hôpital ou un hôtel de ville... Quelle niaiserie d'attacher le sentiment à une formule !

Le sentiment chrétien ! J'ose dire que celui-là n'en a pas complètement éprouvé la tendresse, qui n'a pas erré quelque jour sur le pavage de briques d'une église déserte de Toscane ou d'Ombrie, et n'a pas promené longuement ses regards sur ces murailles nues et veloutées par les siècles. Nulle part peut-être l'atmosphère n'est plus douce et plus vraiment suave. Nulle part on ne sent mieux l'intimité du christianisme, ce je ne sais quoi de divin et de familier tout ensemble, cette paix enchanteresse qui ne se respire que là. Quelle absence de pédantisme ! Quel manque de rigueur ! Quel sens poétique des espaces ! Quelle liberté intérieure ! Qu'il est doux de s'y abandonner, et comme la rêverie y devient la prière ! Qui donc a imprimé à ces parois dépouillées une grâce si touchante ? D'où naît le charme de leur vaste silence ? Elles n'ont qu'un jour égal qui vient de derrière l'autel : il est sans drame ni inquiétude, mais non pas sans mystère ; une confiance vous enveloppe comme d'une caresse. Les toits ne sont que des poutres, mais cette charpente ingénue rappelle l'étable de Bethléem, et sa rusticité a

un parfum évangélique. Aimables églises mendiantes, point savantes, point compliquées, n'ayant rien qui intrigue l'esprit et s'adresse à l'intelligence, — êtes-vous de l'architecture, êtes-vous même de l'art? Je l'ignore. Mais à coup sûr vous êtes de la poésie.

IV

Ces caractères persistent même en pays gothique, en France ou en Allemagne. Partout, vous retrouvez la même simplicité, cet accueil, cette bienveillance que j'essayais de vous décrire. A travers toute l'histoire, ces roturières sont restées les églises des foules. En 1789, c'est là que se tiennent spontanément les assemblées du peuple, les États-Généraux de la démocratie. Les Prêcheurs de la rue Saint-Jacques avaient reçu, dès le XIIIe siècle, le sobriquet de Jacobins ; les Cordeliers ou Franciscains logeaient là tout auprès (leur réfectoire est aujourd'hui le musée Dupuytren). Cordeliers, Jacobins, les noms en témoignent encore : ces deux églises plébéiennes devinrent naturellement les deux laboratoires de la Révolution[1].

De tout ce que les frères avaient bâti, il reste par malheur peu de chose. En Espagne même, de rares maisons remontent plus haut que le XVe siècle, et elles relèvent de notre gothique du Midi : Saint-François de Lugo, Saint-Thomas d'Avila, ou le beau couvent portugais de Batalha peuvent servir d'exemples[2]. Dans le reste de l'Europe, le « progrès » ne nous a pas ménagé les

[1] Le fameux club se tenait aux Jacobins de la rue Saint-Honoré.

[2] Lamperez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1909, t. II, p. 516 et suiv. San Juan de Los Reyes, le célèbre couvent franciscain de Tolède, le type du style « mudejar », et de l'architecture la plus décorative et la plus blasonnée qui soit, date de 1476.

ruines : presque tout a disparu. Et les couvents des Mendiants, par leur situation dans les villes, étaient plus exposés que d'autres à tous les vandalismes. On détruit tous les jours : l'église des Jacobins, à Gand, qui était admirable, n'a été abattue qu'en 1860; on a rasé l'original, pour en faire à Ostende une copie moderne. Il reste toutefois quelques exemplaires charmants : les Prêcheurs de Colmar, avec leur chœur ogival et leur nef à plafond de bois, sont une église aussi précieuse par sa forme que par ses souvenirs.

Autant qu'on peut juger après tant de ravages, ce sont les Jacobins qui ont été les architectes les plus originaux. Ils avaient des églises à quatre nefs, comme à Strasbourg, et surtout un type à deux nefs, qu'ils avaient inauguré au « Grand Couvent » de Paris, et dont quelques spécimens se sont conservés jusqu'à nous, aux Jacobins de Constance, d'Agen et de Toulouse. Les Jacobins de Toulouse sont un des purs joyaux de la France. C'est un long vaisseau divisé dans le sens de la longueur par une file de sept colonnes qui reçoivent les nervures d'une double voûte de briques. *Sapientia ædificavit sibi domum, excidit columnas septem.* Division inédite, d'une grâce incomparable. Le chœur, où les deux voûtes se confondent en une seule, et où quarante arceaux retombent sur un pilier central ou rejaillissent en gerbe comme un bouquet de palmes, — ce chœur est une trouvaille dont les yeux ne se lassent pas[1].

Mais j'ai à vous parler, pour finir, de deux traits qui se retrouvent dans toutes les églises des Mendiants et qui

[1] Cf. Percin, *Monumenta conventus Tholosani*, Toulouse, 1690, et Manavit, *Mémoires de la société archéologique du Midi*, t. VII, p. 109 et suiv. — Sur le « Grand Couvent » de Paris, cf. Lenoir, *Statistique monumentale de Paris*. 1867, p. 165, 170 et planches. — En général, sur les églises dominicaines de France, consulter Rohault de Fleury, *Gallia dominicana*, Paris, 1901, 2 vol. in-f°.

sont essentiels à leur physionomie. Ces églises sont bâties pour la prédication. Le nom même des Prêcheurs indique assez leur fonction, et les Cordeliers, avec quelques nuances, avaient le même programme. Par exemple, à Paris, en 1273, de soixante prédicateurs dont nous avons les noms, quarante-quatre appartiennent aux deux ordres mendiants, dont trente aux Jacobins. Au début, ces sermons se prononçaient en plein air, à toute heure, en toute occasion, dans les foires, aux marchés, aux tournois, aux carrefours, sur les places publiques[1]. Quand frère Berthold de Ratisbonne prêchait, toute la ville le suivait dans une prairie, où il se plaçait sur une petite éminence ; une corde séparait les auditeurs en deux groupes, celui des hommes et celui des femmes ; et un fanion fixé auprès de lui à un mât indiquait d'où venait le vent, afin qu'on se plaçât du côté où portait la voix. Il affectionnait, pour parler, de monter sur un arbre : on montrait près de Gratz, au XVIIe siècle, un tilleul appelé le tilleul de Berthold. On se rappelle le beau tableau de Lazare Bastiani, à Venise, où saint Antoine de Padoue est représenté méditant de la même manière, dans une cellule aérienne suspendue aux branches d'un laurier.

Cet âge-là ne pouvait durer. On n'a pas toujours de ces tribuns héroïques, pour lesquels il fallait, comme à Jean de Vicence, un échafaud de soixante pieds. Quand l'institution se fut régularisée et que les Mendiants eurent leurs églises, un des éléments essentiels du mobilier devint la chaire. On se servait ordinairement d'un petit escabeau, assez semblable à ce que sont nos chaires de professeurs. Un tableau de Pesellino, à l'Académie de Florence, montre saint Antoine de Padoue prêchant dans une chaire de ce genre. On pouvait parler encore du

[1] Lecoy de la Marche, la *Chaire française au moyen âge*, 2e édit., Paris, 1886.

haut du jubé. Mais une chaire fixe, conçue comme faisant corps avec l'architecture, ne se rencontre guère qu'à dater de l'entrée en scène des Mendiants. Une des plus anciennes, avec celle d'Assise, est celle des Jacobins de Toulouse. C'est une petite niche avec une balustrade, pareille à la chaire du lecteur dans les réfectoires conventuels ; on y accède par un escalier pratiqué dans la muraille[1]. Et sans doute, ceci n'est qu'une conjecture ; mais ne peut-on se demander si le développement des chaires dans les cathédrales, aux environs de 1260, et l'idée de les décorer de bas-reliefs de la Passion, ne résultent pas du renouveau de la prédication ? N'est-il pas frappant que la première œuvre importante de la sculpture italienne, celle de Nicolas et de Jean Pisani, soit justement la double chaire du baptistère de Pise et du dôme de Sienne ?

Un second fait, plus important encore par ses conséquences artistiques, c'est la volonté des fidèles qui se firent enterrer dans les églises des Mendiants, et le nombre infini de ceux qui désirèrent dormir là leur dernier sommeil. Par la même sympathie qui les avait liés toute leur vie à ces églises bienfaisantes, ils pensaient que leurs dépouilles seraient mieux là pour y attendre le jour suprême. Dès le XIVe siècle, le sol des églises franciscaines et dominicaines fut littéralement pavé de tombes. Aujourd'hui encore, on y marche, on s'y agenouille, on y prie sur les morts. Leurs dalles à demi effacées jonchent çà et là les nefs ; leurs figures y gisent en désordre, comme des dormeurs fatigués s'étendent dans un champ par une nuit de moisson. Ils passent là leur temps de mort, bercés par le murmure des prières familières[2].

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*, t. III, art. *Chaire*.

[2] Rien de plus touchant que les testaments des fidèles enterrés dans l'ancienne église des Cordeliers d'Oxford. Cf. Little, *The Grey Friars in Oxford*, Oxford, 1892. En 1430, Robert Kenoyshame, bedeau de l'Université, veut être enseveli « in the midst between the two altars beneath the highest cross

De bonne heure, les églises mendiantes devinrent des cimetières. Sainte-Marie-Nouvelle, dont le sol a dû être exhaussé, renferme deux étages de morts superposés; et sur tout le pourtour extérieur de l'église, est disposée une ceinture de niches funéraires. Ces églises ne se lassent pas de recueillir de nouvelles cendres. Sainte-Croix à Florence, ou Saint-Jean-Saint-Paul à Venise, sont les Panthéons nationaux de ces deux républiques. L'église des Cordeliers joue le même rôle à Nancy. A Paris, les Jacobins et les Cordeliers partagent avec Saint-Denis les dépouilles royales. Par une coutume singulière, les princes des maisons de Bourbon ou de Valois, pour témoigner leur attachement aux ordres mendiants, et pour réserver à leur âme une plus large assurance de prières, avaient pris l'habitude de partager leurs restes mortels entre plusieurs églises : tandis que le corps était à Saint-Denis, mêlé aux corps des autres rois, ils léguaient leur cœur à un couvent, leurs entrailles à un autre, et dans chaque endroit se faisaient représenter par leur figure d'albâtre gisant sur un tombeau, et tenant en main le petit sac qui gardait leurs viscères.

Je ne puis étudier ici, quoique le sujet en vaille la peine, l'évolution artistique du tombeau du XIVe au XVIe siècles. Il suffit d'avoir indiqué l'origine de tant de chefs-d'œuvre. Mais une forme spéciale de la dévotion fut d'avoir, au lieu de sépultures isolées, une chapelle de

in the body of the Church ». Agnès, femme de Michael Norton, enterrée en 1438 « in the Conventual Church of the Friars Minors of Oxford, before the image of the blessed Mary the Virgin of Pity ». La plus émouvante de ces inscriptions est celle d'un ex-brasseur, Richard Leke, qui désira reposer « within the Graye freres in Oxford before the awter (altar) *where the first mass is daily used to be sayde* ». Ce pauvre homme voulait assurer à son âme le bénéfice quotidien de la messe de l'aurore, aussi longtemps que le soleil se lèverait encore. C'était en 1526. Douze ans plus tard, l'Ordre était supprimé par Henri VIII. En 1578, il ne restait plus trace de l'église, non plus que des défunts qui s'y étaient endormis.

famille dans une des églises des Mendiants. Là, chaque famille était chez elle : les Cordeliers de Paris étaient pleins de trophées, d'étendards, de bannières prises à l'ennemi, d'ex-voto de tous genres, boucliers, casques, panoplies, écussons, épitaphes : c'étaient déjà les Invalides et Notre-Dame des Victoires[1]. En Italie, chaque chapelle des grandes églises mendiantes porte un nom de famille illustre : chapelle des Strozzi, des Bardi, des

[1] L'église, consacrée en 1262, fut détruite par un incendie en 1580. Lire la description de Gonzague, *De Origine Seraphicae Religionis*, Rome, 1587, p. 115-134. Cf. Corrozet, *Antiquités de Paris*, 1550, p. 76 et suiv.

Les tombeaux existaient encore au XVIIe siècle. Voici ce qu'en dit le P. Castet, *Annales des Frères Mineurs*, Toulouse, 1680, t. I, p. 313.

« Cette église était très magnifique, elle avait 230 pieds de longueur et 90 de largeur ; la nef était remplie de sépulcres ornés d'épitaphes sur l'airain ou sur le marbre, le chœur était garni de très belles chaises, et entouré de 25 chapelles fort richement parées, où il y avait des tombeaux très riches. Au premier rang, était le sépulcre de Marie, femme du roi Philippe, fils de saint Louis, et celui de Jeanne, reine de France et de Navarre, femme de Philippe le Bel ; ils étaient tous deux de marbre noir, et les effigies de ces deux reines étaient par-dessus faites d'albâtre. Au second rang, il y avait deux sépulcres de marbre couverts de deux figures, l'une d'un homme et l'autre d'une femme, chacune tenait un cœur à la main et leurs écussons portaient des fleurs de lys liées avec un ruban. Celui de Jeanne, comtesse de Bourgogne et d'Artois, reine de France et de Navarre, occupait le troisième rang, et à son côté était celui du cœur du roi Philippe le Long, son mari. Au quatrième rang, était celui du cœur de Jeanne, reine de France et de Navarre, femme du roi Charles, fils de Philippe le Bel, et celui du cœur de dame Blanche, fille du roi Philippe, qui a été religieuse à Longchamp. Au cinquième rang, était celui de Mathilde, fille du comte de Saint-Paul et femme de Charles, roi de France, et celui d'une autre princesse vêtue d'un habit de religieuse, mais sans nom et sans épitaphe ; au sixième rang, était celui de sainte Blanche, fille de Saint Louis et femme de Ferrand, roi de Caslona (*sic*) en Espagne. Celui de Louis de Valois, fils de Charles, comte d'Alençon, et celui d'Albert-Pie de Savoye, prince de Carpi : il y en avait encore plusieurs autres de quelques prélats et de quelques autres grands seigneurs. »

De même, dans Félibien, *Histoire de Paris*, t. I, p. 262, la description des Jacobins n'est qu'un catalogue de tombes. Et il en est partout ainsi. Aux Jacobins de Sens, Roy a relevé soixante-deux épitaphes. Plusieurs dalles recouvraient chacune deux ou trois corps.

Cf. le beau passage de Taine, *Voyage en Italie*, t. I, p. 371, à propos de l'église franciscaine de S. Maria del Popolo : « Partout la mort présente et palpable, etc. ». Et se rappeler encore la vigoureuse prosopopée du cordelier Maillart, rapportée par Henri Estienne (*Apologie pour Hérodote*, éd. Ristelhuber, t. I, p. 81) : parlant aux femmes galantes qui prennent les églises pour lieux de rendez-vous : « Est-ce que les saints qui reposent là, s'écrie-t-il, ne vont pas se lever pour vous arracher les yeux ? ».

Peruzzi, des Rucellai ; chacune rivalisait à qui aménagerait la sienne, à qui l'embellirait et l'ornerait le mieux. De là le caractère extraordinairement intime, individuel, qui rend toujours nouvelles ces églises charmantes. De là, dans la décoration, une source inépuisable de chefs-d'œuvre. Peintures, sculptures, fresques et tableaux allaient s'épanouir dans la paix de ces temples et y perpétuer le rêve des défunts.

Ainsi, par la tendresse des foules, ces sanctuaires de la pauvreté devinrent les plus beaux musées de la terre : l'art, une fois de plus, allait fleurir des tombes. C'est ce qu'exprime très bien le dominicain Barthélemy de Bragance dans le sermon qu'il prononça en 1267 à la translation des restes de saint Dominique dans la châsse fameuse commencée par Frà Guglielmo et terminée par Michel-Ange. Il prit sa division des trois sarcophages successifs qui avaient contenu la relique, et prêcha sur ce texte : « Bénédiction et gloire au Seigneur pour le lieu de l'abondance et de la paix ». Voici les trois points de son discours :

Bénédiction du parfum, pour le premier tombeau de briques, à l'ouverture duquel s'exhala un arome de myrrhe et d'aromates : *Benedictio odoris.*

Bénédiction de la puissance, pour le tombeau de pierre brute : *Benedictio vigoris.*

Et pour le merveilleux tombeau de marbre enrichi de sculptures et fouillé de bas-reliefs, la dernière bénédiction : *Benedictio decoris,* manifestée par la perfection du travail et par un monde de fines figures.

Nous verrons la prochaine fois comment les églises des Mendiants reçurent, elles aussi, la « bénédiction de la Beauté ».

PLANCHE IV

STEFANO DI GIOVANNI, SURNOMMÉ SASSETTA

Fiançailles de saint François avec la Pauvreté.

Voir p. 93.

Chantilly, musée Condé.)

Dans l'hiver de 1226, six mois avant sa mort, saint François avec son médecin, se rendait de Rieti à Sienne, pour faire soigner ses yeux malades. En route, près de Campilia, il rencontra un soir trois jeunes femmes pauvrement vêtues, qui paraissaient trois sœurs ; elles s'approchèrent du saint, en le saluant par ces paroles : « Bienvenue, sois-tu, dame Pauvreté! » Les voyageurs charmés firent quelques pas et se retournèrent pour voir encore les gracieuses inconnues : légères comme des oiseaux, elles avaient disparu. (Celano, II, 60 ; Bonaventure, VII, 6.)

Cette scène mystérieuse est changée ici en une scène de fiançailles. L'artiste a remplacé le médecin par le compagnon ordinaire de François, frère Léon ; les trois femmes sont devenues les trois vertus franciscaines : la Chasteté vêtue de blanc, la Pauvreté vêtue de gris, l'Obéissance portant un joug. La scène se passe dans la campagne de Sienne, que ferme à l'horizon le cône du Mont Amiata.

TROISIÈME LEÇON

GIOTTO ET LES FRESQUES D'ASSISE

Les peintures d'Assise et les origines de la Renaissance. La Vie de saint François par Giotto. — I. Les portraits de saint François. Portraits de Rome, de Pescia. La fresque du *Sagro Speco*. Le moyen âge et le portrait. — II. Giotto, sa vie par Vasari. Cimabue et Giotto. La Renaissance romaine : les Cosmates, Cavallini. Giotto et l'esprit franciscain. La *Canzone* contre les Mendiants. Caractère de Giotto. La mosaïque et la fresque. — III. Les fresques de Giotto à Assise. Les débuts du naturalisme. La peinture de la vie : les personnages, le décor. Le type de saint François chez Giotto : le héros, le surhomme. Le *Triomphe de saint François* et l'idée de la gloire. Le *Saint-François* de Sassetta. — IV. Les vies des saints Mendiants dans l'art du moyen âge. Saint Louis de Toulouse et saint Louis, roi de France. Entrée de la vie contemporaine dans l'art.

Le charme de l'église d'Assise, ce sont les fresques dont elle est tout entière revêtue ; c'est l'imagerie sans pareille qui illustre ce grand reliquaire, et le peuple innombrable qui de la base au faite palpite dans sa pénombre ou s'épanouit dans sa clarté. On a ici le premier exemple d'un de ces décors à l'italienne, comme l'Arena de Padoue et la chapelle Sixtine, — c'est-à-dire ce qu'on connaît au monde de plus beau comme peinture monumentale.

Chose curieuse ! J'essayais l'autre jour de vous montrer en quoi la basilique d'Assise diffère des modèles français dont elle s'inspire ; je vous disais que toute la nuance consiste dans l'extension des parois et le développement

des surfaces. Or, ce nouveau principe dans la construction en implique un semblable dans la décoration. L'architecte d'Assise avait-il son idée, lorsqu'il amplifiait, lorsqu'il élargissait démesurément ses murailles ? C'était le génie italien qui agissait en lui : il préparait à son insu ces vastes étendues planes et ces calmes superficies qui étaient nécessaires à ses peintres futurs. Une prévoyance instinctive disposait tout pour l'avenir. Le champ s'ouvrait qu'allait remplir l'imagination italienne, celui que demandaient le tour de son esprit, la forme de ses idées. Giotto n'était pas encore, et déjà l'Italie pensait à Giotto.

Quatre ou cinq générations travaillèrent pendant cent ans aux peintures d'Assise. Les plus anciennes peuvent dater de 1250 ; les plus récentes sont du XIVe siècle. Cette œuvre séculaire a été une œuvre nationale : tout un peuple a collaboré au prodigieux ensemble. Trois ou quatre écoles s'y succèdent ou y concourent : Rome, Florence, Sienne, se partagent la tâche. Leurs œuvres s'enchevêtrent sur les voûtes et dans les chapelles. Elles soulèvent pour la critique une foule de problèmes. Parfois à demi anéanties, l'œil scrute et interroge passionnément leurs restes. Là sont en effet les archives de l'âme italienne. Sous ces ruines se cache le secret de la Renaissance.

Je n'aborderai pas ici cette question. Dans l'énorme Bible en images que comprend, en effet, la basilique d'Assise, j'écarte volontairement tout ce qui ne touche pas à mon objet. Nous avons déjà vu dans quel sens les Mendiants transformèrent l'architecture. Il nous reste à voir de quelle manière ils ont modifié les représentations sacrées, l'idée qu'on se faisait des choses religieuses et la façon de les exprimer. Ce sera le sujet des deux prochaines leçons. Dans celle-ci, qui leur servira d'introduction, nous chercherons à reconnaître la part qui revient

à saint François dans cette évolution, ce qui s'y produit d'inédit et vient s'y insérer du fait de son existence.

La peinture, en effet, au début du XIIIe siècle, traverse en Italie un de ses plus mauvais moments. C'est la queue misérable de l'école byzantine ; une tourbe de manœuvres sans talent, sans génie, répète invariablement, à l'usage de fidèles ignares, des formules stéréotypées, qui se figent encore entre leurs mains et deviennent de jour en jour plus sèches et plus grossières. Rien de plus affligeant pour la pensée humaine que cette ère de stagnation et de stérilité, avec son remâchement et son ânonnement incurables, sa production honteuse de fétiches barbares. Sur ces entrefaites éclate le « miracle » des stigmates : on cherche à représenter l'histoire du nouveau Christ...

Je voudrais vous montrer ce qu'une « vie de saint », une biographie contemporaine, comme celle de saint François par Giotto, apportait de nouveau dans cet art cadavéreux. Je dirai d'abord quelques mots de ce qui l'annonce ou la prépare ; puis nous verrons en dernier lieu quelques-unes de ses conséquences pour l'art européen.

I

Avons-nous un portrait de saint François ? Wadding dit quelque part qu'un comte de Montaigu, désireux de conserver ses traits, le fit peindre en secret par un peintre de ce temps-là, un « Grec » du nom de Melormus. On profita d'une heure où le saint était ravi en oraisons. Que ne donnerions-nous pas pour avoir cet instantané de l'extase[1] ?

[1] J'ignore sur quelle preuve Sir Martin Conway, *Early Tuscan Art* (Londres, 1902, p. 96), prétend que ce portrait est celui du musée de Pise.

On montre encore en Italie un certain nombre de ces « portraits authentiques » de saint François. On sait par saint Bonaventure qu'il y en avait un chez une dame romaine, sans doute cette Jacoba de Settesoli, la noble et gracieuse amie que le père séraphique appelait en souriant son « frère Jacqueline » : et c'est peut-être ce portrait que possède la petite église romaine de San Francesco a Ripa. On en conserve un autre fort curieux à Greccio. Là, le saint est représenté dans une attitude émouvante : il sanglote et essuie ses larmes d'un mouchoir[1]. Plusieurs sont répandus encore en divers lieux ; la plupart sont affreux ; aucun du reste n'a l'antiquité dont il se vante ni l'autorité qu'il réclame. Le plus ancien de ces documents est le portrait de Pescia, qui est signé du peintre Bonaventure Berlinghieri et daté de 1235 : saint François était mort en 1226.

Toutes ces images portent les stigmates, et c'est assez

Quant à la vieille fresque du baptistère de Parme, presque aussi archaïque que le portrait de Greccio, et où l'on voit un personnage conversant avec un Séraphin, c'est une œuvre fort énigmatique, dont on ne sait si elle représente la *Vision d'Ezéchiel* ou les *Stigmates de saint François*. — Sur cette question de l'iconographie de saint François, cf. le *Saint François d'Assise* publié par les franciscains, Paris, Plon, 1885, in-f° ; l'ouvrage cité de Thode, au tome Ier de la traduction française ; et quelques pages charmantes de M. de Wyzewa, à la suite de sa traduction du *Saint François* de Joergenssen, Paris, 1909. Voir encore le travail de Miss Emma Salter, *Franciscan Legends in Italian Art*, Londres, 1905.

[1] A propos de ce portrait pathétique, le lecteur me pardonnera de rappeler l'histoire mystérieuse que rapporte Wadding (t. VIII, p. 333). Elle respire l'exaltation passionnée, la fièvre d'une petite église ou d'une secte persécutée. Elle se réfère à l'année 1376, au temps des convulsions suprêmes de l'école des Spirituels agonisante. Voici l'histoire. Des évêques étaient réunis pour abolir l'ordre des Mineurs, dans une ville que l'on ne nomme point, mais où le vitrail de la cathédrale représentait saint Paul armé de son épée, saint François la croix à la main. Une nuit, le sacristain entend ces paroles de saint Paul : « Que fais-tu, François ? Pourquoi ne défends-tu pas ta famille ? » — « Cette croix m'apprend à souffrir. » Le dialogue continue, l'apôtre pousse François à la lutte, et lui offre son arme. A l'aube, le sacristain inquiet accourt à l'église : saint François tenait le glaive, et ce glaive était ensanglanté. Et déjà courait dans la ville la rumeur que le prélat abolitionniste venait d'être assassiné.

pour en rejeter la composition après la mort du maître, puisque cette circonstance ne fut publiée qu'après lui. Mais il y en a une où ils manquent, et dont on a pu croire qu'elle était un portrait décidément irrécusable, nous offrant avec certitude l'aspect réel du saint d'Assise. C'est le saint François sans nimbe, sans plaies et sans stigmates, le capuchon conique relevé sur la tête, en longue tunique grise de nuance douteuse, la corde autour des reins, qui se présente à droite à l'entrée de la chapelle Saint-Grégoire, au couvent de Subiaco ; il tient un papier à la main, où se lisent ces mots, son salut ordinaire : « Paix à cette maison ». Et une inscription, placée près de la tête, le désigne simplement par le nom de « frère François », *Frater Franciscus*.

Il y a là un ensemble de particularités spécieuses, et l'on est tout prêt à admettre qu'on se trouve en présence de l'image véridique et toute vive de saint François. Cette image prendrait alors une importance exceptionnelle, en raison du modèle et par ce fait qu'elle serait le plus vieux portrait du moyen âge. Elle daterait de 1222 ou de 1223, un an ou deux avant l'Alverne, époque où l'on pense que le saint a visité la région. Un artiste inconnu (tous ceux qu'on nomme sont impossibles) aurait été chargé de fixer les traits du visiteur. Et la tête, en effet, avec ses lèvres parlantes, ses yeux asymétriques, sa barbiche roussâtre, ses narines mobiles, son apparence nerveuse et douce, légèrement frémissante, offre quelque chose d'imprévu qui tranche sur l'atonie, la morne stupeur de l'art du temps. Le trait est plus physionomique, le dessin plus aigu : on sent un effort presque heureux pour exprimer la vie. Et cependant ce n'est qu'un souvenir et un reflet. M. Hermanin, l'historien des fresques de Subiaco, a établi que la chapelle a été décorée en 1228 ; on n'a pas lieu de

supposer que le portrait remonte à une date antérieure[1]. Ce portrait se trouve là comme celui de Grégoire IX, le pape élu cette année même, et qui, bien qu'octogénaire, se trouve figuré dans la force de l'âge, en habit de cardinal, tel qu'il venait naguère encore faire au fameux couvent des retraites assidues. Les moines profitèrent de cette occasion, — l'exaltation de l'un, la canonisation de l'autre, — pour s'honorer eux-mêmes du souvenir de deux hôtes unis par l'amitié, et qui étaient deux habitués illustres de Subiaco. Ce sont des portraits rétrospectifs ou commémoratifs, et c'est ce qui explique les singularités dont j'ai parlé plus haut.

Il suffit de se reporter à un portrait écrit de saint François, par exemple au signalement très détaillé de Celano (fait certainement d'après nature et sur des notes minutieuses), pour observer que beaucoup de traits ne se correspondent pas. Il faut l'avouer : une « étude », au sens moderne du mot, avec toute sa richesse de signification, son contenu individuel, sa rigueur de définition, un portrait de Dürer ou d'Holbein, est une chose dont le moyen âge n'avait aucune idée.

Dans la *Vita nuova* de Dante se lit un passage célèbre, dont Rossetti a fait un de ses charmants tableaux. Le poète raconte que, le jour anniversaire de la mort de Béatrice, il songeait à sa bien-aimée; il cherchait à retrouver ses traits, il esquissait son beau visage, et voici que sous ses doigts naissait une figure d'ange. Voilà le génie du moyen âge : cette métamorphose, il la fait subir, malgré lui, à tout ce qu'il a touché. Nulle pensée plus idéaliste que la sienne. Dans chaque être, il n'a jamais vu qu'une formule absolue, la loi où il se réduit et dont les faits dépendent. Aucun art plus naturellement

[1] Cf. F. Hermanin, *Le pitture dei monasteri sublacensi*, Rome, 1904.

n'élimine l'éphémère, ne tend à l'abstraction. Un portrait, pour le XIIIe siècle, ne saurait être qu'une proposition générale légèrement modifiée par quelques accents particuliers ; l'idée pure se teinte à peine d'éléments plus terrestres. On la profanerait par un détail plus matériel. Tel a vécu le moyen âge : les idées lui cachent la nature.

C'est ainsi : ne sommes-nous pas tous des aveugles volontaires ? N'avons-nous pas aussi des yeux pour ne point voir ? Dans le regret déchirant des êtres que nous pleurons, n'entre-t-il pas le chagrin de la part d'inconnu qu'ils emportent avec eux, et du secret éternel qu'ils ne diront jamais ? N'y a-t-il pas en chaque homme un mystère que nul n'a percé, parce que nous sommes distraits, légers, inattentifs, et que nous avons devant les yeux un voile d'illusions, un tissu de mensonges qui nous dérobe la vie ?

Parfois pourtant le tissu s'écarte, le voile se soulève : un éclair de réalité déchire les conventions. C'est le propre du grand artiste qu'il fasse jaillir de ces lueurs qui montrent le fond des choses. L'une d'elles effleure le saint François de Subiaco. Cette fresque sommaire, inexacte, fautive, a le mérite suprême : elle a l'accent de la vie, l'indéfinissable rayon que n'arrive pas à dégager le procès-verbal de Celano. Et puis, le voile fatal retombe plus lourdement. De nouveau la convention, la formule, la routine reprennent leur empire. Je n'ai pas le courage de revenir sur les vingt simulacres, d'une barbarie rebutante, où se défigure et se pétrifie, jusqu'à la parodie et à la caricature, l'image du Poverello. Je ne ferai même que nommer celles de ces icônes (à Assise, à Santa Croce), où l'on imagina d'ajouter dans les marges, comme des gloses en petit texte, un choix de scènes de la légende, quelquefois jusqu'à vingt, qui forment autour de la figure

centrale un grimoire confus d'ombres chinoises lilliputiennes. Ce ne sont que des curiosités. Hormis une lueur isolée, qui dissipe une seconde la brume des formules et s'évanouit aussitôt, rien, on le voit, n'avait pu rendre une flamme de vie à cette école moribonde. L'esprit de saint François échouait à ranimer cet art de troisième main. C'est d'un autre côté que devait venir la Renaissance [1].

II

En 1288, soixante ans après le portrait de Subiaco, le premier pape franciscain, Nicolas IV, montait dans la

[1] M. Thode (t. I, p. 112, je cite toujours la traduction française) cherche à prouver qu'il n'en est rien, et il rappelle le passage de Wadding (t. I, p. 156) où il est dit que saint François avait fait peindre sur la façade d'une chapelle une suite d'exhortations ou d'exclamations formant une sorte de psaume comme le Cantique des Trois enfants. C'était une première ébauche du *Cantique du Soleil :* était-ce bien de la « peinture » ? Il en est de ce raisonnement comme de celui du même auteur concernant le prétendu « style » de saint François en architecture (IIe leçon, p. 46) ; c'est une subtilité gratuite et superflue. Il faut s'y résigner : jamais saint François ne s'est préoccupé de l'art, sinon pour y voir une « vanité » et une forme condamnable et païenne du luxe.

Dira-t-on qu'il y avait en lui, et même à son insu, une puissance poétique, une magie capable de se communiquer et de galvaniser un art à l'agonie ? Peut-on supposer que l'esprit du *Cantique du Soleil* a pu se transmettre par rayonnement et susciter, malgré François, des artistes autour de lui ? Je ne le crois pas, et en voici la preuve. La mosaïque de la tribune du baptistère de Florence fut exécutée en 1225, un an avant la mort du saint, par un religieux franciscain, le frère Jacopo, qui nous l'apprend dans une longue inscription à la mode du temps :

SANCTI FRANCISCI FRATER FECIT HOC OPERATVS
IACOBVS IN TALI PRAE CVNCTIS ARTE PROBATVS

Si un artiste devait avoir l'âme franciscaine, c'est celui-là : il était à la source. Son œuvre n'est pourtant qu'une page très ordinaire, où l'on perdrait son temps à chercher du nouveau. Je le répète : l'immense importance artistique de François ne réside ni dans son esprit, qui est contraire à l'art, ni dans ses idées, qui le condamnent ; ce n'est pas une question de sentiment ni de doctrine, c'est une question de fait sur laquelle on ne peut se tromper. Saint François est l'*homme aux stigmates*, et c'est de là que lui vient toute sa valeur au moyen âge.

chaire de saint Pierre. Une de ses premières pensées fut pour la basilique d'Assise. Comme elle avait besoin de dépenses considérables, le Saint-Père ordonnait d'affecter à ces frais une fraction des aumônes. Une part devait servir à l'entretien et aux réparations urgentes ; le reste serait employé par le Provincial et le Custode « à orner, amplifier et embellir l'église, selon que leur sagesse le leur conseillerait ».

On a tout lieu de croire que le pape ne s'en tint pas là et qu'il envoya des artistes. Il en avait à Rome, comme ceux qu'il employait aux mosaïques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure, où ils représentaient par ordre pontifical les grands saints franciscains, François et Antoine de Padoue, aux côtés de la Vierge, sur le pied d'égalité avec les saints de la vieille roche et les apôtres Pierre et Paul. C'était pour leur mémoire une promotion nouvelle. Ces mosaïques étaient terminées en 1296. Le général franciscain, Jean de Murro, appela sans tarder les auteurs à Assise. Dans la même équipe se trouvait probablement Giotto.

Il avait trente ans, étant né, près de Florence, en 1266. Il devait être déjà célèbre, bien que nous ignorions tout de ses premières œuvres. Nous savons seulement qu'il est à Rome en 1298, qu'il y fait à Saint-Pierre la fameuse mosaïque de la *Navicella* et, en 1300, au Latran, la fresque du Jubilé, dont il reste la figure du pape entre deux acolytes. En 1306, il est certainement à Padoue, où il achève les peintures de l'Arena. Puis, nous le perdons de vue pendant une quinzaine d'années. Vers 1320, il peint pour le cardinal Stefaneschi le beau retable de la sacristie de Saint-Pierre ; il doit être alors à Florence, où il exécute les fresques de la chapelle des Bardi. En 1328, nous le trouvons à Naples, appelé par Robert d'Anjou ; il revient en 1334, peint la chapelle du Podestat, commence

le campanile de Sainte-Marie de la Fleur, et meurt en 1336, âgé de soixante-dix ans.

Voilà honnêtement tout ce qu'on sait de lui. Pas un document authentique ne permet de le mettre à aucun moment en rapport, d'une façon indubitable, avec une partie quelconque de la basilique d'Assise. Quelle plaisanterie! Les comptes de la basilique nous ont transmis les noms des moindres artisans qui y ont mis la main; nous savons ce qu'ils y ont gagné, combien on a payé pour changer les plombs d'un vitrail, pour refaire un chéneau ou réparer une serrure. Et jamais nous ne saurons de science positive qui a peint les fresques admirables dont la gloire illumine encore l'Italie. Pas une ligne de ces registres ne mentionne, fut-ce de la manière la plus sèche, Cimabue ni Giotto. Qu'on nous parle après cela de l'histoire par les archives!

Hélas! Il est vrai que l'autre n'est guère plus croyable. Tout le passé conspire à nous cacher la vérité. Comment s'est formé Giotto? D'où sort-il? Essayons pourtant d'y voir clair.

Tout le monde connaît la jeunessse de Giotto : c'est un des plus jolis romans d'enfants célèbres. Le voici, tel que le rapporte Ghiberti dans ses *Commentaires*.

« L'art de la peinture, écrit-il, commença de revivre en Étrurie, dans un hameau proche de Florence, qui se nomme Vespignano. Là naquit un enfant d'un merveilleux génie, qui savait dessiner une brebis d'après nature. Un jour, vint à passer par là le peintre Cimabue, qui allait à Bologne. Il vit l'enfant assis par terre, qui dessinait une brebis sur une ardoise. Et il fut rempli d'étonnement à la vue d'un garçon qui, dans un âge si tendre, faisait déjà si bien. Il connut qu'il tenait son art de la nature [Vous voyez, Ghiberti y tient] et lui demanda son nom. L'enfant répondit : « Je m'appelle Giotto, mon père se nomme Bondone et demeure dans la maison voisine ». Cimabue, — c'était un

homme de grande apparence, — conduisit l'enfant vers son père, qui était, lui, un homme très pauvre ; il lui demanda son enfant. Le père le lui donna. Cimabue emmena Giotto, et c'est ainsi que Giotto devint élève de Cimabue[1]. »

De cette historiette, — que Vasari ne fait que répéter mot pour mot, — il n'y a guère qu'un trait ou deux à retenir. Le nom d'abord, Giotto, diminutif d'Ambrogiotto, Parigiotto ; puis le lieu d'origine, le village de Vespignano, dans la vallée du Mugello. Tout le reste est fiction pure : jamais Giotto n'a gardé de moutons, jamais été berger ; son père était un assez riche propriétaire, *vir praeclarus*, ce qui signifie dans toutes les langues qu'il avait des biens au soleil. Quant à Cimabue, non seulement il n'est pas le maître de Giotto, mais à grand'peine peut-il défendre son existence même et prouver qu'il est un peu plus et autre chose qu'un mythe imaginé par l'ignorance et le chauvinisme florentins[2].

[1] *Vita di Lorenzo Ghiberti... scritta da Giorgio Vasari, con i Commentarij di Lorenzo Ghiberti*, éd. Karl Frey, Berlin, 1886.

[2] Ce n'est pas dans une note, et d'une manière incidente, qu'on peut reviser un procès qui a fait verser des flots d'encre. Depuis le P. della Valle, dont les *Lettere Senesi* (Rome, 1786) ont inauguré le débat, en contestant le dogme de la suprématie florentine, il s'est écrit sur la question toute une bibliothèque. La thèse siennoise a été soutenue particulièrement par M. Langton Douglas dans son *History of Siena* (Londres, 1902) et dans son édition de Crowe et Cavalcaselle, t. Ier (Londres, 1903). Voir également le bel article de M. T. de Wyzewa, l'*Ame siennoise*, dans ses *Maîtres italiens d'autrefois* (Paris, 1907).

Il est certain que la vie de Cimabue a été écrite par Vasari, comme tout le reste de son œuvre, avec un parti pris de nationalisme irritant. Florence ne pardonnait pas à Sienne son désastre de 1261, son Sedan de Montaperti. Avec une rancune tenace, elle poursuit sur elle de longues représailles. Non contente d'écraser sa rivale, elle la dépouille de ses gloires. C'est ainsi que Vasari, par amour-propre florentin, grandit sans mesure Cimabue, et lui confère une sorte de rôle providentiel : pour cela, il lui attribue les œuvres du grand Siennois Duccio di Buoninsegna, telles que la fameuse *Madone* de Sainte-Marie-Nouvelle, et transporte à son nom, comme des histoires florentines, des faits qui se sont passés à Sienne en l'honneur de Duccio (Cf. Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, dans le *Bollettino senese di storia patria*, Sienne, 1898). Vérification faite, il se trouve que, de la liste innombrable des œuvres généreusement prêtées à Cimabue par Vasari, pas une ne peut être

Les critiques exagèrent : nous avons à Florence et à Assise même des traces immortelles du génie de Cimabue. Ce qui demeure acquis, c'est que Florence n'a pas joué, dans les débuts de la Renaissance, le rôle qu'elle a voulu s'adjuger après coup ; ce n'est pas elle qui a donné le branle. Ce n'est pas Sienne non plus, quoi qu'on en ait pu dire. Rome, qu'on oublie toujours, a eu, à cette époque, un moment décisif : c'est de là que part l'impulsion. Cette Rome d'Innocent III, que l'exil d'Avignon devait bientôt anéantir, connut au XIIIe siècle une heure de splendeur. Ce fut là pour l'Église la

maintenue avec sécurité. Deux choses seulement sont certaines : l'une, qu'il y avait à Rome, en 1272, un Cimabue, peintre de Florence (Cf. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Vienne, 1888, document tiré des archives de Sainte-Marie-Majeure) ; l'autre, qu'il a fait en 1301, dans l'abside du Dôme de Pise, une mosaïque de saint Jean, restaurée et méconnaissable. Bref, sans deux vers de Dante, qui ont créé toute cette légende, il ne resterait rien du nom de Cimabue : et encore ces vers, selon les critiques radicaux, signifient-ils le contraire de ce qu'on leur fait dire (Cf. Perdrizet, *La peinture religieuse en Italie au XIVe siècle*, Nancy, 1905, p. 16). Et tout ce bruit s'est fait à cause d'un contresens !...

Voilà ce que je ne crois pas. Je ne crois pas que tout le monde, depuis plus de six cents ans, se trompe sur le sens d'un vers, et qu'on ait attendu un critique de 1905 pour être fixé sur un passage qui n'offre rien d'obscur. De ce que Duccio est l'auteur de la *Madone Rucellai* et le héros du triomphe attribué à Cimabue, il ne suit pas que Cimabue n'ait rien fait, ni que nous ne possédions aucune de ses œuvres. Il est vrai que nous n'avons que deux documents qui le concernent : nous n'en avons pas tant sur Phidias et sur Praxitèle, et cependant nous ne doutons pas que nous ne sachions quelque chose de ces deux grands génies. Les chartes ont du bon, mais tout ne se trouve pas dans les chartes ; et toutes les traditions ne sont pas fabuleuses. Il y a, même dans les légendes, une « âme de vérité ». L'histoire ne se passe pas forcément par-devant notaire. Sans doute, on ne peut se flatter de tout connaître du passé : est-ce une raison pour en rejeter presque toutes les sources, et pour n'admettre que ce qu'a pu certifier le greffier ?

Pour revenir à Cimabue, l'opinion de Venturi paraît être la plus sage. Il y a à Assise, dans le chœur et les transepts de l'église supérieure, des fresques en ruines (le *Calvaire*, les *Actes des apôtres*, la *Mort de la Vierge*, l'*Apocalypse*), fresques d'une puissance « eschylienne » et d'une grandeur sauvage. Le même caractère, et jusqu'à la même apparence de « négatifs photographiques », se retrouve dans les peintures de la chapelle Saint-Michel, à Santa-Croce de Florence. Ces œuvres ne répondent au style d'aucun des maîtres de ce temps que nous puissions nommer. La tradition les a toujours données à Cimabue. Dante nous affirme que Cimabue était un homme considérable. Tout permet de croire que Cimabue, *pictor de*

minute souveraine. L'illustration de l'art ne manqua pas à ce triomphe. Quiconque a été à Rome a une idée du goût délicat des Cosmates. Des fouilles exécutées à Sainte-Marie du Transtévère par le cardinal de ce titre, Mgr Rampolla, ont mis au jour un cycle de fresques magnifiques, qui ne nous étaient connues que par une description enthousiaste de Ghiberti [1]. Ce grand artiste, dans son journal, nous parlait d'un maître sans égal, appelé Pietro Cavallini, parce qu'il n'avait pas son pareil pour faire les chevaux. Rien ne nous permet plus d'apprécier son talent dans cette spécialité. Mais les restes de son *Jugement dernier* sont une des plus nobles choses de l'art italien ; le Christ respire une majesté vraiment olympienne. Autour de ce maître superbe s'en groupent plusieurs autres : Torriti, Rusuti, Cimabue qui était à Rome en 1272. Il faut y ajouter Arnolfo di Cambio et Giotto. Toutes les œuvres de celui-ci reflètent la Renaissance romaine. Les souvenirs, les vues de Rome abondent dans ses fresques. Nulle part ailleurs qu'à Rome son génie n'a pu se former.

Florentia, est le vrai auteur de ces peintures. Ce n'est sans doute qu'une présomption; mais l'histoire se contente souvent de conjectures moins probables.

Quant à la question de la *Madone* de Guido de Sienne, sur laquelle se fondent les revendications siennoises à la priorité, en vérité elle n'importe guère. Que le tableau soit de 1221, ou de 1251, ou même de 1281, ces trois dates ont leurs partisans, et je pense, pour ma part, que la première est la bonne : mais cela ne change rien à l'histoire, et rien n'est plus indifférent que ces affaires de clocher. D'abord, l'œuvre, elle aussi, a été restaurée ; ensuite, autant qu'on puisse juger, ce n'est qu'un tableau byzantin, plus délicat que d'autres, mais sans aucun principe d'originalité. Et même Duccio n'est que le dernier des « Grecs » ! Que l'on compare son grand retable de 1311 avec les fresques de l'Arena, qui sont de 1306, on comprendra la nouveauté de l'œuvre de Giotto, et l'on verra bien qu'en dépit de son art exquis, ce n'est pas Sienne qui pouvait donner le signal de la Renaissance.

[1] *Commentaires*, éd. Frey, p. 38. Ces fresques ont été publiées et étudiées par Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere*, dans *Le gallerie nazionali italiane*, vol. V, Rome, 1902. Cf. encore Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. V, p. 147, Milan, 1907.

Rome est le séminaire des artistes qui décorèrent l'église supérieure d'Assise. Des croquis nous ont conservé le souvenir des peintures de Cavallini à Saint-Paul-hors-les-Murs : toutes ces compositions se retrouvent à Assise[1].

Quel était le jeune maître qui, en 1296, arrivait dans la ville séraphique, et s'apprêtait à peindre, le long de la nef supérieure, la vie du patriarche? Quelle vocation le préparait ou le destinait à cette œuvre? Il s'est produit une telle association d'idées entre saint François et Giotto, qu'on s'attend à trouver entre eux des affinités de nature. La vérité oblige à dire que c'est une illusion. Personne ne paraît plus dénué que Giotto de la grâce franciscaine. D'abord, le peintre n'était pas beau : il y a même là-dessus une riposte un peu leste, que rapporte un ancien commentaire de Dante, et qui n'est d'ailleurs qu'une réédition de Macrobe ; mais nous avons en outre le témoignage de Pétrarque, qui déclare nettement que le peintre était laid. D'ailleurs, ce Florentin fort à l'aise, père de huit enfants, ce solide bourgeois du *popolo* de Sainte-Marie-Nouvelle, était un homme de sens, très pratique, fort observateur, ayant le mot pour rire, mordant, caustique, et dont les malicieuses saillies, les reparties, l'humour faisaient longtemps après la joie des ateliers de la ville. Les conteurs nationaux, Boccace, Sacchetti, sont pleins du récit de ces bourdes, de ces *burle*, de ces *beffe*, quelquefois des plus drôles. On voit le peintre au trot de son bidet, s'en revenant tout crotté de

[1] Ces précieux dessins du XVIIe siècle sont conservés à la Vaticane, fonds Barberini, n°s 4402 à 4408. Eug. Müntz (*Revue de l'Art chrétien*, 1893) a reproduit quelques dessins du 4406. On en trouvera d'autres, dans l'ouvrage de Venturi, vol. V, fig. 103-110. On mesure là l'étendue de ce que nous avons perdu. Il y avait des cycles de fresques à Saint-Paul, à Sainte-Cécile, à Sainte-Marie-de-Transtévère, à Saint-Jacques-du-Colisee, à Saint-André sur l'Esquilin. Qu'est-ce que Florence et Sienne peuvent, au XIIIe siècle, opposer à de pareils ensembles?

donner un coup d'œil à ses terres du Mugello, en échangeant de malins propos avec son compère le notaire. Une autre fois, on part en bande pour une partie de campagne. Passe tout à coup, comme une flèche, un troupeau de porcs effrayés ; Giotto ne se gare pas à temps, roule à terre et se relève. La compagnie s'étonne de sa tranquillité. « Ma foi ! repart l'artiste, ce sont mes fournisseurs de brosses ! Je leur devais bien quelque chose. » Rumohr a publié sous son nom une chanson, dont Rossetti a fait une version excellente. Ces vers, le seul écrit qu'on ait de Giotto, sont un persiflage fort amer de la pauvreté des Mendiants. C'est pour lui un danger social, une tartufferie. Ce poème assez plat servit, dit Rossetti, de soupape de sûreté à l'auteur, tandis qu'il composait ses peintures d'Assise. L'idée est ingénieuse. Mais quel manque de sympathie pour ce qu'il y a de plus profond dans le christianisme franciscain ! Quelle inintelligence de la doctrine d'affranchissement qu'est le tendre évangile de Notre-Dame-la-Pauvreté [1] !

Il ne faudrait pourtant pas trop insister sur ces traits. Un auteur ne nous doit pas compte de ses affaires de conscience. C'est un abus intolérable que ces procès de tendance, qui demandent compte aux artistes de leur

[1] La *Canzone* originale,

Molti son quei che lodan povertade

a été réimprimée par Milanesi à la suite de la *Vie de Giotto*, dans son édition de Vasari (Florence, 1878, t. I, p. 426). La version de Rossetti se trouve dans son recueil, *Dante and his circle* (Londres, 1861 ; nouv. édit., 1904, in-8°, p. 212). — En regard de ce poème, et pour mesurer l'écart qui sépare Giotto de saint François, on fera bien de relire l'admirable allégorie, toute pleine du charme primitif de la religion franciscaine, et que Dante a imitée au chant XI du *Paradis*, le *Sacrum Commercium Beati Francisci cum domina Paupertate*, éd. P. Edouard d'Alençon, Rome, 1900, in-4° ; le P. Cuthbert a ajouté quelques pages ravissantes sur le sens de la Pauvreté Evangélique à la traduction anglaise du *Sacrum Commercium*, par Montgomery Carmichael, *The Lady Poverty*, Londres, 1901, in-16°.

sincérité. Qu'importe que Pérugin ait été un athée, si son art réalise une des plus hautes expressions qu'on connaisse du divin? Qu'importe ce que Giotto, comme bourgeois de Florence, pensait de la pauvreté, s'il était, comme artiste, capable de comprendre saint François mieux que personne? Et d'ailleurs il se trouve que ce peintre très positif a donné à l'art franciscain et à l'Italie tout entière, la véritable formule qu'ils attendaient encore.

L'art, avant Giotto, la grande formule byzantine, c'était la mosaïque, c'est-à-dire la décoration sous sa forme la plus hiératique et la plus somptueuse. On se servait aussi de la fresque, mais comme d'un art inférieur, sans existence propre, et qui toujours de près ou de loin imitait l'art rival. Et cet art de la mosaïque est vraiment un grand art. Quand on a vu Ravenne, Dafni ou Cefalù, on sait ce qu'a de magique et de vraiment royal cette « peinture pour l'éternité ». Seulement elle a ses lois, qui sont celles de la rigueur et de l'immobilité. Quelque chose d'abrupt, une solennelle torpeur, un aspect de somnambulisme et d'inertie sublimes, frappe les créatures de ce monde surhumain qui flotte là-haut sur les coupoles, dans l'éclat fixe de ses pierreries et de ses pâtes vitrifiées, avec un air d'apparition ou de fantasmagorie.

A ce procédé lent et coûteux, la fresque rapide, à bon marché, substitue des mœurs plus libres et des audaces nouvelles. Les formes se mettent à ondoyer dans des bords moins rigides. Les corps s'assouplissent et respirent. Une troisième dimension, l'espace en profondeur, s'ajoute aux deux premières et accroît l'étendue autour des personnages. L'atmosphère circule et palpite. Délivrée de la gaine d'opulence qui l'opprime, la peinture « pauvre » acquiert une richesse nouvelle ; la matière raréfiée, plus liquide, plus coulante, se prête

mieux aux émotions, obéit davantage aux impressions du peintre. Une vie inconnue, qui lui vient de l'exécution, c'est-à-dire de la sensibilité personnelle de l'artiste, s'ajoute à cette vie multiple qu'elle tient de la nature et d'une faculté d'imitation plus grande. Ses possibilités s'accroissent de toutes parts. Par l'autorité de ses chefs-d'œuvre, Giotto émancipe la fresque, constitue la peinture en genre indépendant. Enfin, il la « nationalise ». Ce qu'elle perd en prix matériel, elle le gagne en âme, en esprit [1]. Ainsi se crée ce style, ce *dolce stil nuovo* qui allait désormais enchanter l'Italie, et qui n'est autre qu'une volubilité, une popularité d'accent et de langage, un vocabulaire agrandi pour embrasser, pour égaler de

[1] Michelet écrit quelque part (*L'Amour*, 1858, p. 333). « Vasari a dit un mot remarquable sur le vieux maître Giotto, créateur de l'art italien : « Dans l'expression des têtes, le premier il mit la bonté ». Il y a là une double inexactitude. D'abord, la phrase se trouve dans la vie de Cimabue. Ensuite, le mot de Vasari, « *più di bontà, e nell'aria della testa, e nelle pieghe dei panni* », s'applique uniquement à la manière du peintre : Vasari la trouve moins « mauvaise » que celle des anciens byzantins, voilà tout. Il ne s'agit nullement d'une qualité morale, mais d'un simple progrès artistique. On peut dire, il est vrai, que cela revient au même ; tout progrès de l'art, en un sens, est un progrès de sentiment.

Si le cadre de ces leçons me permettait d'être plus complet, il y aurait encore d'autres conséquences à tirer de ce principe d'économie. L'espace me manque malheureusement pour parler des della Robbia, comme j'ai pu le faire d'Angelico. Quel sujet délicieux que la terre cuite du XVe siècle ! Cette transformation populaire de la plastique est tout ce qu'il y a de plus conforme à l'esprit des Mendiants. C'est pour leurs couvents, leurs églises, leurs chapelles de confréries, que les della Robbia ont créé leurs chefs-d'œuvre. C'est là qu'il faut les voir, à la Portioncule, à Sainte-Marie-des-Grâces d'Arezzo, à l'Alverne, à Greccio. Toute cette famille fut pénétrée de l'esprit franciscain. La Bibliothèque Nationale possède un manuscrit de Jacopone da Todi (Ital., 1.037), déjà signalé par Ozanam, et qui avait appartenu à Luca della Robbia. Un Ambrogio della Robbia prit l'habit au couvent de Saint-Marc, des mains de Savonarole. Ainsi la pauvreté des Mendiants, comme elle valut à l'Italie une architecture et une peinture nationales, lui donna également la plus originale et la plus vivante sculpture. Peut-être, d'une manière générale, n'a-t-on pas tenu assez de compte, dans l'étude de l'art, de ses conditions économiques, et de ce qu'elles revêtent de signification sociale ou religieuse. Rien n'a tant contribué à ses diverses transformations. Voir plus loin (IXe leçon) des indications analogues sur les origines de la gravure et les causes de son développement.

plus en plus l'imaginaire et le réel, — la double face de la vie.

III

Les vingt-huit fresques dont se compose la vie de saint François sont loin d'être tout entières de la main de Giotto. Le regard le plus superficiel suffit pour y observer des inégalités. Sans doute Homère lui-même sommeille quelquefois; mais on se trouve ici en présence d'une distribution méthodique du travail. Venturi distingue quatre artistes différents : chacun a fait ainsi à peu près le quart de l'œuvre commune. Giotto, qui paraît avoir eu la haute main sur l'ensemble, s'est réservé sa part avec une certaine fantaisie[1].

Il a suivi le texte officiel de saint Bonaventure. L'ordre adopté n'est pas l'ordre chronologique. Saint Bonaventure lui-même explique dans sa préface qu'il juge ce point de vue frivole et indigne de l'histoire : il ne s'agit pas d'éparpiller, sous prétexte de fidélité, des choses qui se présentent éparses dans le temps, mais que la pensée rassemble sous une rubrique commune. Toujours, on

[1] Il aurait peint, suivant Venturi : 1° la première fresque, à commencer à droite, du côté de l'épître, à l'angle du transept (*Un homme d'Assise étend son manteau sous les pas de François*) ; 2° la seizième, qui se trouve la première du côté opposé, en suivant l'ordre des scènes, qui font le tour de l'église (*La mort subite du seigneur de Celano*) ; 3° en suivant toujours, les six fresques (XIX à XXIV) qui vont des *Stigmates* à la *Canonisation*. Il est d'ailleurs bien difficile, dans l'état de ces peintures, de se prononcer à ce sujet d'une manière absolue. J'envie, en de telles matières, les gens qui ont des certitudes.

Quant au tableau du Louvre, *Saint François recevant les stigmates*, qui provient du couvent de Pise, où Vasari l'a vu, ce n'est certainement pas, en dépit de la signature qu'y a lue Da Morrona, une œuvre de Giotto : Venturi y voit avec raison un résumé des fresques d'Assise, un « souvenir » comme l'église-mère en envoyait aux maisons de l'ordre. Les mots : OPVS IOCTI FLORENTINI ne font que certifier la marque d'origine. Cf. Venturi, *Storia*, vol. V, p. 303.

le reconnaît, le principe du moyen âge. Il synthétise, recompose, il tend sans cesse au « type » : il aperçoit la vie sous l'aspect de l'éternité.

Quant au choix des sujets, nous n'avons pas à ce propos de documents positifs : mais il faudrait tout ignorer des habitudes du moyen âge pour croire que les frères s'en soient remis au caprice de l'artiste. Je ne sais quel choix ce dernier aurait fait de lui-même ; mais celui qu'on a fait n'est pas celui que nous ferions. Dans l'ensemble, même sans savoir un mot de la légende, on comprend qu'il s'agit d'un personnage considérable, que nous voyons souvent en conférence avec le pape, présidant des assemblées et chapitrant ses frères : il était naturel que cette histoire officielle et ces *Acta* de l'ordre, l'approbation de la règle, la confirmation du Saint-Siège, fussent mis en évidence dans l'église-mère de l'Institut. On voit encore un thaumaturge, un faiseur de prodiges, doué sur la nature de pouvoirs extraordinaires[1] : ici, il chasse les démons ; là, il s'élève comme Élie sur un char de feu ; ailleurs, il fait jaillir une source comme Moïse ; plus loin, il ressuscite une morte ; dans une autre occasion, il annonce sa mort à un homme qui tombe foudroyé. Nous saisissons chemin faisant qu'il entretenait des rapports d'un ordre particulier avec le reste de l'univers, puisqu'à un endroit, dans un champ,

[1] C'est ce côté qui a évidemment le plus frappé les contemporains. Par exemple, le tableau byzantin de l'église inférieure d'Assise, que Thode et Venturi datent de 1250 à 1253, montre autour du portrait du saint quatre scènes qui sont des miracles arrivés sur sa tombe. C'est, si j'ose dire, une sorte de « réclame » hagiographique. On lit dans le vieux poème publié par Cristofani : « A cette tombe sacrée, souvent le lépreux obtient sa cure, le malade guérit, les morts reviennent à la vie. Ici disparaît le tremblement du paralytique, la tumeur de l'hydropique, l'ardeur mystérieuse de la fièvre, la lente glace de la léthargie, l'horrible épilepsie. A cette tombe célèbre accourent les aveugles et les boiteux, et les sourds et les muets ; et communément ici l'aveugle voit le boiteux qui se met à danser, et les sourds entendent les muets devenus éloquents ». Cristofani, *Il più antico poema della vita di S. Francesco d'Assisi scritto innanzi all'anno 1230*, Prato, 1882.

près d'un arbre, on l'aperçoit en train de charmer des oiseaux. Mais ce qui domine, c'est le magicien, le voyant, l'apôtre, l'homme d'action, le missionnaire qui se jette dans les flammes sous les yeux du sultan, qui a des visions d'armes, et à qui Dieu réserve le trône de Lucifer.

Sans doute, tous ces traits se trouvent dans la légende : à l'exception de deux ou trois, ce ne sont pas ceux qui paraissent le plus originaux. Il semble difficile, quand on est un peu familier avec l'histoire franciscaine, de ne pas éprouver devant ces fresques qui la racontent une certaine déception. La meilleure part des choses, l'atmosphère, l'âme, s'évapore. Il y a un déchet énorme entre la réalité présente et l'image intérieure que nous nous étions formée. Presque toute la poésie se dissipe et échappe.

Aussi bien, faut-il faire la part de ce qui n'est pas de Giotto, et revient à la faiblesse des collaborateurs. Mais plus tard, passé la cinquantaine, à la chapelle des Bardi, Giotto est revenu à l'œuvre de sa jeunesse. Il l'a perfectionnée, corrigée, rendue quasi académique : il n'atténue pas, loin de là, cette sorte d'hiatus entre son sentiment intime et le sentiment franciscain.

Ce qui a toujours frappé dans les œuvres de Giotto, c'est le naturalisme ; naturalisme tout humain, qui s'étend à peine au décor, simplifie le paysage, le résume dans un rocher ou dans une silhouette d'arbre et, pour peindre les dehors agrestes de l'existence, se contente d'une indication sommaire, comme d'une toile de fond pour masquer la coulisse. Tout ce qui est de l'homme, au contraire, prend ici une force et un relief tout-puissants. Ce que Vasari admire le plus dans le cycle d'Assise, c'est un ânier qui se couche à plat ventre pour boire. « On jurerait qu'il boit ! » s'écrie-t-il. De même ce qu'il retient de la *Navicella*, c'est un pêcheur à la

ligne assis sur le rivage, avec tout le sérieux que comporte ce genre de sport. On est tenté de faire bon marché de vérités si prosaïques. On songe au style un peu bourgeois des conteurs florentins du XIVe siècle : comment ont-ils traité nos romans de la Table ronde ! Saint François, fou de ces romans, les eût-il reconnus et se fût-il reconnu lui-même dans cette version terre à terre ?

Et cependant, c'était une révolution. Pour la première fois depuis des siècles, l'art, au lieu de reproduire des formules, imagine, invente, improvise. Au lieu de copies de copies, bâtardes, dégénérées, difformes, c'est la vie qui devient l'objet de l'imitation, la source et la matière du beau.

Du fait qu'il s'agissait de représenter non plus un passé mort, à jamais évanoui et fixé dans une attitude immuable, mais une existence d'hier, toute fraîche et inédite, pour laquelle n'existaient ni recettes, ni règles ; du moment qu'il fallait risquer, créer, sortir de la convention et se montrer original ; du moment que le présent devenait de l'histoire, qu'un innocent, un de ces va-nu-pieds qui pullulent en Italie, se divinisait tout à coup par la plus céleste des ressemblances ; du moment que cette humble vie prenait la subite dignité d'une traduction moderne de l'Évangile, — chaque incident de cette vie, chaque trait du personnage, revêtait une valeur nouvelle et infinie. Les moindres réalités, les plus petites circonstances, méritaient d'être recueillies, glanées, glorifiées. C'est ce qu'avaient essayé de faire les barbouilleurs du XIIIe siècle. Bientôt le cadre s'élargit : une première série de fresques expose, dans l'église inférieure d'Assise, cinq scènes de la vie de François, mises en parallèle avec cinq scènes de la vie de Jésus[1]. Un demi-siècle encore, et voilà Giotto.

[1] Ces fresques d'un artiste inconnu, qui est peut-être Giunta de Pise, sont datées approximativement de 1250. M. Sabatier (*Vie de saint François*,

Pour celui-ci, il n'est plus question d'entraves, de réserves, de symboles. Plus tard, à l'Arena, dans une autre période de sa vie, il deviendra l'artiste, le poète incomparable dont Taine écrira, ébloui : « Qu'il eût tardé cent ans à naître, et l'Italie avait un second Raphaël. » Pour le moment, ce n'est qu'un jeune réfractaire en rupture violente avec le moyen âge. Il conquiert son indépendance et affirme sa liberté. Il est à cet instant de révolte qui marque quelquefois les débuts des grands maîtres. Il y a en lui à cette date un peu de rudesse et de défi, quelque chose de rogue et de goguenard, du Caravage ou du Courbet. Impatient de la routine, brouillé avec l'école, enhardi par de premiers succès, tel que Dante le dépeint dans ce moment de jactance :

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed or ha Giotto il grido,

l'occasion s'offre à lui de donner sa mesure dans une œuvre à sa taille, solennelle par ses dimensions comme par son emplacement. Tout conférait à cette entreprise l'importance d'un manifeste. Et c'est bien celui de la Renaissance qu'a promulgué ici Giotto.

Le programme était celui-ci : peindre une biographie complète, non pas celle d'un héros lointain, inaccessible, mais celle d'un contemporain, d'un jeune bourgeois d'Assise qui avait bizarrement tourné, et cela dans la

p. 205, note 6) dit : avant 1236, mais il ne donne pas ses raisons (voir pourtant même ouvrage, p. 4, note 2). On sait que Giunta avait fait cette même année, un Crucifix (il a disparu au XVIIe siècle) aux pieds duquel Elie de Cortone était figuré en prières. Les cinq fresques représentent, du côté de saint François : 1° Le renoncement à l'héritage ; 2° La vision d'Innocent III ; 3° Le sermon aux oiseaux ; 4° Les stigmates ; 5° Les funérailles. Ces peintures, mal éclairées, ont été éventrées lors de la construction des chapelles. La troisième et la dernière seules sont encore à peu près complètes. La critique a trop négligé cette œuvre remarquable. Il n'y en a guère de plus importante pour l'histoire de l'art à cette obscure époque. Voir l'étude de M. Pératé dans l'*Histoire de l'Art* publiée par M. André Michel, t. II, p. 436.

ville remplie de l'éclat de ses fredaines et de ses pénitences. Il s'agissait de répudier tous les poncifs, et de traduire directement les choses. Il fallait reconstituer, grandeur nature, dans le cadre où l'histoire s'était passée, des événements dont le souvenir hantait toutes les mémoires, et lutter de réalité avec les faits eux-mêmes ; développer en vingt actes et sur la scène même, les épisodes variés d'une existence humaine, reconstruite avec son décor, ses apparences, sa richesse, son luxe dramatique et le mouvement profond qui l'anime tout entière.

Pour cela, c'était tout un peuple que l'artiste avait à créer : c'étaient, autour de l'acteur central, les satellites, les comparses, citadins, paysans, bourgeois, femmes, soldats, manants, chevaliers, clercs, évêques ; c'était une société avec ses costumes, ses mœurs, son mobilier, ses armes, ses habitudes extérieures et intimes, ses allures, ses gestes aux différents étages : on prend ses repas, on dort, on va, on vient, on voyage, on monte à cheval. Il y a le pape, des cardinaux, des secrétaires apostoliques, des frères en robe de bure, des laïques, des fidèles. Il y a des scènes en plein air et des scènes d'intérieur, la vie privée, la vie publique, des offices et des funérailles. Il y a les villes et les campagnes, les maisons et les ermitages, les églises et les palais : bref, un monde en action, dans ses occupations et dans son jour réels, toute une foule prise sur le vif, avec sa physionomie, ses travaux, ses usages, les dehors et les dedans de son existence quotidienne, — et je ne sais si aucun art a précipité d'un seul coup, dans une œuvre égale en surface, une telle masse d'observations, un pareil flot de personnages et une si prodigieuse irruption de vie [1].

[1] Cf. les brillants articles de M. Roger Fry dans la *Monthly Review*, décembre 1900 et février 1901.

Autour de cette immense et émouvante comédie, l'artiste restitue le décor. Voici la place d'Assise, telle qu'elle se voit toujours avec sa petite tour féodale et le portique classique de son temple de la Minerve, où Goethe, sur le chemin de Rome, voulut faire ses dévotions. Voici la façade du Latran et la spirale de marbre de la colonne Trajane. Ici, c'est la pénombre d'une chapelle en ruines où se penche le vieux crucifix byzantin, le même qu'on montre encore à l'église Sainte-Claire, archaïque et grossier, dans le style patibulaire de Margaritone ou de Coppo di Marcovaldo. Là, c'est une ville italienne, serrée dans ses remparts, avec ses toits plats se chevauchant comme des tuiles, ses loggias, ses fenêtres à colonnettes, son profil hérissé de tours, pareil à une herse retournée en plein champ au sommet d'une colline. Ailleurs, un intérieur d'église aperçu de l'autel, derrière la clôture du chœur : on voit la perspective piquante de l'ambon, des icônes sur l'iconostase, le châssis de la grande croix oblique maintenue par un tirant de fer. Et partout, dans les ornements, dans la décoration, dans les meubles, dans les édifices, dans les mosaïques des tympans, des gâbles et des pinacles, dans les enroulements polychromes des colonnes torses, respire le sourire brillant de la Renaissance romaine.

Ce dut être pour le jeune maître une heure inoubliable que celle où, repoussant toutes les vieilleries, les leçons du passé, ses règles, ses canons, il ouvrit les portes toutes grandes à la réalité, et fit de l'art le reflet de la vaste nature. Il avait suffi que dans ce brouillard d'abstractions et de fantômes, une seule figure humaine et vivante apparût, pour que tout le système byzantin s'écroulât, et que tout le réel passât par cette brèche. On se figure l'artiste dans la fièvre de ce changement à vue : allant, venant de la rue à ses échafaudages, insatiable

de spectacles et d'observations, voyant, notant tout ce qui passe à portée de ses yeux, et jetant à mesure dans son œuvre ce trésor d'expériences. Il y a déjà dans ces fresques cette familiarité supérieure, cette vie naturelle et noble, cette bonhomie à la fois aisée et magnifique, qui seront un jour le meilleur des peintures de Ghirlandajo à Sainte-Marie-Nouvelle. Toute une ville pose devant l'artiste et ressuscite devant nous. Le trait deviendra plus explicite, le relief plus puissant, le pinceau se ressentira de l'apprentissage du médailleur et de l'orfèvre ; mais déjà l'essentiel est là. Il y a ici des airs de tête, des vieux à mine de sénateurs, de belles Ombriennes à figures de madones, aux beaux arrangements de coiffures et de mouchoirs, des gens d'armes, des hallebardiers, qui entreraient tels quels, comme morceaux de grand style, dans ce que le *quattrocento* nous a laissé de plus magistral. Personne, encore une fois, n'a pareillement accru le dictionnaire des formes, enrichi de plus de néologismes le répertoire des peintres. Tout cela s'exprime dans une langue diverse, raffinée, concise, d'un trait rapide et sûr qui saisit la réalité dans ses formes fuyantes, aussi habile à rendre les plis incertains d'une draperie qui se gonfle en se posant à terre, que le sérieux terrible d'un masque de cadavre, ou la crispation légère d'un visage de femme et le frémissement de petites lèvres sanglotantes qui se tendent pour un baiser. Par là le peintre, lui aussi, apparaît comme un magicien, maître de l'univers, disposant de tous les éléments pour les combiner à son gré, maniant tour à tour la langue du conteur et celle du psychologue, celle du dramaturge et de l'orateur funèbre, mais surtout admirable pour tirer l'art des abstractions, pour le ramener sur la terre, pour le mettre, en quelque manière, de plain-pied avec la nature, comme

un miroir de la création, embrassant tous ses phénomènes, reflétant toutes ses apparences et faisant concurrence à la réalité.

Oui, ce fut un beau moment : déployer la vie dans cet art déshabitué de la vie, faire surgir, dans Assise même, la légende du saint d'Assise, au-dessus de son tombeau, à l'heure où les vieillards, dont les pères l'avaient connu, répétaient les traits de son histoire, et où dans les villages germaient les *Fioretti*... D'où vient toutefois que dans une œuvre si neuve et si puissante, rien ne manque tant que l'esprit franciscain ? Pourquoi ne reconnaît-on dans ces peintures pleines des miracles du Poverello, rien de ce qui constitue sa grâce inimitable, comme s'il était écrit que tout ce qui se ferait en ce lieu de sa sépulture, depuis la basilique d'Elie jusqu'aux fresques de Giotto, devait être une trahison inconsciente de ses idées, un pieux et involontaire outrage à son génie ?

Il y a peut-être avant tout une erreur de programme. Nulle illustration ne nous rendra le délicieux esprit de la légende franciscaine. Le grand art n'agit guère. Il est muet, immobile. Il peint, il chante, il rêve, il ne raconte pas. L'école anecdotique, qui cherche l'intérêt du « sujet », est presque forcément une école inférieure. Parcourez dans tous les pays les chefs-d'œuvre franciscains, de della Robbia à Greco et de Murillo à Rubens : un motif, une idée plastique, lyrique, mais une seule à la fois, voilà ce que les maîtres de toutes les écoles nous enseignent à choisir. Ils groupent, ils cristallisent sur une figure nos rêves. Ils nous proposent un thème d'émotions et de songes. L'exemple d'Assise a engagé la peinture florentine dans cette voie malheureuse de récits et de bavardages, où elle allait cent ans oublier la beauté.

Mais il y a aussi quelque chose de plus profond, une intime, une irréductible, une complète méconnaissance

de la religion séraphique. Quel était au juste l'aspect physique de saint François? Son premier biographe nous le décrit ainsi :

« Tête ronde, front petit, yeux noirs et sans malice, sourcils droits, nez droit et fin, oreilles petites et comme dressées, langue aiguë et ardente, voix véhémente et douce; dents serrées, blanches, égales; lèvres minces, barbe rare, col grêle, bras courts, doigts longs, ongles longs, jambe maigre, pied petit, de chair peu ou point[1] ».

Un de ses auditeurs, qui entendit le saint à Bologne, nous confirme qu'il était d'extérieur « sale et vil ». Et tout le monde connaît cette page des *Fioretti*, le dialogue du maître et du beau Masseo.

Un jour, saint François, qui habitait à la Portioncule, revenait de la forêt, où il avait fait oraison ; frère Masseo, qui se trouvait à l'orée, apercevant le saint, voulut faire l'épreuve de son humilité. Il va à sa rencontre et, comme en plaisantant, lui dit : « Pourquoi? Pourquoi, pourquoi toi plutôt qu'un autre? » Saint François répondit : « Que veux-tu dire? » — « Je veux dire, reprit Masseo, pourquoi tout le monde court-il après toi, et semble-t-il que chaque personne désire te voir, t'entendre et t'obéir? *Tu n'es pas beau, tu n'es ni très savant, ni très intelligent, tu n'es pas noble :* d'où vient donc que tout le monde courre après toi? »

Saint François, à ces mots, tout réjoui dans son cœur, leva les yeux au ciel, et demeura longtemps l'âme ravie en Dieu; puis, se recueillant en lui-même, il s'agenouilla et rendit grâce. Ensuite, avec une grande ferveur d'esprit, il se tourna vers frère Masseo :

« Tu veux le savoir, dit-il, pourquoi tout le monde court après moi? Je le dois aux regards du Dieu Très-Haut, qui contemple en tout lieu les bons et les méchants ; et parce que ses yeux très saints n'ont vu entre les pécheurs personne de

[1] Thomas de Celano, *Legenda prima*, cap. XXIX, édit. Edouard d'Alençon, Rome, 1906, p. 84. J'emprunte la traduction abrégée de Michelet, *Histoire de France*, vol. II, 1833, p. 538.

plus vil, et que, pour accomplir l'œuvre merveilleuse qu'il méditait, il n'a pu trouver de créature plus méprisable sur la terre, c'est pour cela qu'il m'a choisi, afin de confondre la noblesse, la force, la beauté, et la science du monde...[1] »

Dieu me garde de rechercher si François était beau, et de renouveler à son sujet la vieille querelle d'Origène sur la personne de Jésus[2]! Le mot de beauté n'offre aucun sens quand il s'agit d'un charme si évidemment spirituel. Quoi de commun entre ce qu'on appelle régularité du visage, et cette petite mine fiévreuse, émaciée, sans traits, à la barbe de quinze jours, à la large bouche exsangue, aux yeux dilatés et brûlants, inouïs de flamme et de passion ? Les vieux portraits insistent sur ce décharnement, et ne nous offrent qu'un spectre étique d'une hébétude stupide et d'une morne hideur. Ce n'est pas ce saint-là qui a séduit le monde ; ce n'est pas lui qui conduisait le frère altéré sous les vignes, qui savait obtenir les derniers sacrifices en ayant l'air de quelqu'un qui vous offre un royaume ; qui ruisselait d'hymnes d'amour pour le ciel, le soleil, les champs, les fruits, les bêtes, et qui, sous ses haillons sordides, assis près d'un torrent, dînant d'un croûton et d'eau claire, semble un aristocrate, un sybarite de la pauvreté!

Certes, il y eut au monde peu de plus originales figures. Mais c'est justement ce charme qui échappe à Giotto. Ce personnage livide et extraordinaire, certainement délicat, malingre et souffreteux, perclus de tous ses membres, crucifié de douleurs, boîtant, se traînant à peine, aux yeux malades, vivant de spasmes et de qui rayonnait une telle ardeur de joie ; ce petit homme noiraud en guenilles piteuses, abject et pareil, disait-il, à

[1] *Floretum sancti Francisci*, éd. Sabatier, Paris, 1902, cap. X, p. 39.

2. N. Müller, art. *Christusbilder*, dans la *Realencyclopedie* de Hauck, t. IV, p. 64.

« une petite poule noire », — qu'en fait l'artiste ? Un jeune éphèbe imberbe, svelte, d'une gracilité et d'une souplesse robustes, tel qu'une figure impersonnelle de l'adolescence et de la beauté. Le peintre tourne le dos aux faits et substitue audacieusement à toute tradition, à toute vérité, son propre idéal de jeunesse, d'élégance et de force.

C'est que le génie italien dans sa forme classique, est peu fait pour comprendre une certaine poésie. Ici s'accentue et se précise le désaccord que j'ai plus d'une fois signalé entre l'esprit franciscain et celui de la Renaissance. Il éclate à chaque page dans les fresques d'Assise. C'est une bien humble église, une pauvre chapelle de campagne, que cette chapelle de Saint-Damien où le vieux crucifix parla à saint François ; elle se distingue à peine, parmi les oliviers, des murs en pierres sèches qui séparent, au flanc de la colline d'Assise, les petits champs de vigne des maigres pâturages. Et s'il y a encore, dans toute l'Italie, un lieu empreint de la vraie grâce franciscaine, c'est bien cette grotte de Greccio, où le saint célébra un si charmant Noël. En faisant de ces sanctuaires, chers entre tous au pèlerin, deux églises brillantes, deux modèles de l'art des Cosmates, resplendissants de marbres et incrustés de mosaïques, Giotto ne donne pas seulement une entorse à la vérité : il change la nature des choses, il tue l'âme de la légende. Ce n'est plus l'esprit chrétien qui parle, c'est le génie de la Renaissance, sa passion de la gloire, son orgueil de la vie[1].

[1] M. Sabatier cite (*Vie de saint François*, p. XXII), cette phrase de Cristofani, l'historien d'Assise. C'est la conclusion d'un portrait de saint François : « Nuovo Cristo in somma e pero digno d'esser riguardato come la più *gigantesca*, la più *splendida*, la più cara tra le grandi figure campeggianti nell' aere del medio evo » (*Storia d'Assisi*, éd. 1885, I, p. 70). Trois épithètes, dont les deux premières sont bien les plus choquantes qu'on puisse imaginer pour le Poverello. On prend là sur le fait la manie des grandeurs, le « machiavélisme » italiens.

C'est ce qu'on verrait mieux encore, si nous descendions un moment dans l'église inférieure. Là se trouvent, à la croisée de la voûte, au-dessus de l'autel, les fameuses *Allégories* des vertus franciscaines et le *Triomphe de Saint François*. Ce sont quatre compositions d'une ordonnance compliquée, et qui paraissent un peu surfaites. Leur plus grand mérite consiste dans le velouté du coloris, et dans la fraîcheur de tons clairs, vierges de toute retouche. Il y a des essaims de grands anges aux ailes d'émeraude et aux boucliers hexagones, aux chevelures de walkyries. Pour plus d'une raison, il me paraît douteux que l'ouvrage soit de Giotto. Ce qu'on connaît de lui en ce genre, comme les *Vertus* et les *Vices* de l'Arena ou les bas-reliefs du Campanile, sont des œuvres très courtes, fort peu développées, d'une brièveté exquise : la surcharge symbolique est d'une époque postérieure et d'une prolixité qui est la marque d'un élève.

Cependant, cette œuvre complète celle de Giotto. Cette idée latine du « Triomphe », n'est-ce pas déjà le *leitmotiv* de la Renaissance ? Et quand il s'agit de saint François, une pareille apothéose n'est-elle pas bien étrange ? Cette exaltation de l'individu, de la *virtù*, sur la tombe de celui qui avait foulé toutes les grandeurs mondaines, cette morale qui enseigne

... Comè l'uom s'eterna,

la « gloire » à la façon du condottière et de l'artiste, ces passions de mégalomanes qui allaient remplir les petites cours et les républiques italiennes, prenant corps au-dessus des cendres du Poverello, — quel contraste et quelle ironie ! Par là finissait logiquement cette rentrée en scène de la vie : on arrive tout droit au culte du « héros », aux idées d'égotisme et de domination. Mais que devient dans tout cela le charme franciscain ?

Ah! Si j'avais, de toute la peinture italienne, à dire ce qui me paraît rendre le plus précieusement le parfum des *Fioretti*, ce n'est pas à Florence, en dépit de son nom, ce n'est pas parmi les grands maîtres et les talents vantés que je découvrirais cette œuvre ravissante. Je regarderais vers Sienne, vers la ville aérienne perchée sur sa triple colline comme un beau chapiteau posé sur trois colonnes, — la ville de saint Bernardin et de sainte Catherine, dont l'immense cathédrale de marbre blanc et noir plane toujours au sommet de sa plus haute acropole, comme un rêve mystique à jamais inachevé. Là, dans l'église de Saint-François, se trouvent des fresques mutilées d'Ambrogio Lorenzetti, qui dénotent un sens de l'âme franciscaine autrement délié que ne l'a eu Giotto. Mais c'est un maître beaucoup moindre qui a fait l'œuvre exquise.

Elle est en France. Ce sont les panneaux d'un retable peint pour l'église franciscaine de Borgo San Sepolcro par un artiste du xve siècle, un élève peu connu de Sano di Pietro, contemporain de saint Bernardin, — Stefano di Giovanni, surnommé Sassetta[1]. Avec quelle grâce pudique, hésitante, indécise, avec quelle timidité et quelle touchante pâleur il exprime la divine légende! Avec quelle douceur il en a rendu l'esprit chevaleresque et la romanesque atmosphère! Comme il a représenté gravement, gentiment, le pacte débonnaire du loup de Gubbio! Quelle ronde légère fait au-dessus de la scène l'arabesque d'un vol circulaire d'oiseaux! Mais la perle de cette suite, allez la voir à Chantilly; et dites s'il y a dans toute la

[1] Cf. les beaux articles de M. Berenson, *A Sienese painter of the franciscan legend*, dans le *Burlington Magazine*, septembre-octobre 1903. L'auteur lui-même possède la *Gloire de saint François*. La scène du *Loup de Gubbio* appartient au comte de Martel (au château de Beaumont). Les six autres panneaux — outre celui du musée Condé, — sont à Paris dans la collection Chalandon.

peinture quelque chose de plus virginal, de plus candide et de plus suave que la rencontre de saint François avec trois jeunes filles angéliques, — rien de plus nuptial que son mariage avec la Pauvreté, — rien de plus volatil, de plus immatériel que le croissant qu'elles tracent dans le calme du soir, en s'évanouissant dans le ciel comme l'espoir, comme l'amour et comme le soupir...

IV

Il me resterait à suivre les conséquences de tout ceci dans l'Italie et dans l'Europe. J'aurais à signaler les œuvres, devenues assez rares, consacrées en deçà des Alpes à la légende franciscaine ; j'aimerais à dire un mot des vitraux de Kœnigsfelden[1], de la chapelle de Châteaudun, de la chapelle de Rieux[2]. Mais c'est sur un

[1] Ce couvent fut fondé en 1308 par Agnès, veuve d'Albert Ier d'Autriche, sur le lieu du meurtre de son mari. Les verrières du chœur, les seules qui subsistent, furent exécutées de 1311 à 1337, dans le plus beau style héraldique du XIVe siècle. Elles représentent, avec les vies du Christ et de la Vierge, de saint Paul, de sainte Catherine et de saint Jean-Baptiste, celles des grands saints franciscains : saint François, saint Antoine, sainte Claire et sainte Elisabeth. Cf. Hans Lehmann, *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, dans les *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft*, Zurich, 1906.

[2] La statue de saint François, à la chapelle de Châteaudun, occupe encore la place où l'avait érigée la veuve de Dunois. Celle de la chapelle de Rieux, aux Cordeliers de Toulouse, a figuré longtemps au portail de la Dalbade ; transportée au musée (ancien couvent des Cordeliers), elle est revenue à peu près à son ancienne place. Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (n° 4902, f° 226) nous a conservé le croquis d'un bas-relief du cloître du Mont-Saint-Michel (achevé en 1228) et représentant saint François sur le pélican, le froc et les souliers (*sic*) percés pour laisser voir ses plaies. Ce curieux dessin est reproduit par M. Gout, *Le Mont-Saint-Michel*, t. I, p. 165, 1910. M. Bégule (*Vitraux de la région de Lyon*, 1911, p. 90), publie une verrière de l'Arbresle qui représente notre saint. Voir aussi le beau *saint François*, attribué à Germain Pilon, à l'église Saint-Jean-Saint-François, à Paris. — Ce ne sont pas même là les premiers éléments d'une iconographie française de saint François. Jadis tous les couvents ont dû avoir l'image de leur patron. Mais on a tant détruit en France ! Et il nous manque des répertoires pour compter le peu qui nous reste.

point que je dois en terminant attirer votre attention.

Le mouvement franciscain n'a pas produit qu'une seule légende. Et les Dominicains ont également les leurs: lisez les *Vies des Frères* de Gérard de Frachet, ou les *Abeilles* de Cantimpré[1]. Le XIIIe siècle vit se produire un extraordinaire dégagement de sainteté. C'est le siècle par excellence de l'hagiographie. Partout, dans tous les rangs, des plus élevés aux plus humbles, des multitudes se précipitent sur les pas des Mendiants.

Ce sont des rois, des reines, d'étonnants princes qui sur le trône, au milieu des félicités, donnent l'exemple du dégoût du monde, n'aspirant qu'à la bure et à la vie du cloître; ce sont des marquises de Thuringe qui vivent comme Basine dans le fond des forêts, et dont le tablier s'emplit de fleurs miraculeuses; ce sont des pénitentes, des martyrs, des mystiques, des recluses, des visionnaires, des ermites, des anachorètes. Chacun de ces personnages offre un sujet à l'art. J'ai parlé de la châsse de saint Dominique à Bologne; on connaît celles de saint Pierre Martyr à Milan, de sainte Marguerite à Cortone. L'idée de la sainteté devient si naturelle, qu'on n'attend pas toujours les décisions de l'Église. La foule canonise sans autre forme de procès. Il y avait à Parme un certain Albert, porteur de vin en son vivant, et de plus fort ivrogne, lequel Albert, on ne sait pourquoi, se trouvait néanmoins en grande vénération dans la localité. Les gens d'une paroisse voisine désirant de ses reliques, les Parmesans envoyèrent un orteil de leur homme. Cet orteil était une gousse d'ail. J'ai oublié comment se découvrit la fraude. La gousse avait d'ailleurs opéré des

[1] Il faut noter que ce sont des écrits officiels. Dès 1256, le général Humbert de Romans ordonne de recueillir les archives de l'ordre, la collection de ses miracles. De là encore les *Anecdotes* d'Étienne de Bourbon, et les divers ouvrages de Thierry d'Apolda. La *Vie de saint François* par saint Bonaventure est de 1263.

merveilles. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est que le premier soin du clergé avait été de faire faire le portrait du faux saint. « Les églises n'y suffisaient plus, ajoute un vieil auteur : si bien que l'on mettait sa crapuleuse image sur les murs et les portes d'une foule de villes, de maisons et de villages. » De tous côtés, on le voit, sous le manteau de la sainteté, la vie ne cesse d'entrer dans l'art [1].

A Sainte-Croix de Florence, dans la chapelle des Bardi, Giotto, ayant peint une dernière fois l'histoire du Père Séraphique, a représenté les figures de ses quatre plus grands disciples, deux femmes : sainte Claire et sainte Élisabeth — deux saints : Louis, roi de France et Louis de Toulouse, évêque.

Pourquoi saint Louis à cette place ? On connaît l'admirable histoire des *Fioretti*, « comment le roi de France, en habit de pèlerin, vint à Pérouse faire visite à frère

[1] Ce caractère d'intimité, de familiarité, qui est celui de la peinture de « genre », ressort davantage encore de certaines œuvres siennoises. Telles sont les scènes de la *Vie de sainte Humilité* (Rosana de' Caccianemici da Faenza), la fondatrice du couvent de Vallombreuse, près de Florence. Elle mourut en 1310, et sa *Vie* par Pietro Lorenzetti est de 1316. L'œuvre est aujourd'hui partagée entre les Offices et Berlin. Voir également, à Sienne, à S. Agostino, la *Vie de S. Agostino Novello* attribuée à Lippo Memmi.

Chez les Mendiants proprement dits, cet afflux de vies contemporaines qui vient injecter, rajeunir l'art de peindre, ne s'observerait nulle part mieux qu'au couvent dominicain de saint Nicolas de Trévise, le couvent du pape Benoît XI (Marchese, *Memorie*, t. I, p. 147). Il y a là, dans la salle capitulaire, une des œuvres les plus importantes de l'école des Prêcheurs. Commencée en 1352, par les ordres de Fra Vazzola, elle est donc contemporaine de la chapelle des Espagnols, et ne lui cède guère en intérêt. Thomas de Modène y a peint toutes les gloires de l'Ordre : sa grande trinité, saint Dominique, saint Thomas et saint Pierre Martyr, les papes et les cardinaux dominicains, écrivains, orateurs, docteurs, théologiens, Albert le Grand, Jourdain de Saxe, Raymond de Peynafort et Vincent de Beauvais, au nombre de quarante portraits, écrivant, méditant, priant, avec leurs escabeaux, leurs pupitres, leurs livres, et déjà quelque chose de cette intimité qui fait le prix des *Saint Jérôme* de Carpaccio ou de Dürer. — Cf. Julius von Schlosser, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Tréviso* (*Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XIX, Vienne, 1898) ; Bertoni et Vicini, *Tommaso da Modena pittore modenese del secolo XIV* (*Atti e memorie della Dep. di storia patria di Modena*, Modène, 1903).

Egide ». Les deux saints s'agenouillent et se tiennent embrassés, puis se quittent, toujours en silence, ayant lu au cœur l'un de l'autre. Symbole de l'union des âmes ! Touchante image de la sympathie ! Mais ce n'est qu'une fable. Louis IX n'est jamais allé en Italie, rien ne prouve qu'il ait ceint le cordon du tertiaire. On l'aura confondu avec un autre saint Louis, un prince de sa famille, fils de Robert d'Anjou, roi de Naples et de Jérusalem, jeune moine phtisique mort à vingt-et-un ans, après avoir démissionné d'un évêché et de deux royaumes. Pâle figure de lévite consumée comme une cire, que l'art italien adopta de bonne heure et se plut à peindre lasse et belle, appuyée sur sa crosse pastorale, ses deux couronnes dédaignées gisant à ses pieds nus, pareille à un jeune lys précoce dont la tête penche épuisée par un parfum trop lourd [1].

Grâce à cette confusion heureuse, le roi Louis est aussi une figure populaire de l'art italien. Un peintre a illustré sa vie au réfectoire de Santa-Croce. Mais c'est chez nous qu'elle donna lieu aux œuvres les plus curieuses. A Paris, sur un retable de la Sainte-Chapelle et dans des fresques chez les Cordelières de Lourcines, se trouvait peinte son histoire. Des dessins de Peiresc [2] nous en ont conservé l'image. Le preux y disparaît. Le chevalier s'efface. Le héros de Joinville, si brave dans les batailles, si courtois avec tous, le juge populaire du chêne de Vincennes, tout cela s'évanouit. On ne voit que le saint, un frère lai, un croisé, vaincu, prisonnier, glorifié dans ses épreuves et ses humiliations. Toutes les valeurs sont renversées : le roi soigne des malades, lave les pieds

[1] Cf. Emile Bertaux, *Les saint Louis dans l'art italien. Etudes d'histoire et d'art*, Paris, 1911.

[2] Bibliothèque de Carpentras. Cf. A. Longnon, *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis*, Paris, 1882.

aux pauvres, se fait donner la discipline. Est-ce là un féodal, un politique, un chef de la maison de France? C'est quelque chose de plus important : une âme préoccupée du problème du salut, et qui passe au milieu des choses éphémères, les yeux fixés sur le divin.

Je songe à un passage du bon Salimbene, qui rencontra saint Louis à Sens. C'était un vendredi, mais le *frate*, quarante ans après, se délecte encore au souvenir du « maigre » qu'on y fit. Après le dîner, le monarque fait asseoir les frères à terre autour de lui et leur tient un petit discours plein d'onction. Le roi de France au milieu d'un cercle de moinillons, quel pendant au sermon de saint François aux oiseaux! Quoi de plus franciscain? Mais, en même temps, pour l'art, quelle cause d'intimité, de familiarité! Comme le surnaturel égalisait la vie! Rois ou mendiants, grands ou petits, deviennent pareils dès qu'on adopte ce point de vue parfaitement niveleur. Prendre pour mesure des faits leur sens intérieur, c'était leur accorder à tous les mêmes droits à l'art. Ainsi partout se développent les mêmes conséquences, et se propage l'idée que la vie seule est précieuse, et vaut par elle-même d'être représentée.

Je me résume. Depuis des siècles, l'art ne subsistait que de formules. On croyait la vie épuisée. Le monde, avec Jésus, avait fini son temps et dit son dernier mot. Hors de cette histoire privilégiée, on jugeait que rien n'était digne d'occuper la pensée. Les yeux tournés vers le passé, on répétait sans cesse les mêmes formes sues par cœur. On ne regardait plus la nature. Le moyen âge l'avait traversée sans la voir, comme saint Bernard, ayant voyagé tout un jour le long du lac Léman, demandait le soir où était le lac.

Soudain, le prodige de l'Alverne se produit en coup de théâtre. On découvre avec étonnement, non pas un second

Christ, mais quelque chose qui s'en rapproche. Un homme du siècle, un moderne, a reproduit en lui les caractères divins. Chose imprévue ! L'antique mère est toujours féconde : la vie ne s'est pas encore retirée de ses flancs. Les formules sont en déroute. Les ombres se dissipent. A la suite de ce vivant, le vaste et mobile univers rentre dans la peinture.

Bouleversement immense ! On cherche à l'expliquer par la philosophie particulière de saint François, par son amour de la nature, par son art instinctif, son génie de poète. Non, le fait tient uniquement à la merveille des stigmates. Il fallait ce miracle pour rompre l'enchantement, réveiller le monde engourdi, permettre à un contemporain de forcer les barrières de l'art. Et derrière lui la vie, la vie universelle, réelle, familière, infinie, se précipite à flots sacrés.

Il y a un trait sublime de sainte Élisabeth, que rapporte son biographe Thierry d'Apolda. Elle avait recueilli dans son lit un lépreux. Son mari furieux accourt,arrache les draps : mais, à la place du misérable, il découvre le corps étincelant de Jésus-Christ. — N'est-ce pas là un peu l'œuvre de saint François, si ce stigmatisé, ce vivant portrait du Christ, a en quelque manière transfiguré le monde en nous faisant comprendre que la vie est divine ?

QUATRIÈME LEÇON

LA VIE DE JÉSUS ET LA VIE DES SAINTS EN IMAGES. LA LÉGENDE DORÉE

Notre-Dame de l'Arena et la Vie de Jésus par Giotto. — Comment les Mendiants ont renouvelé l'intelligence de l'Evangile. — I. Saint François et la vie de Jésus. La Noël de Greccio. Les sociétés de *Laudesi* et les origines du drame religieux. Les Mendiants en Terre-Sainte et l'Orient séraphique. Les mystiques et les visionnaires. — II. Les *Méditations sur la Vie de Jésus-Christ*. Leur influence sur les Mystères et sur l'art. Caractère symbolique de l'art au XIIIe siècle. Le thème de la Crucifixion dans la peinture gothique. Ses nouveaux caractères d'après les *Méditations*. Pathétique et réalité. La légende de la croix. Les femmes dans les *Méditations*. La Vierge. La tendresse. — III. Les Vies des Saints. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Fortune de ce livre : son influence sur l'art. Les légendes des saints et les *Conversations sacrées*. Conclusion.

J'ai essayé d'indiquer quelques-uns des effets artistiques de la révolution franciscaine et de montrer quelle importance eut dans l'art l'irruption des choses contemporaines, combien en résulta pour lui de vie et de réalité. La fresque devient le portrait, le miroir de la nature. L'art de peindre s'acquiert mille qualités nouvelles ; l'artiste, dans ce concours avec le monde réel, assouplit son langage, enrichit son vocabulaire d'une foule d'expressions et de néologismes. J'ai à vous dire maintenant ce que produisit cette méthode appliquée à d'autres sujets, et comment la nouvelle manière de représenter les choses s'étendit à toute l'histoire et à la mise en scène elle-même des idées.

PLANCHE V

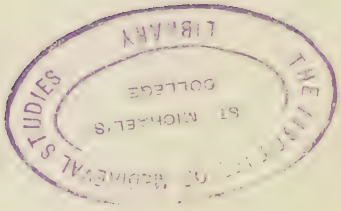
BARNA

Le Christ portant sa croix, et un donateur dominicain.

Voir p. 102.

Londres, collection Benson).

Cliché Braun, Clément et C.ie.



THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
LIBRARY
ST MICHAEL'S
COLLEGE

Cet ordre n'est pas seulement le plus logique, il est en outre conforme à la réalité. Giotto s'était fait la main en peignant à Assise la vie de saint François, avant de peindre à Padoue les fresques de l'Arena qui racontent la vie de la Vierge et de Jésus.

Notre-Dame de l'Arena est une petite chapelle aux portes de la ville, construite dans les ruines d'une arène antique. Au temps de saint Antoine, on y donnait encore des représentations. Un fameux usurier, Reginaldo Scrovegni, que Dante plonge dans son Enfer, s'était bâti là un palais. Le fils de ce richard éprouva le besoin de blanchir son argent; il édifia la chapelle et la fit décorer de fresques par Giotto. On jouait au Colisée, pendant la semaine sainte, des scènes de la Passion : peut-être eut-on l'idée de les imiter en peinture sur les murailles de l'Arena.

Ces fresques immortelles sont le chef-d'œuvre de l'auteur, et sans doute l'ensemble le plus exquis du moyen âge. On ne se lasse pas du charme de cet écrin d'images. La *Vie de Jésus* de l'Arena a été l'Évangile artistique du XIVe siècle. Pendant cent ans et plus, les peintres ne sortiront pas de ce cercle enchanté. « On n'ira pas plus loin ! » s'écrie tristement Ghiberti. Giotto sembla, pour un siècle, avoir posé ici la borne du génie humain. De Naples à Florence, plus loin encore, en Avignon, dans toute peinture giottesque racontant l'histoire du Sauveur, on trouve le reflet de ces fresques classiques. Jamais œuvre ne fut si longtemps populaire. Je voudrais essayer de vous en dire les raisons, et de définir l'idéal qui se formule là pour la première fois.

A la Vie de Jésus, je joindrai ce qui représente pour le XIVe siècle le reste de l'histoire, c'est-à-dire la Vie des Saints. J'en parlerai d'après deux livres admirables, deux des grands livres des Mendiants, que les peintres ne

firent guère que suivre en tout ceci, et que je prendrai à mon tour pour guides de cette Leçon : les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, souvent attribuées à saint Bonaventure, et la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Je tâcherai de vous faire voir quelle somme d'inédit fut alors introduite dans la peinture des choses. Mais je ne puis être tout à fait clair qu'en vous rappelant d'abord de quel état moral naquit cette vision nouvelle.

I

On rencontre parfois une vieille peinture saisissante : on voit le Christ chargé de sa croix, et derrière lui une multitude qui l'accompagne et cherche à le soulager. Dans un tableau du musée de Parme, c'est une cohue de fidèles, une forêt de croix. Ailleurs, toute l'humanité, pape, rois, hommes, femmes, s'attelle à la cruelle poutre dont l'équerre repose sur l'épaule de Jésus. Le plus émouvant de ces tableaux est celui de Barna, où le divin condamné passe, pliant sous le faix, avec une indicible angoisse, tandis qu'un frère Prêcheur à genoux tend les bras, s'élance d'un sublime mouvement de pitié. Ce geste, ce désir d'expier, de souffrir, cette sympathie pour la douleur, ce fut toute la pensée, tout l'idéal du moyen âge.

François avait trouvé tout formé avant lui ce sentiment singulier ; il en avait été nourri et comme bercé. Les ordres mendiants ne firent qu'endiguer, que canaliser plus ou moins ce profond besoin de larmes. Mais la source mystérieuse avait des crues subites : à tout moment, elle déborde. Je vous ai parlé déjà de la grande flagellation. Je ne refais pas le tableau de cette tourmente sacrée[1].

[1] Un chroniqueur contemporain exprime très bien le caractère anonyme

Elle laissa, en se retirant, mille petites compagnies pieuses, intitulées diversement les *Battuti*, les *Verberati*, les *Disciplinati*. Mais bientôt on ne les appela plus que *Laudesi*, à cause des cantiques ou *laudi* que chantaient les confrères dans leurs réunions pénitentes[1]. Qu'on se figure, avec toutes les différences de race et de milieu, quelque chose d'analogue à ce que peuvent être aujourd'hui un *meeting* salutiste, un *revival* américain, ou une réunion de frères moraves. Les *laudesi* ont eu une importance considérable. Comme en Grèce, où la tragédie s'est dégagée du dithyrambe, le chœur en se divisant donne naissance au dialogue, à un embryon de drame. Du lyrisme, comme à l'ordinaire, va sortir le théâtre.

J'aurai à revenir, dans la suite de cette étude, sur le théâtre du moyen âge, et à vous dire quelle influence les grands « mystères » du xve siècle ont exercée sur la peinture et l'art en général. Sans doute, jamais le drame religieux italien ne prit le développement, les proportions cycliques, la complication d'un « mystère ». La

et spontané des faits. Il décrit ces longues files d'hommes qui allaient deux par deux, en plein hiver, un linge autour des reins, et se meurtrissant à coups de lanières : « Les femmes, les jeunes filles se frappaient de même dans les maisons » (Muratori, *Rer. ital. script.*, t. IX, p. 132). Un autre ajoute : « Cela continuait la nuit, aux cierges et aux torches. Et c'étaient des torrents de larmes, *comme si toute cette foule avait, des yeux du corps, vu la Passion du Sauveur.* »

Il poursuit : « Et les doctes avaient bien sujet d'admirer, car nul ne savait d'où soufflait ce vent de pénitence. Et cette fureur inouïe de macération, nul n'en avait donné le signal, ni le pape, ni aucune voix éloquente ou autorisée : *mais tout sortait des rangs du peuple et d'une impulsion obscure qui emporta pêle-mêle les savants et les autres* » (*ibid.*, t. VIII, p. 712).

[1] *Quando si fa disciplina, el Priore sia tenuto di far cantare alcuna lauda, o altra santa cosa a laude di Jesu Christo. Capitoli dei Disciplinati di Siena* (1285), Sienne, 1858, p. 40. — Une gravure florentine de la fin du xve siècle nous fait assister à une de ces assemblées ; dans la chapelle de la confrérie, le pénitent, debout devant le crucifix, le buste dévêtu, s'ensanglante les épaules ; les frères, massés au fond de la salle, entonnent un cantique. Voir le frontispice des *Laudi di Feo Belcari e di altri*, édit. Molini et Cecchi, Florence, 1863. — Sur les rapports des *Laudesi* et du théâtre, cf. A. d'Ancona, *Le origini del teatro italiano*, 2e édit., Turin, 1891. Cf. également J.-A. Symonds, *Renaissance in Italy*, nouv. édit. Londres, 1907, vol. IV, chap. v.

forme reste brève et simple ; les plus longs n'ont que quelques pages. L'Italie a toujours senti le « frein de l'art ». Rien ne prouve, d'ailleurs, que les *laudesi* aient fait positivement partie de l'organisation des Mendiants. Ce sont toutefois des mouvements similaires, et qui offrent entre eux de grandes analogies[1]. Le plus grand poète de *laudi* est justement un franciscain, cet extraordinaire Jacopone da Todi, l'auteur présumé du *Stabat*, auquel nous devons quelques-uns des plus beaux cris qu'aient jamais inspirés la colère et l'amour. Son poème le plus célèbre, le *Corrotto* ou la lamentation de la Vierge pendant la Passion, a déjà l'allure véhémente, la coupe dialoguée, le rythme saccadé de l'action la plus vive. Ces deux cents vers, emplis d'une frénésie de larmes, sont comme un extrait concentré, un élixir de tragédie[2].

Rien n'était davantage dans le génie franciscain. Pour saint François lui-même, toute idée à l'instant devient un petit drame, une scène concrète. Il avait, — trait encore fréquent en Italie, — l'éloquence du geste, le don de l'action expressive qui chez les peuples simples remplace le discours. Tout jouait son rôle, tout servait dans cette pantomime. On connaît l'anecdote de la « famille de neige. » Une nuit d'hiver, on le vit descendre au jardin, façonner sept bonshommes, et on l'entendait en même temps se parler à lui-même. « Cette grande-là, murmurait-il, c'est ta femme ; voici tes fils, tes filles, puis le valet et la servante. Allons, paresseux ! à l'ouvrage ! Habille-les maintenant, car ils gèlent ! » Un autre jour, il devait prêcher les Clarisses d'Assise : les saintes filles se faisaient une fête d'entendre parler

[1] Cf. G. Mazzatinti, *Laudi francescani di un codice parigino*, *Miscell. francesc*, t. III, p. 119 ; *Laudi francescani dei disciplinati di Cortona*, ibid., t. IV, p. 48.

[2] Sur Jacopone, cf. Ozanam, *Les poètes franciscains*, et Gebhart, *L'Italie mystique ;* voir surtout A. d'Ancona, *Studij sulla litteratura italiana dei primi secoli*, Ancône, 1884 ; et Barberis, *Jacopone da Todi*, Todi, 1901.

leur père ; celui-ci ne voulut leur donner qu'une leçon d'humilité. Il se fait apporter un plat de cendres, en dessine sur le pavé un cercle autour de lui, se verse le reste sur la tête, se prosterne profondément et sort sans dire un mot[1].

On voit combien ce tour d'esprit, appliqué à l'Évangile, en dégageait soudain d'éléments dramatiques. Plus de théologie, de symboles : on découvre le sens vivant. Une chose réapparaissait, dont le sentiment s'était perdu sous les abstractions et les systèmes : l'humanité du christianisme.

Il y a dans la vie de François un épisode célèbre, la nuit de Greccio. Salimbene l'appelle toujours la « représentation de la crèche ». C'est en effet le plus ancien exemple du drame religieux populaire, avant toute littérature et à l'état natif. C'était en 1224, dans les derniers mois de saint François. L'homme de Dieu, qui revenait alors de la Terre-Sainte, et dont toute la vie n'avait été qu'une imitation fidèle de celle du Christ, voulut une dernière fois célébrer le mystère de la naissance du Sauveur. Auprès de Greccio, dans la vallée de Rieti, il trouva une grotte tout à fait propre à son objet, et de tout point semblable à celle de Bethléem. Il y disposa de ses mains une crèche et un autel. A minuit, la forêt s'étoila de lueurs : c'était la procession des gens de Rieti qui s'acheminait vers la grotte. François ouvrait la marche, menant par la bride un ânon sur lequel une belle jeune fille représentait la Vierge. Et le bœuf, lui aussi, n'était pas oublié. Au moment de l'Évangile, saint

[1] Même don chez Jacopone, mais avec un tour plus amer, quelque chose de plus mordant. Un jour, il sort bâté et bridé comme un âne, une autre fois s'enduit de poix, se roule dans un édredon et, ainsi emplumé, entre dans un banquet. — Un de ses amis le prie de porter chez lui une paire de poulets ; le moine les dépose au cimetière. L'autre s'indigne : « Ne t'avais-je pas dit à la maison ? » — « C'est ce que j'ai fait », dit Jacopone. — Mais beaucoup de ces traits sont évidemment légendaires. Cf. *Anal. Bolland*, 1909, p. 231.

François, qui servait la messe comme diacre, fit la lecture du texte sacré. Et puis, de sa voix musicale il se mit à expliquer ce qui venait de s'accomplir. En mots très simples, très bas, très doux, il fait comprendre cette merveille : le créateur du monde s'égalant par amour à la plus humble de ses créatures, un Dieu se faisant petit enfant. Et voici que lui-même, comme un petit enfant, se met à balbutier. Il chevrote « Béthléem » d'une voix presque bêlante. Et en nommant Jésus, il se lèche les lèvres comme si c'était du miel.

Certes, il y avait là de quoi scandaliser les écolâtres et les intellectuels. Mais le saint histrion, le jongleur du bon Dieu, ranimait et rafraîchissait par le sentiment et l'image ce que l'excès du raisonnement menaçait de flétrir : la fleur divine, qui se desséchait entre les pages d'un livre, reprend en pleine terre. Le Christ redevenait une réalité. Je n'ai pas fini de conter la nuit de Greccio. On assure qu'au moment de l'élévation, un des assistants, — le propriétaire lui-même de la grotte, — vit un enfant de lumière qui rayonnait sur la paille. C'était vraiment Noël qui souriait au monde : Jésus, au bout de douze siècles, renaissait dans les cœurs [1].

[1] Celano, I, ch. xxx, Rome, 1906, p. 85. — La fête du *Santo Bambino* se répète tous les ans à l'Ara Cœli. « Chaque année, au jour de Noël, on dresse dans l'église un simulacre de l'étable de Bethléem. Là, à la clarté de mille cierges, on voit sur la paille de la crèche l'image d'un nouveau-né. Un enfant, à qui l'usage permet en ce jour de prendre la parole dans le lieu saint, prêche la foule, et la convie à aimer, à imiter l'Enfant-Dieu, pendant que les *pifferari* venus des montagnes du Latium donnent, avec leurs cornemuses, de joyeuses sérénades aux madones du voisinage. » (Ozanam, *Poètes franciscains*, 5e édit., 1872, p. 149.)

Ce passage, d'un aimable romantisme à la Léopold Robert, rappelle un autre usage qui a laissé des traces dans la peinture. Plusieurs tableaux de l'Albane, du Guide, de Murillo, représentent le *Bambino* étendu sur la croix. On a vu dans ce motif la sentimentalité puérile et un peu niaise, la préciosité du XVIIe siècle. Il s'agit en réalité d'une cérémonie qui remonte au moyen âge. Cf. Mazzi, *La congrega dei Rozzi in Siena nel secolo XVI*, Florence, 1882, t. I, p. 5. On y lit, le 7 avril 1257 : *Item, si placet vobis quod ob reverentiam J.-C. dentur illi puero qui fuit positus in cruce loco Domini die Veneris*

Dans quelle mesure cette scène de dévotion rustique est-elle déjà du théâtre ? C'en est au moins le germe, l'ébauche ou le principe : réaliser devant les yeux, pour les sens, l'imagination, des choses qui autrement resteraient vagues pour la masse. Cette popularité est la signature des Mendiants. Voilà pourquoi l'art, le théâtre, les tableaux vivants, tout ce qui sert à préciser les représentations, a toujours fait partie de leur programme. Les Prêcheurs ne restent pas en arrière des Mineurs; mais leur caractère distinctif, une autre manière de frapper les foules, un air plus théâtral, le goût de l'ostentation, des « montres », des cortèges, percent chez eux dès l'origine. Le jour de l'Épiphanie, ils organisent à Milan la pompe des rois Mages. Les cloches sur le parcours sonnent à toute volée. Un bas-relief de Saint-Eustorge nous a conservé le spectacle de cette cavalcade magnifique, avec ses figurants, son vestiaire exotique, ses singes, ses perroquets, ses chameaux et ses dromadaires [1]. Le jour des Rois dominicain dans les rues de Milan forme un piquant contraste avec la Noël francis-

sancte, etc. Ce n'est pas la seule observation de ce genre que nous aurons à faire. Cf. plus loin, leçons IX et X.

[1] La « première » eut lieu le 6 janvier 1336. Le cortège partit de Sainte-Marie-des-Grâces. Voici la description qu'en fait le chroniqueur Galvano Fiamma : « Les rois, couronne en tête, chevauchaient entourés de gardes et magnifiquement vêtus, devant une suite immense de bêtes et d'esclaves. Et il y avait une étoile d'or qui glissait en l'air devant eux et leur montrait la route. Ils arrivèrent ainsi au porche de Saint-Laurent, où se tenait Hérode avec ses scribes et ses sages. Les étrangers demandèrent où devait naître le roi des Juifs. Les scribes remuèrent un tas de livres et répondirent : « A Bethléem, à cinq milles d'ici. » Alors les Rois se remirent en marche avec leurs couronnes d'or et leurs pyxides d'or qui contenaient de l'or, de l'encens et de la myrrhe, leur étoile toujours devant, et derrière leur escorte de bêtes et de serviteurs ; en tête faisaient rage les trompettes et les cors, puis venaient des singes, des babouins et toute une ménagerie bizarre qui excitait les cris de la foule.

« Le cortège parvint dans cet ordre à l'église Saint-Eustorge. Là, à côté de l'autel, on avait fait la crèche avec l'âne et le bœuf; et dans la crèche était le petit Jésus, dans les bras de sa mère. Après quoi, leurs présents offerts, les Mages firent semblant de s'endormir ; et un Ange avec de vraies

caine de Greccio : mais c'est dans les deux cas le même besoin de parler aux yeux et de rendre l'Écriture vivante.

Cette préoccupation se manifeste encore en plus d'une façon. L'une des plus importantes, ce sont les pèlerinages aux Lieux Saints. Les croisades avaient ranimé cette dévotion des premiers siècles. A peine nés, les Mendiants s'en firent les zélateurs. Saint François est à celle de 1219. Bientôt cependant devait arriver la banqueroute. Le dernier prince croisé allait s'échouer à Tunis et s'éteindre navré, les regards tournés vers l'Orient, en murmurant les nostalgiques et mourantes syllabes : « Jérusalem ! Jérusalem ! »

A mesure que la situation s'aggrave, qu'on perd toute illusion, les Mendiants redoublent d'efforts pour sauver quelque chose du désastre. Les reliques insignes de la Sainte-Chapelle rapprochent les faits évangéliques [1]. Les voyages se multiplient. Voilà sept siècles que les Franciscains sont les gardiens de la Terre-Sainte. A ce poste d'honneur, au prix de tous les périls, ils maintiennent intactes les dernières épaves et les vestiges de l'Évangile [2]. Ils posent des jalons, mesurent des distances, établissent des itinéraires : cinq ou six nous sont parvenus de ces « Baedekers » pieux, tous des dernières années du siècle. L'un des plus précieux est l'ouvrage

ailes descendit du plafond et leur dit de ne pas repasser par Saint-Laurent, mais de prendre la rue de la Porte Romaine. »

Cette fête plut au point qu'on décida de la rendre annuelle. Muratori, *Rer. ital. script.*, t. XII, p. 1017. Cf. d'Ancona, *Origini*, t. I, p. 97 ; Emile Mâle, *Les rois mages et le drame liturgique*, Gazette des Beaux-Arts, octobre 1910.

[1] Il en est question dans un petit ouvrage faussement attribué à saint Anselme, le *Dialogue de la Sainte Vierge et d'Anselme sur la Passion de Jésus-Christ* (Migne, *Patrol. lat.*, t. CLIX, p. 271-290), composition curieuse et trop peu étudiée, qui est une des « sources » principales des *Méditations*. L'auteur est inconnu. Cf. Emile Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, Dijon, 1903, t. I, p. 93*.

[2] Cf. Golubovitch, *Bibliotheca bio-bibliographica della Terra-Santa e dell'Oriente francescano*. t. I, Quaracchi, 1906.

d'un Dominicain, le fameux Brocard ou Bourcard, qui passa dix ans de sa vie à explorer la Palestine[1]. Ces relations étaient reçues avidement en Europe. Il devait certainement y en avoir d'illustrées. On ne s'expliquerait pas autrement les circonstances si précises qui se rencontrent dans les ouvrages d'artistes certainement sédentaires : c'est tantôt un palmier, tantôt un monument comme la mosquée d'Omar, ici un minaret, là les petites calottes percées d'yeux en dés à coudre qui couvrent les hammams ; ce sont des types de moricauds, de Tartares, de Mongols[2]. Nous croyons avoir inventé la couleur locale : elle était née bien avant nous. Mais la curiosité pour les choses lointaines n'était pas comme la nôtre un vain désir de changement : c'était encore une piété. On voulait rendre à l'Évangile son cadre naturel. Devant ces détails qui nous amusent, le fidèle d'autrefois s'agenouillait en silence et se prenait à rêver.

Le rêve, en effet, est le dernier moyen et la suprême ressource du moyen âge pour connaître les choses et les réaliser. Ce fut sa grande machine à supprimer le temps. Sous cette cloche pneumatique, qui fait le vide autour de lui, le rêveur parvient à l'absorption complète et finit par s'identifier immédiatement à son objet. Jacques de Voragine, dans un sermon sur saint François, a un mot remarquable : il fait cinq points des cinq stigmates, et le premier de ces points est la « puissance de l'imagi-

[1] Son voyage a été publié par Laurent, *Peregrinatores medii aevi quatuor*, Leipzig, 1864. Cf. sur Brocard, la notice de Victor Le Clerc, *Hist. Litt. de la France*, t. XXI, p. 180.

[2] Par exemple, à Santa-Croce, chapelle Baroncelli, fresques de Taddeo Gaddi : vue de Jérusalem dans la *Rencontre de Joachim et de sainte Anne*. Dans la *Déposition*, par un élève de Taddeo, un palmier. Dans le Nord, cinquante ans plus tard, on fait usage de documents plus positifs encore : ainsi, dans les *Maries au sépulcre*, de Van Eyck, ou dans une petite *Crucifixion* flamande du musée de Berlin. Cf. Rosen, *Die Natur in der Kunst*, Leipzig, 1903 ; Ch. Diehl, *La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance*. Revue de l'Art, janv.-fév. 1906.

nation[1] ». Ce n'est pas mal pour un théologien de l'école de saint Thomas! Combien d'autres alors, dans les cloîtres, dans le monde étrange des tertiaires, obtinrent par le détachement, le privilège d'une faculté de dédoublement, d'une vie surnaturelle plus réelle que l'autre! N'avons-nous pas nous-mêmes, nous dormeurs ordinaires, des puissances engourdies que le sommeil délivre, et qui nous laissent au matin surpris de ce que nous pouvions en rêve, désolés de ne le pouvoir plus, doutant si le véritable songe n'est pas celui des yeux ouverts, et si l'instant où ils se ferment n'est pas le vrai réveil?

Jamais le pouvoir visionnaire ne fut aussi développé en Europe qu'au moyen âge. On n'y compte point les extatiques. Il faut lire Cantimpré ou Gérard de Frachet, pour comprendre quelle était alors la familiarité avec l'au-delà[2]. La vie semblait avoir une élasticité qu'elle a

[1] Jacques de Voragine, *Sermo III de S. Francisco* (Sermons, Lyon, 1494). « Il avait dans le cœur cinq choses, qui firent que les stigmates s'imprimèrent dans sa chair : la première, *c'est la véhémence de l'imagination.* » Et l'orateur, à l'appui, rapporte d'après saint Jérôme, le cas d'une blanche qui accoucha d'un négrillon, pour avoir vu une statue de nègre. Cf. Hase, *Franz von Assisi*, Leipzig, 1892, p. 95.

[2] Voir par exemple dans Cantimpré le chapitre extraordinaire (*De Apibus*, Douai, 1627, l. II, ch. XL, p. 399) où il est rapporté comment Jésus, pendant trois semaines, en Hainaut, demeura visible à toute une ville : troublante histoire qui rappelle le fantastique mystérieux de *Jésus-Christ en Flandre*, ou la *Ville enchantée* de Mrs. Oliphant. — Un autre endroit, non moins touchant, est celui d'un prêtre cité devant l'évêque comme coupable de dire chaque jour la messe des morts : aussitôt des milliers de mains, longues, impalpables, des mains d'ombres, se lèvent pour l'accuser ; ce sont les âmes que ses prières ont délivrées du Purgatoire. — Le trait suivant, d'un autre genre, est davantage connu : « Du temps que j'étais en Angleterre, des pêcheurs prirent dans la mer un monstre qu'ils donnèrent à la reine. Ce monstre ne différait presque en rien d'une femme, mais il avait sur la tête une sorte de crête en façon de corbeille ou de forme à fromages. Il mangeait, buvait comme nous, surtout aimait beaucoup les fruits. Il ne parlait pas et n'avait aucune espèce de langage : mais, si on lui faisait du mal, il poussait de petits gémissements. Il resta trois ans au palais. Il faut, conclut l'auteur, glorifier Dieu qui nous montre dans ses créatures de telles merveilles » (*ibid.*, p. 357). Première et touchante connaissance avec la nature, où tout semble miracle, où l'homme vit baigné dans une vapeur de doux prodiges!

perdue depuis. Les bords, moins rigides, conservaient une espèce de perméabilité qui permettait en quelque sorte la respiration morale. Qu'avons-nous fait en repoussant ces éléments de liberté? Nous avons rendu plus étroites les limites de notre prison. En vain notre esprit bat de l'aile, cherche une issue le long des voûtes inexorables. Son vol blessé retombe, et l'oiseau palpite abattu sur la pierre qui le froisse.

Je ne puis qu'entre-bâiller la porte translucide, la porte de corne qui ouvre sur le rêve médiéval. Ce qui surprend, encore une fois, c'est l'apparence toute réaliste, le naturel de ces prodiges. Rien n'est plus curieux à lire que le journal des Subtiliennes, les illuminées de Colmar[1]. Ce qui domine en général, dans ces maisons de Souabe ou d'Alsace, ce sont les sensations calmes, douces, gracieuses; ce sont les musiques les plus suaves, des concerts ineffables, des visions lumineuses[2]; les sœurs rencontrent l'enfant Jésus sous les arceaux du cloître, de l'âge d'un petit garçon se rendant à l'école, et donnant la main à sa jeune mère. Ces images riantes ne sont pas inconnues ailleurs. Plus fréquentes cependant sont les âpres et les tragiques. Les idées se cristallisent autour de la Passion. Les vers célèbres du *Stabat :*

[1] Subtiliennes, de *sub tiliis, unter den Linden.* Le couvent fut fondé en 1232. Le journal de la prieure, Catherine de Guebwiller, est publié par Pez, *Biblioth. ascetica*, t. VIII. Cf. Ingold, *Notice sur l'église et le couvent des Dominicains de Colmar*, 1894; Vicomte de Bussière, *Fleurs dominicaines*, Paris, 1864; comtesse Marie de Villermont, *Un groupe mystique allemand*, Bruxelles, 1907. (Il s'agit surtout des deux sœurs Christine et Marguerite Ebner.) On connaît l'article de Renan sur *Christine de Stommeln*, *Nouv. Etud. d'Hist. relig.*, Paris, 1884.

[2] Tout n'y a pas cependant cette nuance un peu fade. Agnès de Blozenheim assiste à la Passion; elle voit couler le sang divin; elle entend les coups des marteaux qui clouaient Jésus sur la croix : sa douleur fut telle, qu'elle mourut. Voir également le détail des tortures incroyables que s'impose Suso, la pesante croix hérissée de clous qui laboure son épaule, etc., dans sa *Vie* écrite par lui-même, *Œuvres*, trad. Cartier, 3e édit., Paris, 1878.

Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide,

semblent la devise du siècle. On se crucifie avec horreur, avec une sombre volupté. A force de méditation, de concentration assidue, les choses prennent un degré de réalité étrange, une sorte de relief physique, la consistance et l'évidence de l'hallucination. Parfois, l'attention se circonscrit sur un détail et l' « objective » avec une énergie incomparable. Angèle de Foligno énumère toutes les tortures de la Passion. Par-dessus tout, les clous. « C'étaient des clous très gros, carrés et mal battus, si bien qu'ils présentaient sur toutes leurs faces et leurs arêtes mille petits éclats et mille aspérités qui déchirèrent, hachèrent les mains, les pieds, furent une cause de souffrances effroyables. Un supplice pire que tout supplice résulta de la forme de ces clous. » Angèle ne s'en tient pas là. Elle pense au trou que ces clous ont fait dans la chair, et alors « elle veut voir au moins *cette parcelle de la chair de Jésus que ces horribles clous avaient enfoncée dans le bois* ». Cette souffrance, ajoute-t-elle, fut « tellement inouïe, que je ne fus plus capable de me tenir debout. Je baissai la tête et tombai[1]. »

Imaginez le même travail d'analyse atroce et minutieuse poursuivi sur chaque circonstance du drame du Calvaire; et puis songez à ce qu'il en résulte de bouleversement pour les nerfs et de rigueur ou de précision dans

[1] *B. Angelae Fulginatis vita et opuscula*, Foligno, 1714. Pour des traits analogues chez Rose de Viterbe, chez Marguerite de Cortone, Cf. *La Passione di G. Cristo ed i Francescani*, par le P. Candido Mariotti, Sainte-Marie-des-Anges, 1907. Voir surtout, p. 122, la scène que rappporte le confesseur de Marguerite : elle revit une à une toutes les souffrances de la Passion ; elle s'enlace à la croix et y reste clouée ; ses douleurs lui arrachent des hurlements ; elle roule les yeux, grince des dents, se tord « comme un serpent ou comme un ver », ou reste immobile, accablée, comme quelqu'un qui tombe du haut mal. Le public assiste à ces transes avec admiration. Ces scènes de convulsionnaires font comprendre le caractère du nouveau christianisme.

les images visuelles. Ces images labourent la sensibilité. En même temps, elles prennent un empire prodigieux de définition plastique. On en a revu, il y a moins d'un siècle, un exemple singulier dans la personne de Catherine Emmerich, qui pendant trois ans a suivi le Sauveur pas à pas sur les chemins de Palestine. Tout a passé devant ses regards en perceptions nettes et distinctes. Sainte-Beuve en parle quelque part avec admiration. Il rappelle le livre écrit par Clément Brentano sous la dictée de l'humble fille :

Un tel livre, dit le critique, ne s'analyse point. Depuis la dernière Cène de Jésus-Christ avec ses disciples jusqu'après la résurrection, toute la série des événements de l'Évangile s'y trouve développée, variée, *illustrée*, comme par un témoin oculaire, dans un minutieux et touchant détail de conversation, de localité, de costume. En un mot, c'est à la fois, pour les chrétiens, un admirable exemple de la persistance d'une faculté sainte et d'un don qui semblait retiré au monde ; pour les philosophes, un objet d'étonnement sérieux et d'étude sur l'abîme sans cesse rouvert de l'esprit humain ; pour les érudits, la matière la plus riche et la plus complète d'un *mystère*, comme on les jouait au moyen âge ; pour les poètes et artistes enfin, une suite de cartons retrouvés d'une Passion, selon quelque bon *frère* antérieur à Raphaël[1].

Notez le dernier mot. Quoi de merveilleux, en effet, que de tels documents aient pu passer jadis pour des renseignements ayant presque la valeur d'un témoignage original ? Ne sourions pas trop de cette crédulité. La mystique repose sur cette idée que l'entendement ne sait pas tout, et que beaucoup de choses qui échappent à ses prises peuvent être connues par d'autres voies. Loin de nous de railler une telle confiance ! C'est elle

[1] *Portraits contemporains*, nouv. édit., 1890, t. II, p. 437.

qui assigne une fonction plus haute au cœur qu'à la raison, prête à la poésie plus de vérité qu'à la critique, et fait dire au prince inquiet sur la terrasse d'Elseneur :

Il y a plus de choses au ciel et sur la terre
Qu'il n'y en a, Horatio, dans vos philosophies.

II

Mais une part de ce travail aurait été perdue, si l'essentiel n'en avait été consigné dans un livre dont il faut que je vous dise un mot. Nous y verrons à l'œuvre le génie franciscain. Ce sont les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ.*

Comme l'*Imitation*, comme tant d'autres livres célèbres, ce pieux écrit est anonyme. C'est sans aucun fondement qu'on l'attribue à saint Bonaventure. Le moyen âge n'avait aucune de nos idées modernes sur la propriété littéraire. Il n'hésitait jamais à grossir le catalogue des écrivains illustres. Rien de plus juste : pour une élite d'auteurs originaux, quelle foule d'imitateurs ! L'histoire littéraire se compose d'un petit nombre de thèmes sans cesse repris en variations indéfinies par la multitude subalterne. Nous devrions nous louer, bien loin de nous en plaindre, d'un procédé qui réduit les choses aux grandes lignes et aux noms importants.

Le livre est certainement d'origine franciscaine. L'auteur inconnu est un frère qui adresse des avis spirituels à une Clarisse. Ainsi, comme la *Vie dévote*, comme plus d'un autre livre qui a connu la vogue universelle, c'est un écrit tout personnel, un ouvrage de circonstance, un recueil de lettres de direction. Elles sont rédigées dans un latin clairet et abondant en gallicismes ingénus. Les

demoiselles d'honneur de la Vierge s'y appellent tout simplement *damisellae*. Ce n'est pas le style ordinaire du docteur séraphique. On a proposé d'attribuer les *Méditations* à un certain frère Giovanni de Caulibus (Jean des Choux), de San Gimignano, professeur de théologie à Milan[1]. Mais l'auteur écrit quelque part : « Le Calvaire est loin de Jérusalem, comme notre couvent l'est de la porte Saint-Germain. » Voilà qui pourrait faire pencher pour un Français[2].

Ce compatriote n'est pas un penseur très puissant. Toutes les fois qu'il a des réflexions à faire, il met en avant saint Bernard. Il n'est à l'aise que quand il s'agit de décrire. C'est, comme nous dirions, un « imaginatif visuel[3] ». Il n'est souvent au reste que l'éditeur des notes recueillies sur place par des frères de Terre-Sainte, ou de révélations comme celles de sainte Élisabeth. Son récit de la Nativité est la dictée d'un frère qui le tenait de la Vierge elle-même : on ne peut vraiment pas s'informer à meilleure source. Pour toutes ces raisons, le succès fut extraordinaire. Ce livre sans prétention devint en quelque sorte un cinquième évangile, en marge des quatre

[1] Ce renseignement est fourni par Barthélemy de Pise (Cf. *S. Bonav. Opera*, édit. de Quaracchi, t. X, p. 25). Les nouveaux éditeurs des *Scriptores Ordinis Minorum* (Quaracchi, 1906, t. I, p. 135) ne connaissent de ce Giovanni qu'un traité *De Triplici via Sapientiae*.

[2] *Méditations*, ch. LXXVII. Il est vrai qu'il écrit au ch. XIV : « Il y avait plus d'un chemin pour revenir de Jérusalem : de même que qui voudrait retourner de Sienne à Pise peut passer par Colle ou par Poggibonzi. » Et ceci semblerait indiquer un Toscan. Mais 1° les frères voyageaient beaucoup : un Italien pouvait connaître la topographie de Paris, et réciproquement ; 2° l'une des deux phrases peut être interpolée. Il paraît que les manuscrits fourmillent d'additions (Cf. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, 1908, p. 15).

[3] Les choses les plus abstraites, il en fait des « images ». Voici comme il explique le mystère de l'Incarnation : ce fut, dit-il, l'œuvre commune de toute la Trinité, bien que la personne du Christ fût la seule incarnée : « de la même manière que si, pendant qu'une personne passe une tunique, les deux autres, l'aidant et soutenant les manches, l'assistaient de chaque côté ». Il se représente ainsi ce mystère comme une messe, au moment où l'évêque, assisté des deux acolytes, revêt la chasuble, *Médit.*, ch. IV.

autres, les complétant sur une foule de points, qui comble leurs lacunes et interprète leur silence. De tout temps, les fidèles ont trouvé les Évangiles trop courts. Ils ne se sont pas fait faute d'y suppléer de leur cru. Les livres apocryphes ont été une des lectures favorites du moyen âge. Les *Méditations* ne leur doivent presque rien[1]. C'est un nouveau fonds qui s'ajoute à la somme des traditions chrétiennes, un fonds tout neuf, tout populaire, sans rien de doctoral, sans trace de scolastique, et conçu dans l'esprit le plus naïvement pittoresque : *imaginarias quasdam repraesentationes*, annonce le préambule. Presque toute la vie publique de Jésus, ses paraboles, sa morale sont délibérément omises. L'auteur ne développe avec une extrême complaisance que les éléments narratifs, la partie dramatique. Une grande importance est accordée aux rôles de femmes. Tout cela devait faire des *Méditations* une des sources principales des poètes des Mystères[2]. Les artistes ne leur sont pas moins redevables. On a pu reconnaître dans ce livre les fragments d'un *Guide des Peintres* dans le genre du fameux *Manuel du Mont Athos*. Deux parties sont traitées avec un grand luxe de détails : ce sont les plus touchantes,

[1] Ainsi, dans le récit de la Nativité, les *Méditations* omettent les deux sages-femmes qui, dans la tradition antérieure, un peu crue et matérielle, servaient de témoins à la virginité de Marie. On reconnaît là un sentiment évidemment plus fin, un progrès de délicatesse. Les « ventrières » ne reparaissent, surtout dans la peinture du Nord, que vers la moitié du xve siècle (par exemple, *Nativité* du Maître de Flémalle, à Dijon). C'est là, comme l'a vu M. Mâle, un effet des « Mystères », et du besoin de multiplier les personnages et les rôles.

[2] Cf. Emile Roy, *loc. cit.* L'auteur montre aussi l'usage que Gréban et Michel ont fait, dans leurs *Passions*, des *Postilles* de Nicolas de Lire, également franciscain, et provincial de Bourgogne. Ce genre d'écrits n'est d'ailleurs pas le monopole des frères Mineurs. Voir la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux, prieur dominicain de Strasbourg, et auteur présumé du *Speculum Humanae Salvationis*. — En outre, toute cette matière, avant d'être jouée au théâtre, a été « parlée » du haut de la chaire. Voir chez M. Roy le sermon de saint Vincent Ferrier sur la *Résurrection*, sermon entièrement composé de deux chapitres des *Méditations*.

l'Enfance et la Passion. Dans l'intervalle, il n'y a place que pour trois scènes : le *Baptême du Christ*, les *Noces de Cana* et la *Résurrection de Lazare*. Ce sont précisément les seules retenues par Giotto dans ses fresques de l'Arena.

J'ajourne pour l'instant la première partie. La dernière, consacrée au récit de la Passion, est celle dont je m'occuperai d'abord. C'est celle qui respire de la façon la plus vive le christianisme franciscain. Rien ne lui est plus spécial que cette importance hors de pair, cette prédilection accordée aux souffrances du Sauveur, et à la pire de toutes, sa Passion sur la croix. L'Église pendant de longs siècles a hésité, avec une sorte de pudeur, à rappeler au Sauveur le souvenir de ses épreuves. A Ravenne, le Christ ne porte pas sa croix : un bourreau s'en charge pour lui ; arrivé au Calvaire, l'artiste, par respect, saute la scène. Ce n'est qu'au IXe siècle que l'image du Crucifix a été couramment admise en Occident. Le « scandale de la Croix » n'a pas exigé moins de temps pour être digéré[1].

Et alors même que vous voyez, sur une mosaïque byzantine, sur une miniature ou un portail gothique, une scène qui offre l'apparence de la crucifixion, ne vous y trompez pas : l'Église ne raconte pas des faits, elle expose une idée ; elle ne représente pas un drame, mais un dogme. Elle ne cherche pas à toucher, elle enseigne. C'est d'elle que devrait être le mot : « Rien n'est plus méprisable qu'un fait. » Les choses sont réduites à un état tout schématique : trois personnages, parfois cinq, rarement sept. Le Christ au centre, la Vierge à droite, saint Jean à gauche, et quelquefois, de part et d'autre,

[1] Cf. Forrer et Müller, *Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwickelung*, Strasbourg, 1894 ; Bréhier, *Les origines du Crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904.

deux figures de femmes qui sont l'ancienne Loi et la Nouvelle. Toute la scène veut dire que par la mort du Christ les Écritures sont accomplies : l'âge de la première alliance est révolu, la nouvelle ère commence. C'est ce que signifient encore la lune et le soleil qui apparaissent aux côtés de la tête de Jésus.

A la façade de Notre-Dame se voient deux statues singulières. L'une joyeuse, robuste, couronne en tête, sceptre en main et tenant un livre grand ouvert ; toute sa personne respire la force et l'assurance : c'est l'Église ; l'autre a les yeux bandés, son sceptre se brise, son livre se ferme, son diadème lui glisse de la tête ; ses genoux se dérobent, elle va défaillir. Celle-ci est la Synagogue. Ces deux figures se retrouvent dans toutes les cathédrales. Rien de plus délicat que la Synagogue de Strasbourg. Ce triomphe sur la Synagogue, cette victoire du Christ sur Moïse, c'est l'idée que l'Église au XIIe, au XIIIe siècle, n'est jamais lasse de reprendre et de développer.

En vertu de ce principe, il est convenu que l'histoire est un immense diptyque, une vaste fresque en partie double, et que tout ce qui s'écrit une première fois dans la Bible sous forme de « figures », se répète et s'explique dans l'Évangile ou dans les Actes sous forme définitive. Chaque fait de l'Ancien Testament se répercute mystérieusement à distance dans le Nouveau, et y prend tout son sens et sa réalité. Les héros du peuple choisi ne sont occupés qu'à faire des signes énigmatiques dont le mot ne se découvrira que plus tard, à la lueur de la Révélation. L'histoire apparaît tout entière comme une psychomachie étrange, drame divin où d'infimes comparses ne savent ce qu'ils font, où les gestes ne comptent pas, et où il n'y a de réel que la pensée du grand Chorège qui mène tout où il lui plaît, distribue les rôles à son gré et

met des idées éternelles derrière l'agitation de nos ombres éphémères.

Telle est la conception, d'un merveilleux idéalisme, qu'illustrent les images et les verrières gothiques, et dont leur Crucifixion n'est qu'un exemple entre cent autres. A vrai dire, celle-ci n'est qu'un hiéroglyphe. Nul art plus systématiquement n'élimine le fortuit, le relatif, le contingent. La foule, les spectateurs, les bourreaux disparaissent. D'une peinture de supplices, il n'en est pas question. Le Christ ne souffre pas. S'il a le côté ouvert, c'est pour rappeler qu'il en jaillit de l'eau avec le sang, et ceci est encore la figure d'un dogme, le dogme de la dualité de nature dans la personne du Christ. Quant à lui, on le voit souvent crucifié les yeux ouverts, impassible, debout, couronné comme un Pantocrator, un empereur vainqueur du mal et de la mort. Jusque vers le milieu du XIVe siècle, l'art des pays du Nord ne connaîtra pas autre chose. C'est pourquoi, en dépit de sa science et de son goût exquis, il paraît en retard. Car c'est justement sur ce point que la réforme des Mendiants allait, en Italie, être subite et libératrice. A cet univers abstrait, à ce monde d'idéologues, planète incomparable d'éclat et de lucidité, mais froide et glacée comme le verre, ils en substituèrent un autre, n'ayant plus rien de la pure beauté qui séduisait les professeurs, — mais qui avait cet avantage sans lequel rien ne compte : la réalité et la vie.

Voyez les barbares crucifix des derniers byzantins de Pise ou de Pérouse, — ce crucifix énorme qu'on plaçait sur l'ambon au milieu de l'église, et qu'on appelait le « Pendu ». Presque tous sont monstrueux, quelquefois repoussants. Un terrible effort les disloque et les tord : ils sont grimaçants et hideux. Mais quel pas de géant dans le *Calvaire* de Cimabue, à la croix de l'église supérieure d'Assise ! La peinture n'est plus qu'une ombre, un nuage

de spectres noirs : mais quelle grandeur ! Quelle passion démesurée ! Et déjà quelle faiblesse, quelle petite figure exténuée, gémissante, a le Crucifix de Giotto à l'Arena de Padoue ! De plus en plus, on se propose de regarder les choses par où elles nous sont permises, non plus du point de vue inabordable de Sirius, mais sous l'aspect de la vie, sous le jour de l'humanité. Le Christ redescend sur la terre. Nous l'y voyons comme l'un de nous aller, venir, s'asseoir, manger, dormir, et vivre l'humble vie des enfants des mortelles. Ce que l'art d'autrefois considérait de loin, comme à travers une lentille qui dépouille l'objet de son enveloppe et le prive de ses rayons, désormais sera vu de près, surveillé avec attention, couvé de l'âme et des yeux ; on ne voudra rien perdre d'une réalité si précieuse. L'ancien art s'exprimait brièvement, une fois pour toutes : une seule image lui suffisait pour formuler une idée dans une proposition unique, à mine de théorème. Dix scènes, toutes fourmillantes de vie et de personnages, n'épuiseront pas le contenu de la nouvelle méthode : car il ne s'agit plus d'énoncer un axiome, mais de traduire des émotions.

C'est là le triomphe de l'auteur des *Méditations*. Ce que les Évangiles résument d'un trait sommaire, il y insiste, il l'analyse, le décompose en une série de tableaux successifs, que les peintres n'ont plus qu'à réaliser en images. Il note chaque détail, chaque geste, pose le décor, indique la place des accessoires, fait mouvoir tous ses personnages, ou plutôt les voit se mouvoir : on dirait qu'il est là et enregistre à mesure. Tout se passe comme devant ses yeux. Mille scènes, dont chacune est une merveille d'idée et de composition plastique, viennent enrichir le récit succinct des synoptiques. L'auteur sait une foule de choses que Marc et que Matthieu ignorent. Il sait que la croix était faite d'un bois

épais et lourd. Il sait qu'elle a quinze pieds de haut, si bien que, lorsqu'elle fut dressée, la Vierge se désespérait de ne pouvoir atteindre jusqu'aux pieds de son fils. Il sait qu'il n'y avait que trois clous, et non quatre, comme à tort quelques-uns l'avaient cru. Mais comment le Sauveur fut-il attaché à la croix ? Y fut-il couché sur la terre, ou cloué tout debout ? Ici, l'auteur hésite.

On dresse en arrière deux échelles, l'une au bras droit, l'autre au bras gauche de la croix. Les bourreaux grimpent avec des marteaux et des clous. Une troisième échelle est appliquée de face, à la hauteur où les pieds doivent être attachés. *Regardez-bien chaque chose.* On force le seigneur Jésus à gravir cette petite échelle. Et lui, sans résistance, sans murmure, humblement, obéit. Lorsqu'il est parvenu au dernier échelon, tout debout le long de la croix, il se retourne et, déployant ses bras royaux, étendant ses mains admirables, il se livre aux bourreaux. Puis il regarde au ciel et s'adresse à son Père : « Mon Père, me voici : acceptez mon sacrifice, acceptez-moi : car je m'offre pour ceux-ci, mon Père. »

Alors, un des soudards montés derrière la croix lui saisit la main droite et la cloue à la croix. Cela fait, le bourreau de gauche prend la main gauche, la tire tant qu'il peut, l'ouvre, place l'autre clou, frappe et fixe la main. Ils descendent ensuite et retirent les échelles. Le Seigneur reste suspendu ; il pèse de tout son poids sur les clous de ses mains. Aussitôt arrive un troisième ribaud, qui de toutes ses forces le tire par les jambes, et, ainsi allongé, un dernier lui perce les pieds d'un clou extrêmement aigu.

Il y a cependant des personnes qui pensent que le Sauveur n'a pas été crucifié de cette manière, mais qu'on l'a d'abord attaché à la croix étendue à terre ; on l'aurait ensuite redressée, et enfin enfoncée dans le sol. *S'il vous plaît mieux ainsi*, regardez comme cette canaille empoigne Jésus avec colère, ainsi qu'un vil brigand ; comme elle le jette brutalement sur la croix, s'empare de ses bras, l'écartèle de

force et le cloue. De même font-ils avec ses pieds, qu'ils distendent de toute la violence dont ils étaient capables[1]...

Il n'y a pas une de ces phrases qu'on ne puisse illustrer par une fresque ou un tableau de Giotto ou de Gaddi, d'Orcagna ou d'Angelico; c'est de là que dérivent toutes les *Mises en croix*, *Érections de la croix*, dans toutes les écoles, de Florence à Cologne et de Séville à Anvers. Ces mots ruissellent de peintures. Et il faudrait en dire autant pour la seconde partie du drame, la *Descente de croix*, la *Déposition*, la *Lamentation au pied de la croix*, l'*Ensevelissement*, la *Mise au tombeau*. — Beauté incomparable de la *Lamentation* de Giotto à Padoue! Ingres, huit jours avant sa mort, dans son dernier dessin, y revenait encore. Tous ces motifs, et d'autres qui se dégageront plus tard, c'est-à-dire une des plus riches matières qui aient depuis cinq siècles exercé le génie des peintres, une suite innombrable de chefs-d'œuvre, une source inépuisable d'émotion et de pathétique, — de Giotto à Titien et de Raphaël à Rubens, — voilà ce que nous devons à un religieux, à un pauvre Cordelier dont on ne sait pas le nom.

Et j'aurais aimé à vous dire ce que l'art fit encore du thème de la croix. Autour de ce bois immortel, l'imagination enroula sa flore merveilleuse. Dans les églises franciscaines, à Santa Croce de Florence, à San Francesco d'Arezzo, dans les fresques d'Agnolo Gaddi et de Piero della Francesca, la légende de la croix tient une place importante. Rameau de l'arbre de Science, planté

[1] *Méditations*, ch. LXXVIII. Sur ces deux manières différentes de figurer la scène, cf. Roy, *loc. cit.* t. I, p. 91. C'est la seconde, la crucifixion « couchée », qui, on le sait, a prévalu. La première est encore courante dans l'école de Cavallini. Fresques dans l'église de Donna Regina (Clarisses), à Naples ; polyptyque de l'Académie de Venise (Venturi, *loc. cit.*, t. V, p. 168) ; triptyque de la collection Street, à Londres (Reinach, *Répert. des peintures du moyen âge*, t. I, p. 14). La dernière représentation de ce motif se trouve chez Angelico, dans une cellule du couvent de Saint-Marc. Cf. Bertaux, *L'Art relig. à la fin du moyen âge*, Gaz. des Beaux-Arts, août 1909.

sur la tombe d'Adam, le tronc, dans la suite des siècles, devient la maîtresse pièce de la charpente de l'Arche ; cette poutre, inutilisée dans la construction du Temple, est jetée sur un torrent et sert de pont au cortège de la reine de Saba, à l'entrée des « Gentils » dans le plan de la Rédemption. Elle flottait sur la piscine probatique, qu'elle rendait miraculeuse, lorsqu'elle en fut retirée pour devenir la Croix. Ce bois était l'axe du monde, l'épine dorsale de l'histoire. Et ce n'est pas là tout le fruit que le génie franciscain tira de ce *Lignum vitae*, de cet arbre vivant[1]...

Mais je ne puis en finir avec les *Méditations*, sans toucher un mot d'un second trait qui fut un élément de leur rare fortune. On l'a remarqué plus d'une fois : le titre annonce la *Vie de Jésus*, mais dans le texte il est question tout le temps de la Vierge. La mère est de moitié dans la vie de son fils. Le fil sacré, le fil mystérieux et sanglant qui rattache la femme à l'extrait de sa chair, n'est jamais complètement rompu ; on tranche le lien matériel, rien ne brise le nœud de l'amour. Cette idée seule était une idée de génie. Sans doute, elle n'est pas de l'auteur des *Méditations*[2] : il n'est donné à personne d'inventer en ce genre, et le cœur maternel n'est pas à

[1] Voir *Leg. Aur.*, ch. LXVIII, Ed. Graesse, 1890, p. 303. — Le *Lignum vitae* est encore un des « apocryphes » de saint Bonaventure. Les *Arbres de la croix* se rencontrent dans l'iconographie franciscaine : fresque dans le réfectoire de Sainte-Croix à Florence et de S. Francesco à Pise, panneau à l'Académie de Florence (Cf. Venturi, *loc. cit.*, t. V, fig. 410 et 448). Il y en avait un à S. Francesco de Forli (Vasari, t. I, p. 405). Sur ce thème, cf. Thode, *loc. cit.*, t. II, p. 225.

[2] On la trouve déjà très nette dans l'apocryphe de saint Anselme. C'est la Vierge qui fait elle-même le récit de la Passion. On a ici une sorte d'*interview* de la Mère. Le dialogue procède comme un questionnaire, par interrogations qui déterminent chacune l'évocation d'une scène. Et, à la fin de chaque tableau, le refrain : *Gladius Simeonis pertransivit animam meam.* Ce morceau abonde d'ailleurs en idées fines, délicates : ainsi, l'idée (bien italienne) qu'on devait épargner Jésus à cause de sa beauté (Patr. Lat., t. CLIX, p. 279) ; celle que les natures nerveuses, distinguées, souffrent plus que les autres (*ibid.*, p. 271). M. Roy a montré que toute la Passion des *Méditations*

découvrir. C'est pourtant cet auteur qui a eu le mérite de développer le thème, de mêler les deux existences dans un récit continu, d'écrire ce duo où la vie de Jésus s'entrelace toujours à la vie de Marie. Par là, le Christ achève de se relier à la terre ; par l'être de son être, par cette chétive vie que l'homme tient de la femme, il rentre dans l'humanité.

De la première ligne à la dernière, Marie ou quelque femme est en scène. Chose curieuse ! Les apôtres, Pierre, Jacques, Jude, Jean lui-même, se tiennent à l'écart, le plus souvent dans la coulisse ; au contraire l'élément féminin, ce charme subtil de l'Évangile, paraît au premier plan. De longues parenthèses sont consacrées à Marthe, à la Samaritaine, surtout à Madeleine. Tout ce dont se passe si bien l'Évangile des docteurs, reprend la première place et ne la quittera plus. Ce sont les Mendiants qui ont réhabilité sainte Madeleine. Les Prêcheurs, près de la Sainte Baume, lui consacrent leur Saint-Maximin[1]. Les Mineurs ont fait d'elle une de leurs saintes de préférence. Depuis les fresques d'André de Bologne dans l'église inférieure d'Assise[2], jusqu'aux mille tableaux du XVIIe siècle qui représentent sa pénitence, sa figure chérie ne cesse de reparaître, comme un appel à cet amour qui se fait tout pardonner.

dérive du Pseudo-Anselme. Mais celui-ci doit lui-même beaucoup à saint Bernard, le docteur de la Vierge, *il suo fedele Bernardo*. Du reste, ces idées sont communes, vers l'an 1300, dans la littérature franciscaine : voir entre autres le *Corrotto* de Jacopone da Todi.

[1] Rostan, *Monographie du couvent des Dominicains de Saint-Maximin*, Draguignan, 1873 ; Albanès, *Le couvent de Saint-Maximin*, Marseille, 1880.

[2] Document publié par Filippini, dans le *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione* (V, 2). Ces fresques, attribuées jusqu'à ce jour à Giotto, à Buffalmaco, à Pace di Faenza, se trouvent dans la chapelle du cardinal Albornoz. La chapelle fut commencée en 1362, la décoration en 1368. André de Bologne est l'auteur d'un manuscrit à miniatures conservé au musée Condé : la *Canzone delle virtù e delle scienze*, de Bartolommeo di Bartoli, dont il sera question dans la prochaine leçon.

Stabat mater : la présence de la Mère auprès du Fils est grosse de conséquences. On prête à saint Bonaventure, à côté d'un premier office de la *Passion*, un office symétrique de la *Compassion*. Ni l'un ni l'autre ne sont de lui. N'importe : cette façon de doubler les souffrances du Christ par leur écho dans l'âme de sa Mère, multipliait à l'infini le pathétique de l'Évangile. La Passion de Jésus est une tragédie : joignez-y celle de la Vierge, elle devient déchirante. Au point de vue du théâtre, et des idées que l'art emprunta au théâtre, il y là une mine d'effets parfaitement indiqués par les *Méditations*. C'est ce qu'a bien senti Giotto, en dramaturge consommé, quand, dans ses fresques de l'Arena, il soude intimement l'histoire de Notre-Dame à celle de son fils. Des sujets, comme celui de la *Lamentation*, ne se concevraient pas sans la Mère de douleurs.

Mais ce ne sont pas seulement des images lugubres que nous devons aux *Méditations*. Les plus aimables de toutes sortent également de là.

Les Mages sont partis... La Reine du monde demeure encore près de la crèche... veillant avec inquiétude sur son fils adoré.

Dieu ! Avec quelle attention et quelle sollicitude elle le maniait, de peur de le blesser ou de le déformer ! Avec quelle révérence et quelle précaution elle touchait à cet enfant, son Seigneur et son Dieu ! C'est à genoux qu'elle le prend de son berceau et l'y recouche. Avec quelle confiance et quel ravissement, avec quelle protection, quel sérieux maternels elle l'embrasse, le baise, le presse sur son sein, et se réjouit en cet enfant, — son enfant ! Elle ne se lasse pas de considérer avec une sainte avidité son visage et tout le reste de son petit corps sacré. Avec quelle gravité et quel respect elle enveloppe de bandelettes ses membres délicats !... Oh ! qu'elle a de joie à l'allaiter ! Certes, il n'était pas possible qu'en nourrissant un tel fils, elle ne ressentît pas des douceurs qu'ignorent les autres mères !... (ch. x).

Regardez maintenant au Louvre l'exquise Vierge d'argent faite pour Jeanne d'Évreux; rappelez-vous une Vierge siennoise contemporaine, comme la délicieuse *Madonna del latte* d'Ambrogio Lorenzetti, à Saint-François de Sienne, ou une Vierge allemande, comme celles de Maître Wilhelm, ou de l'auteur ignoré du *Paradis* de Francfort : comme la déesse y devient femme ! Comme la vieille idole hiératique, trône du Rédempteur, escabeau du Souverain Juge,

Dame des cieux, régente terrienne,
Empérière des infernaux palus,

s'humanise et sourit ! Comme elle câline son enfant, le comble de caresses, l'enveloppe des bras et du regard, le dorlote, le choie et l'allaite ! C'est la longue berceuse qui commence, la grande chanson d'amour de l'humanité lasse qui se souvient du nid où se blottissait son enfance; c'est l'hymne éternel à la femme, dont chaque génération écrira une strophe. Les plus belles et les plus célèbres seront celles de Raphaël, de Van Dyck ou de Murillo : mais aucune de leurs Madones fameuses n'égalera peut-être le charme de ces Vierges franciscaines, — siennoises, françaises ou allemandes, — les premières qu'ait baignées d'une onction inconnue, ce que le poète appelle le « lait de la tendresse humaine [1] ».

[1] Il convient de signaler enfin dans les *Méditations* leur caractère d'intimité. L'esprit franciscain ne rougit pas des choses les plus humbles. On voit la famille de Jésus dans toute la petitesse de sa condition domestique. Notre-Dame, en Égypte, gagne sa vie comme ouvrière, « de son fuseau et de sa quenouille »; elle va demander de l'ouvrage à domicile comme une vraie tertiaire franciscaine, et le petit Jésus, quand il a ses cinq ou six ans, lui fait ses commissions. Et puis, c'est le retour à Nazareth, et toute cette partie de la « vie cachée » du Christ donne lieu à un développement nouveau et délicieux :

« Regardez cette pauvre famille, bénie par-dessus toutes les autres, si grande dans sa pauvreté, si humble dans sa vie. Le bon vieux Joseph gagne ce qu'il peut en faisant son métier de charpentier. Notre-Dame tire l'aiguille et tourne le fuseau. Et elle fait encore l'ouvrage de la maison, qui

III

Jamais l'injustice qu'on ferait en séparant les deux grands ordres mendiants, n'apparaît plus criante que dans le cas du second livre dont il me reste à vous parler, la *Légende dorée* de l'évêque dominicain, Jacques de Voragine. Cette faute nous conduirait à supprimer de notre étude un produit adorable de la pensée du moyen âge, un des livres les plus imprégnés du vrai parfum évangélique, et qui exerça, pendant plus de trois cents ans, l'action la plus bienfaisante sur l'âme de toute l'Europe, sur l'art et sur la poésie.

On ne sait guère de l'auteur que ce qu'il nous apprend lui-même [1]. Il était né à Varazzo, bourg de la côte ligure, entre Gênes et Savone. Il était tout enfant quand eut lieu la fameuse éclipse de 1241 : il conservait au fond des yeux cette vision de nuit infinie, d'étoiles qui ne quittaient plus l'azur. A l'âge ordinaire, c'est-à-dire à quinze ou seize ans, il fit profession dans l'ordre des Prêcheurs; il enseigna la théologie, écrivit, prêcha, fut

ne chôme jamais, vous le savez; c'est elle qui fait la cuisine de son fils et de son mari : elle fait enfin tout ce qu'il faut, n'ayant personne pour la servir... Et Jésus, n'aide-t-il pas la Vierge à dresser le pauvre couvert, à faire les lits et le ménage ? Voyez-le s'acquitter de cet humble service, ainsi que Notre-Dame. Et voyez-les tous trois manger, une fois le jour, autour de leur méchante table, servie non d'aliments délicats et exquis, mais de choses viles et grossières. » (Ch. xv.)

N'y a-t-il pas là comme une affection et une cordialité nouvelles, une sorte de réalisme suave et de terre-à-terre ingénu, et ce qu'on est convenu d'appeler le sentiment « hollandais » ? N'est-il pas curieux de voir chez ce cordelier du XIIIe ou du XIVe siècle, l'esquisse de la *Famille du menuisier?* Que n'a-t-on pas dit sur ce tableau et son caractère « protestant », faute d'en connaître les origines, telles que la gravure de Dürer dans sa *Vie de la Vierge* ou le célèbre triptyque du Maître de Flémalle, qui dérivent, directement ou indirectement, des *Méditations* de l'auteur franciscain ? Voir plus loin, sur Rembrandt, la Xe leçon.

[1] Cf. Quétif et Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*. 1719, t. I, p. 454.

vingt ans provincial de Lombardie, et remplit avec honneur d'autres charges importantes[1] ; enfin Nicolas IV le nomma évêque de Gênes. Après sept années d'un ministère zélé et pacifique, il mourut plein de bonnes œuvres, en odeur de sainteté, l'an 1298, vers l'âge de soixante-dix ans.

Son livre — le livre admirable qui reçut tout de suite le nom de *Légende dorée*, — doit être une œuvre de sa jeunesse, avant l'époque où Jacques fut absorbé par les affaires et par l'apostolat. On peut le dater à peu près de 1260[2]. Il ne faut pas se tromper au titre de *Légende*. Ce mot ne signifie nullement une fable, mais une histoire, un livre de lecture. L'auteur ne prétend pas faire œuvre originale. Il donne son « opuscule » pour une compilation, pour une simple besogne de vulgarisateur, faite en vue de répandre, de mettre à la portée de tous ce qui est contenu, sous une forme plus savante, dans les ouvrages spéciaux, les répertoires des érudits. Jamais il ne manque, avec une humilité édifiante, de mentionner ses sources, et ce sont les meilleures qu'on connût de son temps, Isidore de Séville ou Pierre Comestor, Bède le Vénérable, et jusqu'au traité tout récent de maître Jean Beleth. C'est toujours, on le voit, le grand esprit du siècle, ce génie ennemi des castes et des mandarinats, ce besoin de laïciser, de divulguer la science, et de faire participer chaque jour plus de convives à la vie supérieure de l'âme et de l'intelligence, de la poésie et de la vérité.

Mais on dirait que l'auteur ne se doute pas de ce qui

[1] Il fit notamment preuve d'une grande fermeté au chapitre de Ferrare, en 1290, dans l'affaire du général Munio de Zamora, dont le pape avait prononcé la déposition. Jacques refusa de notifier le décret à l'assemblée. C'est quelques mois plus tard qu'il fut nommé évêque, par le même pape auquel il avait résisté.

[2] Il est antérieur à 1267. Dans la *Vie de saint Dominique* (ch. CXIII), il est question de l'ouverture du tombeau ; mais il n'est pas parlé de la translation définitive, qui eut lieu en 1267 (Voir plus haut, IIe leçon).

fait le charme de son livre et sa valeur profonde. Il n'a pas l'air de soupçonner ce que ce simple énoncé, une collection de vies de saints, suivant l'ordre du calendrier, — du premier dimanche de l'Avent à la fête de la Toussaint, — comprenait de neuf comme donnée et de fécond comme programme. C'était, dégagé des entraves de la chronologie, débarrassée du ciment, du lourd mortier des faits, une galerie des héros de la vie spirituelle, un panthéon incomparable de la noblesse humaine. Il n'est pas jusqu'à l'apparent décousu de la composition qui ne permît un art d'autant plus délicat qu'il se dissimule davantage : on passe d'un évêque à une vierge, d'un soldat à une religieuse, d'un roi à un anachorète. Pas une de ces figures qui ne soit choisie à dessein afin d'en compléter une autre, d'éclairer une face nouvelle de la vie idéale. Rien de plus harmonieux, de plus souple et de plus divers que le plan primitif. Le succès de l'ouvrage en a seul compromis l'originale beauté. Les anciens manuscrits de la *Légende dorée* contiennent en moyenne cent quatre-vingts chapitres ; certaines éditions de la fin du xve siècle en comprennent jusqu'à cinq cents.

Aucun livre, en effet, sans excepter la Bible, ne fut, pendant le même temps, aussi souvent copié, traduit, réimprimé. Dans les trente premières années de l'imprimerie, on en compte près de cent éditions différentes, sans parler des versions qui s'en firent dans toutes les langues. On sait que par la suite il n'y en eut pas de plus décrié. Les humanistes avaient beau jeu de railler son méchant latin, et de tourner en ridicule les étymologies bizarres et saugrenues (*Sénèque* de *se necans*, — mon Dieu ! oui) que, par un scrupule touchant, le bon dominicain se croit obligé de servir en tête de chaque récit. Mais avons-nous le droit de faire les difficiles, après la mysti-

fication et l'espèce de fantasmagorie philologique dont nous bernait naguère encore, au temps de Max Müller, la prétendue science des langues comparées?

Les protestants, d'autre part, enragés contre le culte des saints, ne devaient pas épargner l'œuvre du vieux Prêcheur. Et les catholiques, intimidés par les iconoclastes, n'osaient plus prendre la défense d'un auteur trop évidemment dépourvu de critique [1]. L'Église, au XVIe siècle, surprise par une affreuse bourrasque, est contrainte de jeter du lest : elle débarque l'hagiographe compromettant. Les hommes de l'époque ne cachent pas leur mépris pour lui. Ils s'oublient jusqu'au calembour, comme ce savant cardinal, dont on sait le mot injurieux en parlant de notre Légende : « D'or? Jamais de la vie, mais plutôt de plomb et de ferraille! » Et que pouvait penser du digne évêque de Gênes ce M. de Launoi, « le dénicheur de saints », — ainsi nommé pour en avoir « descendu » à lui seul plus que huit papes n'en avaient canonisé? Que pouvait-il penser d'un homme qui croit à saint Eustache, à sainte Thaïs, aux Onze Mille vierges, et qui termine ainsi sa Légende des *Sept Dormants :*

L'histoire veut que leur sommeil ait duré trois cent soixante-douze ans. Mais la chose est douteuse, car c'est en 448 qu'ils ressuscitèrent, et Décius régna l'an 252 : de

[1] On ne saurait d'ailleurs trop louer la charmante loyauté de Jacques de Voragine. Il ne fait, au surplus, que rapporter ce que lui fournissent ses documents, et toujours, on l'a vu, en indiquant ses « sources » : de sorte que non seulement presque toutes les fables qu'on l'accuse d'avoir introduites ne sont pas de lui, mais encore il ne les donne que sous toutes réserves. Le témoignage, en ce sens, vaut ce que vaut le témoin. Loin d'ajouter au « merveilleux » de ses auteurs, Jacques en écarte, au contraire, tout ce qui lui semble luxe inutile. Voir, par exemple, ses doutes sur les reliques des Saints-Innocents, sa critique des légendes de Judas, de Néron. Que si on lui reproche de croire au « surnaturel », c'est une autre question. Il est certain que Jacques n'était pas un « chrétien honteux ». L'espèce n'en était pas encore inventée. Cf. la préface de Bolland aux *Acta Sanctorum*, p. XIX, § IV, et l'étude pénétrante de M. de Wyzewa, en tête de sa traduction de la *Légende dorée*, Paris, 1902.

sorte qu'ils n'ont dormi que cent quatre-vingt-seize ans, ce qui paraît plus vraisemblable ?

Mais le vrai reproche que, sans le dire et peut-être sans le savoir, tous les critiques font à ce livre délicieux, c'est justement ce qui en fait le prix inestimable ; mais c'est aussi bien ce que des rationalistes ou semi-rationalistes ne pouvaient plus comprendre, — le sens intime, la profonde beauté morale de l'ouvrage, son esprit merveilleusement et naïvement chrétien. Est-ce pour quelques erreurs de dates ou pour quelques méprises sur des questions de racines grecques, qu'on exécute un livre qui est la quintessence de l'esprit évangélique, le manuel accompli, le bréviaire du génie chrétien? Il y a là-dessus une page lumineuse de Joseph de Maistre.

Un saint, dont le nom m'échappe, eut une vision : il vit Satan debout devant le trône de Dieu. Et, ayant prêté l'oreille, il entendit l'esprit malin qui disait : « Pourquoi m'as-tu damné, moi qui ne t'ai offensé qu'une fois, tandis que tu sauves des milliers d'hommes qui t'ont offensé tant de fois ? » Dieu lui répondit : « M'as-tu demandé pardon une fois ? » Voilà la mythologie chrétienne. C'est la vérité dramatique qui a sa valeur et son effet indépendamment de la vérité littérale, et qui n'y gagnerait même rien. Que le saint *ait* ou n'*ait pas* entendu le mot sublime que je viens de citer, qu'importe ? Le grand point est de savoir *que le pardon n'est refusé qu'à celui qui ne l'a pas demandé*[1].

Eh ! bien, ce sens intérieur, ce don de seconde vue religieuse, n'ont jamais fait défaut à Jacques de Voragine. Sur ces points, les seuls qui importent, son tact est infaillible. Lisez sa vie de saint Jean l'Aumônier, de saint Basile ou de saint Grégoire, de saint Martin ou de saint Furcy, de saint Antoine ou de saint Loup : pas un

[1] *Lettres et opuscules*, Paris, 1851, t. I, p. 235.

mot qui ne trahisse la plus ardente charité, et n'exprime la loi unique de mansuétude et de tendresse. — C'est l'évangéliste saint Jean qui avait élevé un enfant comme son fils. Le garçon tourne mal et devient chef de bandits. Un jour, il se retrouve face à face avec son ancien maître et, de honte, prend la fuite. Le vieillard se met à courir : « Mon enfant ! Mon enfant, eh ! ne reconnais-tu pas ton père ? » C'est le même saint Jean, qui, évêque d'Ephèse et presque centenaire, ne fait plus que répéter ces paroles invariables : « Mes petits enfants ! Aimez-vous bien les uns les autres ! ». C'est le géant Christophe disant à son bourreau, l'œil crevé d'une de ses propres flèches : « Maintenant, je ne puis rien; mais attends un petit moment : une fois mort, je prierai pour toi et tu seras guéri ». C'est la foule des saints — Blaise ou Daria, Gilles ou Vaast, — qui apparaissent au milieu d'une nature apprivoisée, comme de doux enchanteurs entourés de biches familières, de loups, de lionceaux, de cygnes, de colombes, d'abeilles. Et nous chicanerions l'auteur sur quelques douzaines de miracles ! — Des miracles ! Il n'en est qu'un seul, et c'est un miracle d'amour.

Ah ! comme on comprend qu'un tel livre ait été l'aliment spirituel, le livre de chevet de la chrétienté ! Songez à la dureté, à l'enfer de ces âges : rappelez-vous ces temps de terreur, où l'on redoutait dans les champs la rencontre d'un homme, — ces temps « où le sang italien coulait comme de l'eau » ; lisez le récit des forfaits inouïs d'Ezzelin, et celui de leurs représailles ; et puis ce mot, qui fait frémir : « Et il y eut alors des inventeurs de tortures ». Songez à Dante ! — Voilà dans quel moment se montrent ces visions célestes, ces cénobites, ces vierges, ces cavaliers, ces saints, Maurice et Théodore, Macaire et Hilarion, Agnès, Lucie, Agathe, Cécile, Apollonie. Ils rayonnent doucement, tranquilles et familiers, avec des

gestes calmes et des regards brillants, sur ce fond de ténèbres ; un nimbe incandescent leur fait une auréole : telles apparurent les pucelles Catherine et Marguerite avec l'archange saint Michel, au son des cloches de l'Angelus, dans le feuillage ému des hêtres de Lorraine, à la bergère de Domrémy.

Et quelles figures ! Quelles vies ! Pas une de vulgaire : pas une qui s'abaisse aux intérêts profanes ! Tous aventuriers, paladins, martyrs, héros, ascètes, gueux ou soldats, princes ou mendiants ! Tous les métiers mènent à la sainteté, même celui du brigand, celui de la courtisane, tous, excepté les professions confortables et utilitaires. Quelle revanche pour les petits ! C'était un monde de roman, une vague et populaire *Astrée*[1], qui corrigeait les mille erreurs et les grossières bévues de l'ordre social. Chacun y prenait l'idée d'une perspective plus juste. Chacun se faisait son coin dans ces Champs-Elysées. A force de vivre en esprit dans ce monde imaginaire, on en venait à oublier de se plaindre de celui-ci. On y apprenait que le parti des satisfaits et des repus fait pauvre figure en face du Lazare qu'ils méprisent, du paria qu'ils écrasent ; et qu'en définitive une certaine pauvreté, la privation ou le détachement des biens matériels, sont la condition de la noblesse humaine. École merveilleuse de désintéressement, de courage, d'idéalisme ! Elle enseignait à la moindre femmelette à se placer, pour juger la vie, au point de vue suprême. Et qui en doute ? Le signe de la bassesse morale, c'est le gros rire du philistin qui se déclare content de la vie ; c'est l'égoïsme de l'homme pratique qui nie la vie du cœur, le sentiment, l'au-delà. Rien ne compte ici-bas que la somme

[1] Le mot est de Renan, *Etudes d'histoire religieuse* : les *Vies des Saints*, Paris, 1858.

de dévoûment, de rêve, de divin qui a rempli une existence.

Ces héros sont des types d'une distinction raffinée, d'une parfaite aristocratie. Les artistes devaient les chérir. Pendant trois siècles, peintres, sculpteurs ne firent qu'illustrer de toutes les manières la *Légende dorée*. Ainsi, ceux qui ne pouvaient la lire la voyaient en images. Presque toutes les fois qu'un détail de quelque tableau paraît inexplicable, ouvrez la *Légende dorée*, vous y trouverez le mot de la difficulté[1]. C'est faute de l'avoir assez lue, que nous sommes dans l'embarras devant les vieux chefs-d'œuvre. Ce moine mendiant fut l'Homère du monde chrétien. Pour l'art, les conséquences s'énoncent d'elles-mêmes : c'est tout un contingent de biographies nouvelles qui entrent en scène avec leurs incidents, leurs épisodes, leur foule, leur décor, en un mot leur immense apport de vie, de pittoresque, de couleur et de réalité. Cette masse d'histoire vient s'ajouter au répertoire des grandes vies contemporaines. Une fois de plus, le présent a éclairé le passé, et a ressuscité, rendu, mêlé à l'existence le peuple des ombres d'autrefois.

Mais, mieux encore que des « histoires », ce que la *Légende dorée* nous valut de plus beau, ce sont ces assemblées de personnages célestes, rangés aux pieds de la Madone sous quelque beau portique ou devant quelque noble jardin du Paradis. L'art ici ne consiste plus qu'à perfectionner quelques types exquis, à créer par des

[1] Cf. T. de Wyzewa, *Maîtres italiens d'autrefois : Frà Angelico et la Légende dorée*, Paris, 1907. — La *Légende* remplaça très vite toutes les autres sources, même lorsqu'il s'agit de saints modernes et dont il existait des *Vies* contemporaines. Ainsi, l'*Histoire de sainte Elisabeth de Hongrie*, au couvent de Donna Regina, a été peinte, non d'après le *Dit des quatre ancelles* ou le mémoire de son confesseur, si faciles à se procurer dans une maison de Clarisses, mais — on le voit à quelques détails — d'après Jacques de Voragine. Cf. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina*, Naples, 1899.

soins assidus une humanité à la fois réelle et supérieure, un monde tout ensemble idéal et fraternel. Il y a là souvent François et Dominique, les évêques Nicolas et Augustin, le pénitent Jérôme, le prophète Jean-Baptiste. Ce que la Grèce antique avait atteint dans son Olympe, un abrégé plastique de l'univers humain, une gamme de figures patiemment élaborées, représentant chacune un des grands aspects de la vie, puissance, grâce, adresse, intelligence, vénusté, — les Saints de la *Légende dorée* l'offraient à l'art chrétien. Michel-Ange pourra faire fi de la monotonie du collège apostolique : « *Povera cosa !* », dira-t-il; et Gœthe s'amusera un jour à former un concile de douze personnages offrant au peintre plus de ressources et de variété[1]. Ce que ces deux grands maîtres enviaient au paganisme, il y avait longtemps que le moyen âge l'avait trouvé dans le trésor de Jacques de Voragine. L'artiste y rencontre les modèles de toutes les formes du beau moral, l'Hercule saint Christophe et l'Hermès saint Michel, le courage, la méditation, la science, la poésie, l'extase, — des cuirasses militaires luisant auprès des robes monastiques, des chapes épiscopales à côté de la nudité de l'anachorète, des pourpres cardinalices et le torse de l'éphèbe martyr; la grâce des vierges héroïques mêle aux figures viriles un élément d'amour. Quelle matière de plus beaux contrastes et de plus riches accords? — Qu'ils nous émeuvent, sur les autels où les plaça la dévotion des donateurs, ces patrons des nobles existences! Nul lien entre eux, que celui de l'harmonie intérieure; toute parole profanerait le calme que respirent ces sociétés sacrées; il n'y a plus de place que pour l'admiration, la prière, la musique. Venise et Bologne aux beaux luths se plurent à ces concerts.

[1] Conversations avec Eckermann.

Ainsi, pendant trois siècles, l'Europe eut devant les yeux ces guides spirituels, jusqu'à ce que l'antiquité, les Romains de Plutarque, nous eussent fait oublier les cohortes chrétiennes. Napoléon disait dans son admirable langage : « Les Français, je les mets dans ma poche. En gouvernant leurs imaginations, j'en fais ce que je veux ». On se figure en effet que les idées gouvernent le monde. Erreur ! Ce sont les images et les belles histoires. Parmi ces « gouverneurs » de l'imagination, le sage de Chéronée tient une place éminente. N'en ferons-nous pas une aussi, et peut-être plus enviable, à ce doux patriarche, à ce bon pasteur du moyen âge qui, sous forme de légende, a composé le livre d'or de l'héroïsme, du martyre et de la sainteté ?

CINQUIÈME LEÇON

LE MIROIR THÉOLOGIQUE ET LE MIROIR MORAL LA CHAPELLE DES ESPAGNOLS ET LE CAMPO-SANTO DE PISE

Les *Triomphes de saint Thomas* et la peinture scolastique : I. La chapelle des Espagnols. La fresque des Arts libéraux : *Trivium et Quadrivium*. Origine augustinienne de ce thème. *L'Église militante*. Évolution des idées et de l'art au XIVe siècle. — II. Les *Anecdotes* d'Étienne de Bourbon. Goût des exemples, des manuels. Transformation du symbolisme. La *Bible moralisée*. Ludolphe le Chartreux et le *Speculum humanae salvationis*. La morale et l'histoire remplacent la théologie. — III. L'idée de la mort dans la morale chrétienne. Le Jugement dernier. Les tableaux de l'Enfer dans les sermons des Mendiants. Le Campo-Santo de Pise. La fresque des Anachorètes. Le *Dit des Trois morts et des Trois vifs*. Le *Triomphe de la Mort*.

Un tableau de l'église dominicaine de Pise — placée sous le vocable de la « philosophe » sainte Catherine, — représente le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*. Le docteur angélique y trône *ex cathedra* dans une sphère d'or. Sa face bovine et ruminante se détache en fortes proportions au milieu du tableau. Des rayons issus du Très-Haut, source de toute lumière, réfléchis par Moïse, les Évangélistes, saint Paul suspendus sur les nuées, puis par Platon et Aristote qui apparaissent un peu plus bas, baignent le front et les lèvres du saint, qui semble ainsi le centre de la pensée du monde. Toutes ces lumières convergentes, divines et humaines, se fondent dans ses écrits épars sur ses genoux, pour se diviser ensuite et se distribuer sur l'Église massée au pied de ce Thabor. Un seul rayon se sépare de ce second faisceau et vient foudroyer un per-

sonnage à turban, un Sarrasin, un mécréant atterré aux pieds de saint Thomas dans une attitude de révolte et de rage impuissantes : c'est le grand philosophe arabe, le docteur de l'Islam, Averroès [1].

Il est remarquable que dans cette glorification du génie dominicain, la figure de saint Dominique est absente. Sa noble physionomie manque de ces traits saillants qui frappent l'imagination [2]. Il fallut toutefois un demi-siècle à l'Ordre pour s'apercevoir que sa création vraiment originale était celle de saint Thomas [3], pour estimer à son prix l'œuvre de codification, la majestueuse cristallisation d'idées, la cathédrale intellectuelle élevée à l'Église par le penseur dominicain. De plus en plus, il prend dans son Ordre la première place, et partout on sent le désir de l'opposer à saint François. A la voûte de la chapelle Strozzi, à Sainte-Marie-Nouvelle, il figure quatre fois entre les vertus monastiques, comme saint François à Assise, à une place correspondante, dans les allégories des vertus franciscaines. Mais le thème favori en ce genre est la *Dispute de saint Thomas*, telle qu'on la trouve figurée dans le tableau de Pise. Ce tableau est

[1] Sur ce tableau de Francesco Traini, cf. Renan, *Averroès et l'Averroïsme*, 1852 ; Supino, *Arte pisana*, Florence, 1904.

[2] On a pourtant trop dit que saint Dominique avait peu inspiré les artistes. Il y a beaucoup de *Vies de saint Dominique*, à commencer par celle de Frà Guglielmo sur la châsse de Bologne, jusqu'à celles de Frà Angelico sur les prédelles de ses tableaux du Louvre et de Cortone. — Francesco Traini en avait peint une autre en 1345, pour Sainte-Catherine de Pise, dont les fragments sont partagés entre le musée et le séminaire de la ville. — Une *Vie du Saint*, en cinq fresques, par Ottaviano Nelli, a été découverte en 1905 dans l'église S. Domenico, à Fano (cf. Gnoli, *Rassegna d'arte umbra*, avril 1911). — Il y en avait de même dans les couvents étrangers. Jean Bellegambe en avait fait une pour les Jacobins de Douai (Dehaisnes, *J. Bellegambe*, Lille, 1890, p. 143.). Cf. au Prado (nos 2139-48) les neuf tableaux dominicains attribués à P. Berruguete. Madrazo, *Catálogo de los cuadros del museo nacional*, 9e édit., 1904, p. 379.

[3] Il ne fut canonisé qu'en 1323, près de cinquante ans après sa mort. La translation de ses restes à Toulouse eut lieu en 1369. Cf. Douais, *Les reliques de saint Thomas d'Aquin, textes originaux*, Paris, 1903.

PLANCHE VI

FRANCESCO TRAINI

Triomphe de saint Thomas d'Aquin.

(Pise, église Sainte-Catherine).

Voir p. 137.

Pour la description du tableau, voir page 137. Observer le système des rayons qui se réfléchissent sur la tête de saint Thomas ; un triple rayon descend en outre directement de Jésus sur le front du docteur. L'inscription du livre rapporte les premiers mots de la *Somme contre les Gentils :* « *Veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur impium* » (Prov., XVIII, 7). Dans le faisceau de rayons qui part de la droite du saint, on lit ces mots : « *Hic adinvenit omnem viam discipline.* » Dans le faisceau de gauche, la phrase suivante : « *Doctor gentium in fide et veritate.* »

Cliché Alinari.

ARISTOTILES
PLATO

le père d'une famille d'œuvres considérable. Reproduit presque textuellement dans une copie au Louvre, il se développe bientôt avec magnificence dans une fresque de Florence, dont je vous parlerai tout à l'heure, pour s'épanouir plus tard dans le chef-d'œuvre de Filippino à l'église de la Minerve, fresque dont Raphaël devait s'inspirer à son tour dans la *Dispute du Saint-Sacrement*[1].

Je ne m'étonne pas du succès d'une telle image. Sous une forme idéale, elle ne faisait que reprendre une pensée familière. Le moyen âge a eu le culte de l'enseignement. Sur les tombeaux de professeurs, si fréquents à Sienne, à Padoue, dans les villes universitaires, souvent un bas-relief représente le défunt en robe et en bonnet, siégeant au centre dans sa chaire et faisant sa leçon à deux files d'élèves assis à leurs pupitres. L'enseignement revêt là un caractère immortel. Rien n'exprime mieux cette empreinte, ce signe ineffaçable que le maître impose à ses disciples, et qui fait de leur vie le prolongement de la sienne[2]. Cette fonction magistrale, cette transmission de la pensée, le moyen âge l'a eue en véritable religion. Ainsi Dante dit à Virgile :

Tu duca, tu signore e tu maestro,

[1] Le tableau du Louvre est de Benozzo Gozzoli. Vasari (*loc. cit*, t. I, p. 394) en cite un autre, qu'il attribue à Giotto, dans l'église dominicaine de S.-Cataldo à Rimini. Un tableau italien du musée de Besançon reproduit la composition, à la gloire, non de saint Thomas, mais de saint Augustin (cf. Perdrizet, *La galerie Campana et les musées français*, Bordeaux, 1904) : c'est un des monuments de la rivalité d'Augustins à Prêcheurs dont je parle plus loin. On traitait encore ce sujet au XVIIe siècle. Le magnifique Zurbaran du Musée de Séville, peint en 1625, représente le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*.

[2] Voir encore les charmants tableaux d'Angelico à l'Académie de Florence, la *Leçon d'Albert le Grand* et la *Leçon de saint Thomas*. Les franciscains, d'autant plus fiers de leurs docteurs qu'on accusait l'Ordre d'ignorance, connaissaient ce genre de sujets. Ils se flattaient que saint Thomas avait été l'élève de leur Alexandre de Halès. « L'ancienne inscription qui est au sépulcre d'Alexandre le porte par exprès, et saint Thomas est dépeint avec saint Bonaventure comme ses disciples *dans un vieux tableau sur la porte du chapitre du couvent de Paris* ». Castet, *Annales des Frères Mineurs*, Toulouse, 1680, t. I, p. 387.

« Mon guide, mon seigneur et mon maître. » Sentiment, je le sais, un peu de l'autre monde, et qui ferait hausser les épaules à un instituteur primaire. Nos pères avaient là-dessus d'autres idées que les nôtres. Moins soucieux que nous de la chimère de l'indépendance, jamais ils n'avaient trop honoré, à leur gré, ce qui fait le lien et la société des hommes...

Je me propose maintenant d'étudier cette partie de l'art italien conçue d'après le type des *Disputes de saint Thomas*, et que l'on peut appeler des œuvres scolastiques. Ces œuvres semblent une spécialité dominicaine. Il ne s'agit pas de savoir si les franciscains n'ont pas eu des docteurs importants, Alexandre de Halès ou saint Bonaventure, Scot ou Occam, Raymond Lulle ou Roger Bacon[1] : presque sans exception, ces maîtres n'ont exercé aucune influence artistique. L'art franciscain enseigne peu : il raconte, édifie[2]. Tel sera justement l'intérêt de notre étude : nous y verrons, sous l'action des forces contemporaines, l'enseignement dominicain obéir à la loi générale de l'époque, renoncer progressivement à la haute philosophie, les éléments rationnels se dissoudre et céder la place à des leçons plus populaires. C'est la crise très curieuse que j'essaierai d'analyser. J'étudierai à cet effet trois groupes de monuments. Partis de Florence, nous remonterons un moment vers le Nord, pour redescendre enfin à Pise et retrouver après ce circuit notre conclusion tout près de notre point de départ.

[1] Cf. Hilarin de Lucerne, *Histoire des Études dans l'Ordre franciscain*, trad. fr. Paris, 1909.

[2] Voir pourtant le *Triomphe de saint Bonaventure* (?) dans une chapelle de S.-Francesco de Pistoie. Reproduction dans Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Florence, 1904. Cf. Chiapelli, *Pagine d'antica arte fiorentina*, Florence, 1904.

I

Boccace, dans le tableau de la peste qui sert de prologue au *Décaméron*, conte comment quelques Florentines résolurent de s'aller mettre au vert pendant l'épidémie et de passer le temps à dire des histoires.

Etant en ces termes, dit-il, notre cité vide d'habitants, il advint... qu'en la vénérable église de Sainte-Marie-la-Neuve, un mardi matin, n'y étant quasi autre personne, après avoir ouï le divin office en habit de deuil (comme la saison le requérait), s'en retournèrent sept sages jeunes dames toutes alliées l'une à l'autre, ou par amitié, ou par voisinage, ou par parenté : desquelles la plus âgée ne passait vingt-huit ans, et la plus jeune n'en avait moins de dix-huit, chacune de noble parenté, belle de forme, adornée de bonnes mœurs et de gracieuse honnêteté...

Le *Décaméron* n'est pas le seul chef-d'œuvre qui commémore la peste de Florence. Sans parler du tabernacle d'Orcagna, à Or S. Michele, il y en a un autre qui se trouve dans l'enceinte même du couvent de Sainte-Marie-Nouvelle : c'est la salle du chapitre qui ouvre sur le petit cloître appelé le Cloître vert, et qu'on nomme communément la chapelle des Espagnols.

Il y avait alors un bourgeois de Florence, Buonamico Guidalotti, riche, pieux et sans enfants, et qui désirait faire quelque chose pour le salut de son âme. Il n'était pas de la paroisse de Sainte-Marie-Nouvelle, mais c'est là qu'il avait son tombeau de famille : c'est là que sa place était marquée, sous un écusson à ses armes, à côté de sa première femme. Buonamico nourrissait une dévotion spéciale pour le Saint-Sacrement. Le prieur du couvent, Frà Jacopo Passavanti, était une de ces têtes

qui n'ont jamais manqué à l'ordre dominicain, un homme qui, même en temps de peste, pensait à l'avenir. Il conseilla à son ami d'employer son argent à reconstruire le chapitre devenu trop petit. On ménagerait dans le chapitre un autel et une chapelle. La dévotion du fondateur et les besoins de la communauté seraient également satisfaits [1].

La nouvelle salle capitulaire est l'œuvre d'un des frères, Fra Jacopo Talenti, un des meilleurs élèves de la forte école d'architectes sortie de Sainte-Marie-Nouvelle, et formée au siècle précédent par Frà Ristoro et Frà Sisto [2], La salle, presque deux fois plus large que profonde, n'a qu'une seule croisée d'ogives de la plus grande austérité, sans moulures, d'une simplicité extrême de profil. L'effet est grandiose. L'impression est celle d'un des plus vastes espaces voûtés qu'on ait réalisés sans un pilier central. La construction était achevée en 1350. Cinq ans plus tard, les peintures n'étaient pas encore commencées, puisque le donateur léguait par testament les sommes nécessaires à la décoration [3]. Il arrivait que le donateur, dans des cas de ce genre, spécifiât d'une manière précise le choix et le sujet de l'œuvre. Buonamico laissa toute latitude à son ami. Celui-ci était homme à n'en pas mal user. Il était bon théologien, et nous avons de lui un *Miroir de l'âme pénitente* [4] dont l'idée générale se reconnaît dans les fresques de la chapelle. Ruskin, qui dans ses délicieuses *Matinées florentines* a tant fait pour la gloire de ces nobles peintures, admire infiniment l'auteur pour sa grandeur d'esprit et sa profondeur d'intellect. Son admi-

[1] Cf. Wood-Brown, *The Dominican Church of Santa-Maria Novella*, Edimbourg, 1902, in-4°.

[2] Marchese, *Memorie*, etc., t. I, ch. III et X.

[3] Milanesi, dans les notes de son édition de Vasari, t. I, p. 550.

[4] *Specchio della vera penitenza*, édit. Polidori, Florence, 1856. Cf. Venturi *loc. cit.*, p. 778 et suiv.

ration se trompe d'adresse. Les peintres du moyen âge n'étaient pas si grands clercs. Leur subtilité nous étonne : quand ils ne copient pas un livre, il y a toujours derrière eux un lettré penché sur leur épaule, qui leur souffle toutes leurs idées et leurs ingénieux symboles.

On n'a jamais su quel était l'auteur de ces peintures. Il y en a eu certainement deux, l'un qui a décoré médiocrement la voûte, l'autre — très supérieur — qui a illustré les murs. Au temps de Vasari, on les nommait sans hésiter Lippo et Simone Memmi, et on se plaisait à reconnaître dans leur œuvre les portraits des contemporains, Benoît XI, Henri VII, Philippe le Bel, Cimabue, Giotto, Pétrarque et Madame Laure en vert, une petite flamme entre les seins. Les ciceroni italiens ne sont jamais embarrassés. La critique moderne est devenue plus circonspecte. Le résultat est que nous ne savons plus rien[1].

Tout cela du reste est secondaire. Le point important est de savoir que le peintre, quel qu'il soit, est d'éducation et d'habitudes siennoises ; son œil, sa main ont toutes les mœurs de cette charmante école, le don de l'expression poétique, la tonalité délicate, la grâce des

[1] On attribue ces fresques, pour des raisons de style, à un certain André de Florence qui, au Campo-Santo de Pise, a peint les trois premières « histoires » de la *Vie de saint Ranieri*. (Bonaini, *Memorie inedite intorno a Francesco Traini*, Pise, 1846, p. 104 ; Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, 1896, p. 121 et suiv.) Cet André est apparemment André Bonaiuti, que nous voyons mourir à Pise au mois de novembre 1377 (Milanesi, *loc. cit.*, I, p. 554 ; Venturi, *loc. cit.*, t. V, p. 815). Je pense toutefois, que l'on doit maintenir la thèse des deux auteurs : la voûte, si vulgaire, ne saurait être de la même main que les parties admirables que déploient les parois. Simone di Martino est naturellement hors de cause, puisqu'il était mort en 1344, plus de dix ans avant que les peintures ne fussent commencées. Mais on a certainement affaire à son école. Vasari, comme il lui arrive, ne se trompe ici qu'à demi. Le XIVe siècle est le grand siècle de l'influence siennoise. Cet art luxueux triomphe à Naples, Rome, Assise, jusqu'à Padoue et en Avignon même. Le peintre de la Chapelle des Espagnols est, en dehors de Sienne, le meilleur héritier de l'art magnifique et délicat qui prélude en 1317 par la grande *Maestà* de Simone di Martino.

contours, la faible faculté plastique, le charme virginal de l'émotion morale. Voilà bien les Madones siennoises, avec leurs doux ovales, leurs longs yeux en amande, leurs tempes limpides, leurs joues pures, leurs petites bouches ensorcelantes et presque japonaises ; voilà leurs corsages minces et les longs doigts de lys qui terminent leurs mains exsangues. Nulle part on n'a rêvé une race de vierges d'une aristocratie plus diaphane et plus exquise.

(Plus tard, au XVIe siècle, la colonie espagnole attirée à Florence par Eléonore de Tolède, obtint pour ses dévotions l'antique chapelle capitulaire, qui en retient aujourd'hui le nom de chapelle des Espagnols).

Cette chapelle est un quadrilatère orienté du Nord au Sud sur son petit axe et de l'Est à l'Ouest sur le grand axe. Le mur du Nord, en face de la porte d'entrée, est percé d'une niche où est logé l'autel. Comme toujours dans un ensemble décoratif bien entendu, c'est la voûte qu'il faut interroger d'abord. Elle ne fait que résumer sous une forme appropriée le sens des scènes diverses déployées sur les murs ; et celles-ci, à leur tour, ne sont que le développement des thèmes généraux proposés sur la voûte. Ces quatre thèmes sont les suivants : la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Pentecôte* et enfin la *Navicella* ou *Jésus marchant sur les eaux*[1]. Sous la *Résurrection*, à cheval sur la niche où se trouve l'autel, l'artiste a développé, avec la mise en scène siennoise, la montée au Calvaire, la Crucifixion et la descente aux Limbes ; sur le mur

[1] Cette idée de la *Navicella* est une des plus chères à Frà Passavanti. Elle domine son livre, il y revient à toutes les pages. L'Église, l'âme battue des vents et livrée aux orages, Pierre déjà englouti à demi par les flots, reçoivent toujours du Christ et secours et salut ; dans les temps présents, l'Ordre de saint Dominique est la forme de cette assistance providentielle. Cette fresque a encore l'intérêt de reproduire fidèlement la mosaïque de Giotto à Saint Pierre de Rome, telle qu'on la voyait avant les restaurations ; elle concorde avec le dessin de la collection Pembroke. Cf. Venturi, *loc. cit.*, t. V, fig. 242 et 629. La liaison des idées entre les diverses fresques est bien présentée dans l'ouvrage cité de Wood-Brown.

opposé, il a peint des scènes de la vie de saint Dominique et de saint Pierre Martyr. La Passion de Jésus se continue par les travaux de ses Prêcheurs ; leurs mérites contribuent à l'œuvre de la Rédemption. On entrevoit l'idée qui supporte l'économie entière de l'ouvrage, à savoir que l'ordre dominicain est la forme accomplie de l'existence chrétienne[1]. C'est ce que les deux fresques suivantes proclament avec un redoublement d'éloquence et d'autorité.

Ces fresques, les plus célèbres qu'il y ait à Florence, forment comme un grand diptyque de la vie dominicaine sous sa double face idéale et réelle, théorique et pratique. Elles découlent ainsi comme une double conséquence des deux compositions qui les dominent à la voûte. Sous la *Descente du Saint-Esprit*, est figurée avec une pompe nouvelle la scène du *Triomphe* ou de la *Dispute de saint Thomas*. C'est le tableau de Pise enrichi, étendu aux proportions de la muraille et, du format du chevalet, s'élevant au style monumental. Cette page d'un rythme grandiose se déroule, comme la *Dispute* de Raphaël, sur un espace à deux étages. Dans les hauteurs, sur une ligne de stalles magnifiques, siège le chœur des prophètes, des apôtres et des évangélistes ; au milieu, sur un trône élevé, préside saint Thomas, sa *Somme* ouverte sur les genoux, et tenant enchaînés comme des esclaves captifs les hérésiarques Arius, Sabellius et Averroès. Au-dessus de sa tête flotte l'essaim des Vertus ; d'abord et le plus haut, plane celle que l'Apôtre appelle la plus grande. Elle vole, la tête environnée de flammes ; des flammes s'échappent de ses mains. Cette figure embrasée, prémice des dons de l'Esprit, nous dit que le premier mot de la science et le dernier, est : amour.

[1] L'artiste n'a cependant pas oublié saint François. Il figure dans le Paradis au rang supérieur des élus, à côté de saint Dominique.

Aimer est la raison de connaître et sa fin. Et de cette sentence, prononcée dans la région des idées, tout le reste procède et se déduit par degrés.

La partie la plus curieuse est toutefois pour nous la partie inférieure. Là se développe sur deux lignes l'assemblée des sept sciences profanes et des sept sciences sacrées, ayant toutes à leurs pieds leur principal représentant : la Grammaire et Priscien, la Rhétorique et Cicéron, la Dialectique et Aristote, la Musique et Tubalcaïn, l'Astronomie et Ptolémée [ou peut-être Zoroastre], la Géométrie et Euclide, l'Arithmétique et Pythagore. Puis, le Droit civil et Justinien, le Droit canon et Clément V, et les cinq divisions de la Théologie, jusqu'à saint Augustin aux pieds de la Polémique bandant l'arc de la controverse[1].

Tel est cet exposé superbe, un des plus admirables spectacles intellectuels que la peinture ait rendus sen-

[1] Il y a quelque incertitude sur ces dernières figures, beaucoup moins répandues que celles des Arts libéraux. Schlosser (*Giusto's Fresken in Padua*, Vienne, 1896) et après lui Venturi (*loc. cit.*, p. 802), reconnaît la Physique, l'Histoire, l'Ethique et la Mystique : interprétation tout à fait étrangère aux habitudes d'esprit du XIVe siècle. Ni l'histoire, ni la physique, n'étaient alors enseignées ni regardées comme des sciences. Kraus (*Geschichte der Christlichen Kunst*, Fribourg, 1908, II, p. 157) voit sans plus de raison dans ces quatre figures celles des quatre « sens » de la Bible : littéral, allégorique, moral, anagogique. Sur ces représentations tirées de la Scolastique, cf. P. d'Ancona, *L'Arte*, 1904.

On personnifia de même les Vertus et les Vices. Ou plutôt, dans la représentation allégorique des Vertus, une petite scène historique, placée au-dessous de chacune d'elles, symbolisa le Vice contraire. Ce système semble d'invention dominicaine. Il apparaît, à la fin du XIIIe siècle, dans les manuscrits illustrés de la *Somme des Vices et des Vertus*, dite *Somme le Roi*, traité de morale composé par le frère Laurens, jacobin, confesseur de Philippe le Hardi : par exemple, dans un beau manuscrit de la Bibliothèque Nationale (franç., n° 438), daté de 1294. La Luxure est représentée, au-dessous de la Chasteté, par Holopherne et par la femme de Putiphar. On retrouve ce procédé dans les manuscrits italiens dont il sera question plus loin. La *Somme le Roi* fut imprimée à la fin du XVe siècle par Vérard. C'est alors que le thème se répandit et reçut la forme populaire qu'on lui voit dans les *Heures* de Vostre et de Kerver, où chaque Vertu et chaque Vice est accompagné de la figure d'un personnage célèbre de l'antiquité. Cf. Dorez, *loc. cit.*; Mâle, *l'Art relig. de la fin du moyen âge*, 1908, p. 361.

sibles. Si, comme on l'a dit, l'art consiste à exprimer l'invisible par le visible, il n'y a rien au-dessus de cette merveilleuse architecture d'idées. Nul art plus dépouillé de toute sensualité. Sans doute, il ne faut pas croire que cette œuvre admirable soit, dans ses éléments, une création dominicaine. Il y avait longtemps que ce monde irréel flottait dans la pensée chrétienne. L'imagination brûlante d'un rhéteur africain avait doué d'une vie précieuse et baroque ce peuple d'allégories, fragile mirage qui enchanta pendant des siècles l'Europe. Pendant mille ans, le bizarre cortège des *Noces de Mercure et de la Philologie*[1] comprit pour le moyen âge le programme de l'éducation et l'idéal de toute culture. Aux porches des cathédrales, dans les statuettes des voussures comme aux quatrefeuilles des rosaces, on pouvait voir sculptées ou peintes ces personnifications ingénieuses du *trivium* et du *quadrivium*. La Musique frappait ses cloches ou battait ses enclumes ; l'Arithmétique faisait glisser incessamment ses billes sur les tringles de l'abaque ; la Rhétorique déroulait son volume de discours, la Géométrie maniait le compas et l'équerre, l'Astronomie consultait tour à tour la sphère et les étoiles ; la Grammaire montrait un livre et la Logique jouait avec le scorpion dont les pinces figurent les termes du dilemme. Ces sept fées singulières, petits génies féminins des occupations de l'esprit, donnent lieu à des mariages, à des combi-

[1] On appelle ainsi, on le sait, les deux premiers livres du *Satyricon* de Martianus Capella. Cet écrivain vivait vers 470 après Jésus-Christ. Son roman encyclopédique, pédantesque, affecté et charmant, a eu la rare fortune d'inspirer toute une série d'ouvrages comme ceux d'Alain de Lille, de Jean de Meung, et jusqu'à l'école des « grands Rhétoriqueurs » et à certains détails du *Songe de Poliphile*. C'est un de ces rêves que l'esprit humain ne finit jamais. La vogue du *Satyricon* ne cessa pas avec la Renaissance. Grotius en donna une édition à Leyde en 1599. Cf. la notice d'Adam Goëtz dans son édition de Nuremberg, 1794 ; V. Chauvin, *Les Romanciers grecs et latins*, Paris, 1864, p. 269 ; Filangieri di Candida, *Marciano Capella e la rappresentazione delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento* dans *Flegrea*, vol. IV, 1900.

naisons infinies. Le moyen âge se perd dans la mystique des nombres. Le chiffre sept lui donne le vertige. On mettait les arts libéraux en rapport avec les sept arts mécaniques, les sept jours de la Création, les sept vertus et les sept vices, les sept planètes et les sept âges[1], les sept tons de la gamme, les sept heures du jour canonique. Un torrent d'harmonies jaillit de ce chiffre parfait. Berthold de Ratisbonne bâtit le monde moral sur les sept étoiles de la Grande Ourse[2]. On sombre dans le songe émerveillé de Pythagore.

Familières à l'art gothique, ces idées passent en Italie en même temps que cet art. On sculpte les arts libéraux à la base du pilier qui supporte les chaires ; on les reproduit sur les fontaines et sur les candélabres[3] ; surtout, ils apparaissent souvent sur les tombeaux, tels que le beau sarcophage de Robert d'Anjou à Naples, et sur les bronzes illustres d'Innocent VIII et de Sixte IV à Saint-Pierre de Rome. Rien de tout cela n'appartient en propre aux Prêcheurs. Sixte IV était franciscain, et le roi angevin est enterré dans une église de Clarisses. Il y a plus. Un merveilleux petit manuscrit de Chantilly, copié lui-même sur un manuscrit de l'Ambrosienne, a servi de modèle au peintre de la chapelle des Espagnols. Ces manuscrits

[1] Par exemple, dans les bas-reliefs du campanile de Giotto, admirable *Légende des Siècles* renfermée dans le cadre attique du médaillon. A la chapelle des Espagnols, le dossier du fauteuil où trône chacune des Sciences se termine par une petite composition triangulaire. Les sujets n'ont jamais été bien expliqués. Ruskin les a étudiés de près, mais sans réussir à les comprendre. M. Dorez croit y reconnaître les Planètes.

A ces séries, il faudrait joindre celle des *Sept Sacrements*, qui forme le sujet de fresques remarquables à l'Incoronata de Naples. Ces peintures si vivantes, et qui forment parfois les plus gracieuses scènes de « genre », paraissent de l'école de Simone di Martino. Ce thème est demeuré assez exceptionnel. Cf. Venturi, *loc. cit.*, p. 638 et suiv.

[2] *Bertholds Predigten*, Ratisbonne, 1906 ; Sermon XI, *Von dem Wagen* et Sermon IV, *Von den Sieben Planeten*. C'est déjà le beau mot de Kant : « Le ciel étoilé au-dessus de ma tête, et la loi morale dans mon cœur. »

[3] Candélabre du dôme de Milan ; fontaine de Pérouse ; chaire de la cathédrale de Pise, etc.

sont d'origine augustinienne[1]. En effet, ce sont les Augustins, les moines de Saint-Victor, c'est le poème d'Alain de Lille qui, à la fin du XIIe siècle, longtemps avant les Mendiants, ont popularisé ces vieilles allégories. Les descendants des vieilles familles monastiques protestent, on le comprend, devant les empiétements et les usurpations de ces nouveaux-venus. Vaines réclamations! L'histoire se rit du droit d'aînesse. Les titres de priorité n'offrent qu'un intérêt purement académique. L'invention en art est un mérite secondaire. Les inventeurs courent les rues. Ce qui est rare, c'est le génie qui découvre et rend viables les inventions des autres. Les idées sont à tout le monde. Cette matière passe sans cesse dans les rêves d'une multitude de cerveaux qui l'agitent. Un dernier la reçoit, profite du travail accompli, lui impose sa forme et lui donne son nom. La mémoire populaire ne connaît pas les précurseurs. Simplificateur par essence, le génie de la foule fabrique instinctivement des types. Il résume dans les traits collectifs d'un héros vingt essais antérieurs. Son procédé est celui de l'art, qui ne prête qu'aux riches et applique sans le savoir la terrible maxime : « On donnera à celui qui a, et celui qui n'a rien, on lui ôtera même ce qu'il a ».

[1] L. Dorez, *Le canzone delle Virtu e delle Scienze di Bartolomeo di Bartolo da Bologna*, Bergame, 1904.

Un troisième manuscrit semblable (Ital., n° 112) est à la Bibliothèque Nationale. Schlosser (*loc. cit.*, p. 13 et suiv.) en signale deux autres en Italie. Le manuscrit de l'Ambrosienne est de 1354 ; celui du musée Condé est au plus tard de l'année suivante ; il est dédié à Bruzio Visconti, qui fut, cette année même, expulsé de Bologne. Tous deux sont antérieurs aux fresques de la chapelle des Espagnols. L'auteur des peintures est cet André de Bologne, qui a peint à Assise en 1368 les fresques de la chapelle Albornoz. L'origine des manuscrits ne saurait faire un doute ; tous les textes cités sont de saint Augustin. On sent le dessein évident de lutter contre la concurrence nouvelle de saint Thomas. M. Dorez n'a pas remarqué que c'est le moment même de son apothéose, l'époque de la translation de ses reliques de Fossanova à Toulouse (1369) interminable affaire dont les négociations durèrent près de vingt ans. Lire toute cette comédie dans Mortier, *Hist. des Maîtres Généraux*, t. III, p. 420 et suiv.

C'est en ce sens que les fresques de la chapelle des Espagnols sont, au plus haut degré, une œuvre dominicaine. Quoi qu'on fasse, saint Thomas demeure la figure elle-même de l'Eglise enseignante. C'est lui qui représente sous sa forme la plus complète cette systématisation de toutes les connaissances, ce goût des répertoires, des *Sommes*, ces synthèses où, de définition en définition, la pensée remonte jusqu'au moteur éternel par une chaîne d'or. Nulle part ces idées n'ont été exprimées en termes plus explicites et par des formes plus parfaites, que dans cette page si majestueusement intellectuelle. C'est vraiment une chose émouvante que cette fresque doctorale, ce concile universitaire, cette assemblée des vierges sages, déesses de l'intelligence, siégeant sur des gradins gothiques, comme de chastes muses attendant à l'entrée de toutes les avenues de la vie spirituelle. Raphaël même n'est pas plus noble dans l'œuvre merveilleuse où il a condensé le bouillonnement d'idées, tout l'harmonieux enthousiasme de la Renaissance. Cette subtile ivresse de la grâce féminine dont je vous parlais l'autre jour ne s'est jamais traduite en visions plus suaves. Du haut en bas de l'immense fresque tombe une nappe de jour égale et pleine de certitude. Hélas ! Où est le temps de ces vastes encyclopédies où un homme embrassait la somme des connaissances humaines ? La vérité se fragmente et se spécialise. Chacun dans une vie n'en saisit qu'une parcelle. Qui nous refera la belle unité d'autrefois ? Voyez, chez Puvis de Chavannes, à l'hémicycle de la Sorbonne, nos sciences modernes, filles d'un siècle d'analyse, espacées, solitaires, éparses, chacune errant de son côté dans l'immense champ des recherches ! A Boston[1], le divorce est plus complet encore. Chaque science, isolée sous

[1] États-Unis. Peintures de l'escalier de la Bibliothèque.

l'arche d'un portique, n'est plus qu'un point de vue, une baie ouverte sur la nature. L'union s'opère ailleurs, sur les cîmes du rêve et de la poésie...

La fresque qui fait face à l'allégorie des sciences représente les mêmes idées, mais cette fois en action ; elles passent de l'état statique au mouvement et à la vie. Au lieu d'une Pentecôte, d'une illumination idéale et sereine, la scène se passe au-dessous de la *Navicella* : la tempête se communique et ondoie de proche en proche. C'est le tableau des orages et des agitations du monde. Tout se charge d'incidents, de personnages et de circonstances. Une foule d'épisodes brode et varie à l'infini un immense paysage tendu comme une tapisserie, et dont la ligne horizontale passe en l'air à peu près aux deux tiers de la muraille. On voit à l'œuvre l'armée active des Prêcheurs. Ici, devant l'immense église qui encadre les différents ordres de la société chrétienne, pape, empereur, rois, comtes, évêques, moines, bourgeois, manants, ils font sentinelle et veillent sur le repos des ouailles endormies confiantes aux pieds de leurs pasteurs ; là, par un jeu de mots compris de tout le monde, on les voit, sous la forme de chiens de garde tachetés de noir et de blanc, donner la chasse aux mécréants, figurés par des loups. Plus loin, le soldat de Dieu, s'avançant seul et désarmé au-devant des infidèles, discute avec un groupe de rabbins et d'imans et, comptant sur ses doigts, comme pour établir la majeure d'un syllogisme, il les confond d'abord par la force de la controverse et la lumière de la raison : puis, déployant le volume des saintes Écritures, il les éblouit et les rassure par l'éclat de la révélation, tandis que les uns tombent à genoux et adorent, que d'autres font un autodafé de leurs livres mis en pièces, et que les derniers, se bouchant les yeux et les oreilles, se dispersent, pareils à des oiseaux de nuit, devant la splen-

deur de la vérité. Cependant, sur une ligne supérieure, dans une autre partie du paysage, le Prêcheur apparaît dans une nouvelle fonction de son ministère : il dénonce les folies et les passions du monde, recueille doucement les âmes désenchantées du siècle, absout le pénitent qui se détache des vanités, et enfin, passant de l'Eglise militante à l'Eglise triomphante, introduit les chrétiens par la porte du Paradis, où les élus se mêlent aux concerts des anges et chantent l'hosannah.

Voilà, sous sa double forme, idéale et appliquée, cette apothéose magnifique de l'ordre dominicain, l'un des plus remarquables spécimens qu'il y ait en Italie de la peinture d'idées. Et pourtant, le triomphe du genre dura peu. Comme presque toujours, l'art était en retard : il ne glorifie que du passé. Le grand siècle de la scolastique et sa période féconde sont une ère révolue; des forces invincibles désagrègent l'unité du monde intellectuel : une ère nouvelle s'inaugure. Déjà Pétrarque, Boccace, représentent l'avenir, annoncent l'humanisme; on commence à deviner les méthodes positives; mais la cause principale de désorganisation se trouve, pour la philosophie exposée par la première fresque, dans la nécessité qu'exprime la seconde, de s'adapter aux conditions de la réalité. Henri Heine prétend plaisamment que Kant écrivit pour lui-même sa *Critique de la raison pure* et la *Raison pratique* pour son valet de chambre. C'est un peu là l'histoire de toutes les philosophies. Saint Thomas continua de régenter l'École. Mais les questions *de quolibet*, les disputes sur la substance et sur la quiddité, sont un terrain où les profanes n'auraient pas suivi les docteurs. Il fallait en trouver un autre plus populaire. Comment et dans quel sens s'opéra cette substitution, c'est ce que je vais à présent vous dire.

II

« Le bienheureux père Dominique, en toute circonstance, abondait en propos, en traits, en paroles édifiantes. C'est ce qui fait dire à son biographe, au chapitre de ses vertus : « Partout où se trouvait le bienheureux Dominique, soit « qu'il cheminât avec des frères, soit qu'il fût à table chez « quelqu'un avec le reste de la famille, ou qu'il fût l'hôte des « grands, des princes ou des prélats, toujours il se répandait « en discours bienfaisants ; les exemples se pressaient sur « ses lèvres, invitant à l'amour du Christ et au mépris du « monde, si bien qu'il prononçait à peine une syllabe qui « n'eût du poids et de l'effet... »[1]

Ces lignes sont tirées du prologue d'Étienne de Bourbon, dominicain du XIIIe siècle, placé en tête de son traité des *Dons du Saint-Esprit*, lequel, à vrai dire, à l'exemple de saint Dominique, est lui-même tellement farci d'anecdotes et d'histoires que le recueil imprimé en forme encore un gros volume, qui est d'ailleurs aussi précieux qu'amusant[2]. Son livre, comme les *Abeilles* de Cantimpré, n'est même exactement qu'un recueil d'anecdotes pour sermons.

J'ouvre au hasard, et je tombe sur l'histoire du curé de Cucugnan :

« Il y avait un pauvre diable d'écolier parisien qui était

[1] A. Lecoy de la Marche, *Anecdotes historiques, légendes et apologues du recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, Paris, 1877, p. 13.

[2] Voir dans Salimbene, l'éloge du franciscain Ugo da Reggio : « Il était tout plein de proverbes, de fables et d'exemples, et rien n'était plus agréable que de les entendre de sa bouche, parce qu'il avait une manière de tout rapporter à la morale, et que d'ailleurs il parlait d'or, ayant la langue diserte et de la meilleure grâce, ce qui faisait que le public ne se lassait pas de lui. Mais les ministres et les prélats de l'ordre ne pouvaient le souffrir, à cause de son genre de paraboles et parce qu'ils sentaient la critique qui se cachait dans ses proverbes et ses historiettes. » *Liber de praelato*, édit. *Monumenta Germaniae*, p. 163.

entré au service d'un curé de campagne. Le curé expédiait ses heures d'un tel train et bredouillait si fort qu'il était impossible d'en distinguer un mot. L'écolier n'attrapait toujours que ce ronron. Alors, il se met à brailler à tue-tête, sur une mélopée, comme il l'avait entendu faire, dans les rues de Paris, par les crieurs d'habits et autres petits métiers, tels que marchands d'oublies et ramasseurs de vieilles chaussures.

L'autre, rassuré par la voix, était persuadé qu'elle répondait très bien. Il n'écoutait pas plus ce que disait son vicaire que le vicaire ne s'occupait de ce que disait le curé. Ce brave homme, dans ses *oremus*, se contentait du bruit[1]... »

Voilà pour l'attention que l'on doit faire dans ses prières. Voici un trait sur la fausse honte et le respect humain.

« Un quidam était fils d'une dame et d'un croquant. Il fit une pièce de vers au roi, lequel s'enquit de sa famille. Le poète, n'osant avouer un père peu reluisant, dit que son oncle est un gentilhomme, clerc fort instruit et homme d'esprit, qui était son parent du côté maternel. A ces mots, le roi se met à rire : « Tu me rappelles, dit-il, la fable du mulet auquel on demandait : « Qui es-tu ? » et qui commence par répondre : « Une créature de Dieu ». Et comme on insistait : « Mais ton père ? » l'imbécile n'osait pas dire qu'il était le fils de l'âne, et répondit : « Je suis le neveu du cheval. »

« Et le roi, se tournant vers sa cour : « Allons, dit-il, il faut lui donner quelque chose, car son sang ne ment pas[2]. »

Des cinq cents et quelques « anecdotes » que comprend ce livre, il y en a de plaisantes, et il y en a de dramatiques, de touchantes et de comiques ; il y en a pour faire rire et d'autres pour faire pleurer. On trouve dans ce pot-pourri un peu de tous les folk-lores, la fable

[1] Ét. de Bourbon, *loc. cit.*, p. 145.

[2] *Ibid.*, p. 245.

du pot au lait et celle du chien lâchant sa proie pour l'ombre, la légende de Robert le Diable et le conte des Trois anneaux; les femmes ont un long chapitre avec leurs bavardages et leur coquetterie; il y a l'histoire d'une Allemande que le diable retient trois jours par la pointe de son soulier, et celle d'une demoiselle de la comtesse de Montfort, qui se guérit de ses migraines en renonçant aux faux cheveux.

Et toujours, dans tous ces récits, des souvenirs personnels : « Quand j'étais à Clermont... Frère Jean de Montmirail me disait... J'ai ouï dire à une dame que j'ai connue... » C'est le ton persuasif de l'expérience et de la vie. Le discours se simplifie. La narration remplace la démonstration[1].

Démosthène ne pouvant se faire entendre des Athéniens, entama une fable : « Un jour, une hirondelle... ». Aussitôt les oreilles se dressent. « O enfants! s'écria l'orateur, vous désirez savoir ce que fit l'hirondelle, et vous n'écoutez pas quand je vous parle de Philippe! » Tous les publics pourraient se reconnaître dans ce portrait. Nous sommes tous enfants, curieux et frivoles. Les idées n'intéressent guère. Qu'on commence : « Il était une fois... », — les *Mille et une nuits* y passeraient à la file.

Si Peau d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.

C'est ce que l'expérience avait appris à Étienne de Bourbon, comme à saint Dominique, comme à tous les routiers et les vétérans de la chaire. Ils connaissent la puissance des fables et le génie de l'apologue. Ce tour anecdotique, vivant et familier, ce charme intrinsèque

[1] Lecoy de la Marche, *La chaire française au moyen âge*. Mortier, *loc. cit.*, t. I, p. 510 et suiv.

du récit, est aussi bien celui de la *Légende dorée*. L'ouvrage est disposé de telle sorte que l'orateur n'ait qu'à puiser. Feuilletez les sermons de saint Vincent Ferrier, le grand prêcheur du XIVe siècle : ce sont tous les sujets de Jacques de Voragine[1]. A la chapelle des Espagnols, tandis que saint Thomas médite dans les altitudes, qu'est-ce que font donc, en face, ces missionnaires qui remportent de si prodigieux succès? Je gage qu'ils racontent des histoires.

Voilà un premier point. En voici un second. Tous les livres dont je vous parle sont des livres de prédicateurs, faits pour eux et à leur usage. L'apostolat étant l'office principal des Mendiants, il fallait mettre entre les mains de ces troupes volantes des munitions de toute sorte. Les *Sommes* du XIIIe siècle, ces in-folio énormes dont « chaque page est un mouton, chaque volume un troupeau », contenus à peine entre leurs ais et fixés par des chaînes au pied de leurs pupitres, étaient peu maniables. Ces grosses masses devaient être réduites à un format plus portatif. Je ne veux pas manquer de respect à saint Thomas ; je ne répéterai pas de son encyclopédie ce que Chesterfield écrivait à son fils de l'autre, celle de Diderot : « Achetez-la, mon cher, et asseyez-vous dessus pour lire *Candide* » ; mais cette artillerie de siège ne pouvait servir en campagne. Force était d'inventer quelque chose de plus mobile. Le XIVe siècle est l'époque des abrégés, des manuels, des *vade-mecum*, petits ouvrages qui en résument de vastes, opuscules conçus dans un esprit de vulgarisation[2]. Le titre de *Pharetra*, « Carquois », que

[1] *Sermones de Sanctis per annum*, Cologne, in-fol., 1487. C'est le quatrième et dernier volume des œuvres oratoires. Beaucoup d'autres éditions séparées : Ulm, 1477 ; Lyon, 1493 (en français), 1499 (en latin), etc. Cf. Quétif et Échard, t. I, p. 763 et suiv.

[2] Tout ceci est parfaitement exprimé, dans un langage singulièrement moderne, par le chancelier Pierre du Bois dans un rapport sur le programme

l'on a donné à l'un d'eux, exprime bien ce qu'on attendait de ces armes légères.

Sans doute, cette manière de faire a ses inconvénients. Elle favorise la paresse. « Dors en paix, ton sermon est fait ». Mais, d'autre part, on ne peut nier le besoin de savoir, de connaître, qui s'éveille dans les rangs de la foule. Les plus humbles veulent participer à la vie de l'esprit. La science commence à filtrer hors des cloîtres. Un de ces livres, et des plus célèbres, est à l'intention spéciale des prédicateurs pauvres. Le livre comporte des peintures, mais on en fait pour les petites bourses des exemplaires non illustrés. Les indigents pourront se contenter de la table des matières, dont il y a pour eux des tirages à part[1]. Rien de plus conforme à l'esprit du siècle des Mendiants. Ce nom touchant de *Bible des pauvres*, qui désigne un des plus beaux livres à images du XVe siècle, est déjà trouvé au XIIIe pour un recueil de rubriques et d'extraits des Livres Saints, qu'on place parmi les opuscules de saint Bonaventure[2].

d'études adressé à Philippe le Bel : « Ces abrégés et ces extraits seraient les livres portatifs (*libri portativi*) des étudiants pauvres ; ils rendraient même de grands services aux personnes engagées dans d'autres spécialités, comme la philosophie ou la théologie, et qui n'ont pas le temps ni la pratique indispensables pour s'orienter dans ces volumineux ouvrages ». Cf. Renan, *Études sur la politique religieuse de Philippe le Bel*, p. 337 ; Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, 1908, p. 130.

[1] Perdrizet, *loc. cit.*, p. 133. Voici l'*explicit* de ce prologue en forme de « table des chapitres » :

Et sic terminantur capitula libri hujus et voluminis.
Praedictum proemium de contentis hujus libri compilavi,
Et propter pauperes praedicatores apponere curavi,
Qui si forte nequiverint totum librum comparare,
Si sciant historias, possunt ex ipso proemio praedicare.

[2] Ce recueil est proprement l'« index » des matières morales de la Bible. On y trouve, dans l'ordre de l'alphabet, les passages de l'Écriture se rapportant à l'abstinence, à l'*acedia*, aux anges, etc. Ce dictionnaire en reproduit d'ailleurs un tout semblable, du dominicain Nicolas de Hanapes, le dernier patriarche latin de Jérusalem, mort en 1291 à la prise de Saint-Jean-d'Acre (*Hist. Litt. de la France*, t. XX, p. 51 et suiv.).

On désigne généralement sous le nom de *Bible des pauvres* un ouvrage d'un caractère tout différent. C'est une composition d'histoire symbolique,

Ces petits ouvrages de propagande, qui pullulent et partent en rangs serrés de chaque couvent, ont une haute importance. Pendant deux siècles, ils ont dicté l'iconographie religieuse, — l'iconographie, non pas l'art, deux choses qu'il ne faut pas confondre[1]. Mais, dans la mesure où le sujet importe aux arts plastiques, ce sont des sources qu'il est impossible de négliger. Verrières, sculptures, tableaux, tapisseries, s'en inspirent. Parfois le peintre a le volume dans sa bibliothèque. Dans les cas compliqués, par exemple quand il s'agit d'une série de tentures comprenant une grande variété de tableaux, on procède de la façon suivante :

dans l'esprit du *Speculum Humanae Salvationis*, et qui lui a servi de modèle. Chaque fait de l'Evangile est rapproché de deux de ses « figures » bibliques. Un commentaire prophétique est joint à chaque scène. L'idée remonte d'ailleurs à un poème du XIIe siècle, l'*Aurora* de Pierre de Riga (Guibert, *Les Origines de la Bible des Pauvres*, dans la *Revue des Bibliothèques*, 1905, p. 316).

Il existe de cet ouvrage un grand nombre d'« éditions » illustrées (manuscrites ou imprimées). Mais la vraie « Bible des pauvres » est l'édition à bon marché, petit cahier sans images, ne comprenant que le texte, le canevas scripturaire du livre. C'est évidemment le livret destiné au petit public, à la pauvre jeunesse savante, au prolétariat de la cléricature, à tout ce que le pays latin compte d'intellectuels maigres et faméliques. On fit des Aristotes, des Justiniens abrégés, une *Philosophie*, un *Dictionnaire des pauvres*. Ce dernier ouvrage est du dominicain Nicolas de Biard. Lecoy de la Marche, *la Chaire française au moyen âge*, p. 135, 523 ; Perdrizet, *loc. cit.*, p. 126 et suiv.

[1] Une des formes que prend alors l'enseignement, ce fut celle des « arbres », des tableaux, des graphiques. On adapte à l'usage des classes la vision de l'arbre de Jessé. Cf. Lebeuf, *Dissertations sur l'histoire ecclésiastique de Paris*, t. II, p. 133.

J'ai parlé ailleurs des *Arbres de la Croix*. C'est surtout dans les manuscrits qu'on rencontre ce genre d'images. M. Mâle signale (B. N. franç. 9220 ; Ars. 1037) deux « Arbres » des Vertus et des Vices. Le manuscrit de Chantilly publié par Dorez fait un grand usage de ce schéma. L'exemple le plus complet est celui du manuscrit, B. N. lat. 10.630, qui comprend cinq « arbres » différents, d'après les *Gesta Britonum* du dominicain mystérieux (Frà Luca Manelli ?) qui fut l'archevêque de Sira. Cf. Dorez, *loc. cit.*, p. 57, 103.

Wood-Brown (*loc. cit.*, p. 164) décrit l'« arbre dominicain » de Sainte-Marie-Nouvelle. Il y en a un autre d'Angelico au chapitre du couvent de Saint-Marc. D'autres fois, on se sert aussi de cercles concentriques, comme ceux de la sphère armillaire ou de la roue d'Ezéchiel (tableau d'Angelico à l'Académie des Beaux-Arts). Rien n'est plus curieux pour l'iconographie. Mais ce n'est pas plus de l'art que n'en est un tableau des divisions monétaires ou du système métrique.

« On payait d'abord, écrit Renan, un moine pour composer un « libretto », expliquant toute la composition et destiné à guider les mains de l'artiste jusque dans les plus menus détails. Un peintre en faisait un petit patron sur papier ; une couturière assemblait de grands draps de lit, sur lesquels les enlumineurs exécutaient les patrons. Puis, venait le travail de haute lisse, après quoi la tapissière doublait la tapisserie de grosse toile et la garnissait de cordes. Le moine est toujours auprès des artistes ; les dîners qu'on lui sert sont passés en compte ; on n'oublie même pas ce qui est dû « pour avoir beu avec ledit frère », en devisant de la vie du saint qu'on voulait représenter[1]. »

De cette littérature nouvelle, deux ouvrages méritent de nous occuper un instant. Tous deux ont pour auteurs des dominicains. Tous deux sont du XIIIe ou du XIVe siècle. Leur grande influence artistique ne date que de l'imprimerie ; mais c'est bien au moment de leur composition qu'il convient d'en parler. Ils nous feront comprendre la transformation que j'essaie de décrire.

Le premier de ces ouvrages, la *Bible moralisée* ou *allégorisée*, est un ouvrage de luxe, et même de grand luxe, qui ne pouvait s'adresser qu'aux princes de l'Église ou du monde. Dans les exemplaires complets, il ne comprend pas moins de cinq mille peintures[2]. Chaque verset

[1] Renan, *Hist. Litt. de la France*, t. XXIV, p. 735. Cf. Guignard, *Mémoires des cartons de tapisseries de la collégiale de Troyes*, Troyes, 1851 ; Guiffrey, *Hist. de l'Art* publiée par M. A. Michel, t. III, p. 372.

[2] L'exemplaire type, qui est de la fin du XIIIe siècle, consiste en quatre volumes in-folio, dont le premier est à Paris, le second à Oxford, les deux derniers à Londres. Cf. Léopold Delisle, *Hist. Litt. de la France*, t. XXXI, p. 216 ; Haseloff, dans l'*Histoire de l'art* de M. André Michel, t. II, p. 336. Les plus beaux manuscrits sont de l'extrême fin du XIVe siècle. Dans l'admirable Bible (B. N. franç. 166), il y a une partie exécutée par des artistes de l'atelier des Limbourg, et probablement par eux-mêmes, et qui est une merveille ; chaque vignette est une « scène de genre » d'une grâce mondaine, aimable, voluptueuse, dans l'esprit délicat de la première Renaissance, du Paris

du livre saint en comporte deux différentes : l'une représente le fait historique, et la seconde en donne l'application morale. Deux ou trois lignes de texte commentent chaque vignette. Soit le verset de la *Genèse* sur la séparation de la lumière et des ténèbres. Traduction morale : la séparation des bons et des mauvais anges. Un exemplaire postérieur explique plus librement : le jour est le bien, la nuit est le mal. — Les reptiles sont les hommes attachés à la terre, les oiseaux sont les détachés et les contemplatifs; les poissons, dont les petits sont mangés par les grands, sont l'image des puissants du monde. — La Bible devient ainsi un immense rébus non dénué d'enfantillage. Le corbeau et la colombe de l'arche représentent l'âme noircie d'abord par le péché, et rentrant en grâce dans l'Église après la pénitence. Cela suppose que la colombe est le corbeau — blanchi ! Qu'eût pensé saint Thomas de cette interprétation ? Mais c'en est assez pour faire voir comment la pure morale, dans un ouvrage dominicain, a vite remplacé la substance, la moelle théologiques[1].

où régnait Valentine de Milan. Ces compositions exquises n'ont jamais été surpassées. L'exemplaire portant le numéro suivant (franç. 167), et qui provient de Jean sans Peur, est à peine moins parfait. Voir encore les *Heures de Rohan* (B. N. lat. 9471), exécutées vers 1390. Cf. Mâle, *loc cit.*, p. 240 et suiv.

[1] Rien de plus significatif, à cet égard, que la *Somme le Roi*, ou manuel de théologie morale, composé par ce frère Laurens, dont j'ai déjà parlé plus haut. Cf. édit. de Lausanne (1845), au tome IV des *Mémoires et documents publiés par la Société d'hist. de la Suisse romande*. Le succès de l'ouvrage est attesté par le nombre des manuscrits : une trentaine à la Bibliothèque Nationale. Échard mentionne le magnifique exemplaire qui appartenait de son temps à celle des Cordeliers. Le livre se compose des huit traités suivants : 1° Le Péché; 2° Le *Credo;* 3° Les dix commandements; 4° La Mort; 5° Le *Pater;* 6° La Grâce; 7° Les vertus des religieux; 8° La Chasteté.

La quatrième et la cinquième partie (*De la science de bien mourir; les Péticions de la Patenostre*) seraient à rapprocher de l'*Ars moriendi* et de l'*Exposition du Pater*, livres à images si populaires au XVe siècle (Reproduits par Piftau, s. d.). Un court exemple, pris au début de la quatrième partie, permettra de juger de la nouveauté du ton : « Apran a morir, si sauras vivre. Car nuns bien vivre ne seura, qui a morir apris n'aura. Et cil est a droiz apelez chaitis, qui ne set vivre, ni morir n'ose. Si tu vuez vivre franchement,

Le second livre, beaucoup plus important encore, est le *Speculum Humanae Salvationis* ou *Miroir du salut*. Il a été écrit en 1324, selon toute vraisemblance par un ex-chartreux allemand, Ludolphe, devenu prieur des Dominicains de Strasbourg. M. Paul Perdrizet, son savant éditeur, a montré en même temps que cet ouvrage est essentiel pour l'intelligence artistique des XIVe et XVe siècles dans les pays du Nord[1]. Des vitraux anglais, alsaciens, des fresques du Tyrol, des tableaux de Van Eyck ou de Rogier van der Weyden, des tentures comme celles de Reims ou de la Chaise-Dieu[2], n'ont pas d'autre origine. Ce fut un des livres les plus souvent réimprimés ou démarqués au XVe siècle. L'auteur y applique à l'Évangile, avec une extrême subtilité, la méthode « figurative ». Chaque fait de la vie du Christ y est « harmonisé » avec

apran a morir liément... Ceste vie n'est forz que morz. Car morz est un trepaz... Ceste vie tout auximent n'est forz un trepaz moult bries... Quand tu commences à vivre, tu commences a morir, et tout ton aaige et tout ton temps qui passez est, la morz l'a conquis et le tient. Tu dis que tu as quarante ans : la morz les ha, ne gemas (jamais) nuns ne t'en rendra. » C'est le style d'un Sénèque, d'un Montaigne chrétien. Le jour où la littérature de notre moyen âge sera vraiment appréciée, on mettra frère Laurens au rang de nos meilleurs moralistes. Son livre est un des premiers où la supériorité éternelle de l'Évangile, la doctrine morale de Jésus, se trouve dégagée des subtilités scolastiques, du fatras des allégories. Une des très rares peintures que le moyen âge ait laissées du Sermon sur la montagne, se trouve dans le bel exemplaire de la *Somme le Roi* (B. N. franç. 438), cité dans une note précédente. Cf. *Hist. Litt. de la France*, t. XIX, p. 403 et suiv. ; P. Paris, *Manuscrits français de la bibliothèque du Roi*, t. III, p. 388.

[1] Lutz et Perdrizet, *Speculum humanae Salvationis*, 2 volumes in-4°, Mulhouse, 1907-1909.

[2] Vitraux de l'abbaye de Saint-Alban (Angleterre. Détruits. Cf. la description dans Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*, Vienne, 1896, p. 315); vitraux de Saint-Etienne à Mulhouse (Lutz et Perdrizet, *loc. cit.*) ; fresques du cloître de Brixen (Walchegger, *Der Kreuzgang am Dom zu Brixen*, 1895) ; miniatures des *Heures de Turin* ; Jan Van Eyck, triptyque de la collection Helleputte (1440) ; Van der Weyden, triptyque Bladelin (1460, au musée de Berlin). Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 248. Les tapisseries de la Chaise-Dieu furent exécutées de 1492 à 1517 ; celles de la cathédrale de Reims représentant la *Vie de la Vierge* paraissent contemporaines. Les auteurs ont puisé à la fois dans la *Bible des pauvres* et dans le *Speculum* (*Ibid.*, p. 253). Voir enfin les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme, XVIe siècle), les voussures du portail de la cathédrale de Troyes (1523-1527), etc.

un système de « figures », au nombre de trois, en l'honneur de la sainte Trinité. C'est ainsi qu'à la scène du Christ injurié correspondent les histoires de Hur conspué par les Juifs, de Noé raillé par son fils et de Samson bafoué par les Philistins. Des prodiges d'imagination symbolique permettent seuls, on le conçoit, de tels rapprochements. Il y en a de délicieux. Sait-on pourquoi Tubalcaïn, « père des forgerons », est comparable au Christ? C'est que, comme le premier en battant deux enclumes fit naître la musique, de même Jésus expirant exhala ce chant du cygne, ce divin soupir de l'amour et de la pitié : « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font ».

Il va sans dire que pour tenir la gageure impossible de ses trois figures par fait, l'auteur est obligé de battre les buissons ; il puise à pleines mains dans l'histoire profane et dans la littérature fabuleuse des Bestiaires. Oserai-je confesser que je ne le lui reproche pas? Je ne suis pas de ceux qui rougissent des excès de zèle du symbolisme, et n'y voient que les laissés pour compte du délire scolastique. Il ne faudrait pas trop me presser pour me faire dire que j'y aperçois une des plus belles vues historiques. C'est Auguste Comte qui montre qu'en dépit de Voltaire, le *Discours sur l'Histoire universelle* demeure la première des philosophies de l'histoire, et qu'une telle création ne pouvait naître qu'au sein de l'Église catholique[1]. La méditation assidue des deux Testaments, c'est-à-dire l'histoire conçue comme un développement unique, une série homogène, comme un vaste « discours » mû par une idée directrice; cette pensée d'un *fieri*, d'un devenir qui s'élabore, d'un thème qui s'ébauche et peu à peu se réalise, d'une loi intérieure guidant mystérieusement les faits, voilà ce que je trouve

[1] *Cours de Philosophie positive,* LIIe leçon, t. V, 1841, p. 6.

dans ce système des « figures ». C'est une des plus nobles hypothèses qu'on ait faites sur la destinée. Elle revient à dire que la vie a un sens, et l'on est surpris qu'un critique ne se soit pas avisé de cette explication. Quant au reproche d'étendre à l'histoire profane la méthode des « figures », et de compter Cyrus, Mandane et Astyage parmi celles du Christ, c'est, je l'avoue, un grief que je ne comprends pas. C'était restaurer, en quelque sorte, l'unité de la vie, abolir la distinction entre Israël et le reste du monde, proclamer qu'il n'y a qu'une histoire et qu'elle est tout entière « sainte » : quelle idée magnifique de la dignité humaine !

On demandera comment un ouvrage d'un tour si nettement symbolique rentre dans ma démonstration. Mais, de la manière la plus simple ! D'abord, son cercle d'action se limite à l'Europe septentrionale : l'Italie n'a jamais « mordu » au symbolisme. Ensuite, tout symbole à part, le livre du prieur de Strasbourg a fait entrer dans la circulation nombre de « motifs », qui sans lui en seraient restés exclus. Il a contribué puissamment, pour sa part, à étendre le domaine des représentations pittoresques. Quand Dirck Bouts ou Poussin peignent la *Récolte de la Manne*, et Rubens la *Reine Thomyris*, le premier sait sans doute qu'il illustre le *Speculum*, mais les derniers ne le savent plus. Le symbole évaporé, reste le résidu d'histoire : l'action du symbolisme se résume, au total, par un élargissement du répertoire des faits et par un accroissement de vie.

III

L'Italie, comme je viens de le dire, n'a pas la tête symbolique. Le pur idéalisme n'est pas du tout son fait. Les

exemples, les histoires, faisaient beaucoup mieux son affaire. C'est par le sentiment et l'imagination qu'on pouvait prendre ce public. De bonne heure, les Mendiants se cantonnèrent sur ce terrain. Pour les Franciscains, les premières bulles pontificales qui les autorisèrent, leur interdisaient même d'aborder la théologie. Ils ne devaient parler que de morale, *de virtutibus et vitiis*, des récompenses et des peines, *de poena et gloria*, et encore sans longs développements, *cum brevitate sermonis*, en laissant de côté le dogme[1]. Sous forme de restriction, c'était leur indiquer la route du succès. Ils l'avaient déjà prise tout seuls. Nous avons de saint François un canevas de sermon : il y traite des vertus, des démons et des anges. Dans une de ses lettres, il décrit très dramatiquement la mort du mauvais riche[2]. Tout cela donne une vive idée de son éloquence. Berthold de Ratisbonne, comme plus tard saint Bernardin, doit ses triomphes oratoires à cette prédication toute familière et pratique[3]. Les Dominicains, on l'a vu, inclinaient de leur côté à ce genre d'homélies[4]. C'est, si l'on ose parler ainsi, le

[1] Mandonnet, *Les Origines de l'Ordo de Pœnitentia*, Fribourg, 1898 ; Hilarin de Lucerne, *Histoire des Études*, 1909. C'était la réserve ordinaire dans le cas de telles concessions, faites à des groupements non composés de clercs. Des Humiliates, des Vaudois avaient obtenu du Saint-Siège des conditions semblables. Tiraboschi, *Vetera Humiliatorum Monumenta*, Milan, 1766, t. II, p. 134.

[2] *Opuscula Sancti patris Francisci Assisiensis*, Quaracchi, 1904, p. 96.

[3] Thode, *loc. cit.*, t. II, pp. 113-124.

[4] Villani a entendu le grand « meneur » dominicain, le Savonarole du XIVe siècle, frère Venturino de Bergame, lorsqu'il traversa Florence à la tête de son étonnant pèlerinage de pénitents, en 1335. « Tout le monde courait à lui comme vers un prophète. Ses sermons n'étaient pas faits de discours subtils ni de science profonde, mais ils étaient pratiques (*molto efficaci*), d'une éloquence touchante et d'une piété toute sainte. » *Istorie*, l. XI, chap. XXIII. — Voir également la lettre du même Venturino aux Subtiliennes de Colmar, où il leur trace le plan d'un couvent de religieuses, règle fort austère, mais d'un esprit singulièrement moderne : pas de latin, rien que des chants en langue vulgaire, des lectures simples, non pour faire des vaniteuses et des intellectuelles, mais des femmes vraiment pieuses (23 mai 1339, Cf. Quétif et Echard, t. I, p. 623 ; Clementi, *Il Beato Venturino da Bergamo*, Rome, 1899). — Le

« genre » évangélique, le style des paraboles et des Béatitudes.

Ces sujets, il y avait toutefois un moyen de les rendre plus pathétiques et de leur faire donner leur maximum d'effet. Ce moyen est indiqué à toutes les pages de l'Évangile. On sait combien Jésus insiste sur la peinture des fins dernières. On a dit que la valeur religieuse d'une race se mesure à l'idée qu'elle se fait de la mort. A ce compte, aucune religion ne l'emporte sur le christianisme. La mort est le grand moment de l'existence chrétienne. D'autres religions y aspirent comme la nôtre : mais elles y aspirent comme à une fin, comme à un anéantissement. Pour le chrétien, c'est elle qui est le vrai commencement. Le sens de l'univers, caché tant que nous sommes sur ce versant de la vie, se découvre à l'instant où nous parvenons à l'autre.

Mais la mort enveloppe une nouvelle idée, celle du jugement : elle confère à l'existence sa signification et sa portée morale. Et je ne parle pas des autres conséquences qu'engendre dans le christianisme cette pensée continue : Purgatoire, valeur des prières, communion des âmes, réversibilité, échange des mérites, quelle végétation a poussé sur les tombes ! Une part importante de la prédication des Mendiants tourne sur ce pivot, sur ce gond de l'éternité qu'est l'idée de la mort. C'était le thème favori de saint Vincent Ferrier, celui avec lequel il terrorisait les villes, obtenait des conversions par centaines et par milliers. Les Franciscains eux-mêmes n'en faisaient pas un moindre usage[1]. Il y a dans un coin de

Traité de la vie spirituelle de saint Vincent Ferrier était encore traduit en 1704 par sœur Louise de Maisons, sous ce titre significatif : « Exercices de piété pour passer chrétiennement la journée. L'esprit dont les chrétiens doivent être animés dans toute la conduite de leur vie, et ce qu'ils doivent observer pour se sanctifier dans leur travail en remplissant d'une manière chrétienne les devoirs de la vie civile. » Cf. Quétif et Echard, t. I, p. 765.

[1] Cf. dans Salimbene le portrait du fameux Fraticelle Hugues de Digne

l'église inférieure d'Assise et au *Santo* de Padoue une peinture singulière. On voit un frère mineur qui, avec un geste persuasif, exhibe un second personnage, à peu près comme un montreur d'ours fait le boniment pour son « sujet ». Seulement, ce « sujet » n'est autre qu'un squelette, ricanant d'un air idiot, une couronne posée de travers sur le crâne, un peu comme l'ilote ivre du pédagogue spartiate. Ce mort dégingandé, promené en laisse par son cornac, avec ses flageolants tibias, ses yeux vides, son rire hébété, forme une violente leçon de choses[1].

L'idée de la mort se présente de plus d'une façon. Elle peut se montrer d'une manière globale, enveloppant l'humanité entière, le passé, le présent, l'avenir, tout ce qui est né et à naître, et comparaîtra au jour final devant le tribunal de Dieu. Jésus développe longuement ces visions eschatologiques. Lui-même nous trace l'esquisse de cette catastrophe suprême de l'histoire. Cette scène redoutable est une des premières qu'ait représentées l'art chrétien.

le frère de sainte Douceline : « Il disait des choses merveilleuses du royaume des cieux et de la gloire du Paradis, et des choses effrayantes des châtiments de l'enfer, etc. » *Loc. cit.*, p. 226.

[1] La chose ne se faisait pas seulement en peinture. Henri Estienne nous parle d'un certain cordelier campagnard, un Bridaine du xve siècle, qui, à de certains moments, sortait de dessous sa chaire et brandissait un crâne ; pour le rendre plus effrayant, il y allumait une chandelle. Avec son parti pris ordinaire, l'écrivain ne voit là qu'une farce de charlatan. Le savant humaniste est assurément excusable de n'avoir pas connu la scène du cimetière dans *Hamlet*, ni le monologue de Faust devant une tête de mort. Mais un pareil trait montre assez sa complète inintelligence de la poésie chrétienne.

Sur la pensée de la mort dans la littérature franciscaine, cf. les poésies de Jacopone da Todi, surtout la séquence latine :

Cur mundus militat sub vana gloria,
Cujus prosperitas est transitoria ?

et le développement qui suit : « Dites-moi, que sont devenus Salomon et Samson l'invincible, et le bel Absalon, et l'aimable Jonathas ? Où est allé César en tombant de la hauteur de son empire, et le mauvais riche au sortir du festin ? » C'est déjà le thème et le mouvement des sublimes ballades de Villon. Ozanam, *Poètes franciscains ;* Thode, ouvrage cité, t. II, p. 139, 239 et suiv.

Elle apparaît sur les plus vieux évangéliaires alexandrins ou syriaques. Elle se retrouve régulièrement sur la façade occidentale des églises romanes ou gothiques, au portail que les cathédrales offrent au soleil couchant, et qui verra saigner, dans un cataclysme tragique, le crépuscule du dernier jour.

Les Mendiants ne sont pour rien dans ces imageries classiques du christianisme. Notez seulement le Cordelier reconnaissable à son cordon, en tête du cortège des élus, à partir du moment où l'Ordre se répand en Europe.

Une peinture qui se rattache plus sûrement à leur influence, et qui au XIVe siècle se montre dans beaucoup de leurs églises, est celle du Paradis et surtout de l'Enfer. On a coutume d'y voir un reflet du poème de Dante : c'est une erreur. Une seule de ces fresques, l'Enfer des frères Orcagna à Sainte-Marie-Nouvelle, en offre des réminiscences. C'est la savante topographie dantesque de l'Erèbe, les *bolge* du poète, sa géographie de l'invisible, sa mythologie, ses centaures, ses harpies, ses sirènes. Ces conceptions érudites sont tout à fait exceptionnelles. Presque toujours, on s'en tient à des formules plus populaires. Ajoutez que le poème de Dante n'est lui-même que l'expression littéraire d'une foule de récits qui venaient alors de l'autre monde : vingt personnes avaient fait cette exploration infernale, et revenaient avec des visions d'outre-tombe. Sans parler de saint Brandan, du purgatoire de saint Patrice, n'y avait-il pas eu cette Christine l'Admirable, morte et ressuscitée deux fois pendant sa vie, et dont les relations merveilleuses faisaient rêver bien des têtes ?[1] Ces nou-

[1] Elle mourut pour la dernière fois en 1224. Sa vie extraordinaire a été écrite, en quatre livres, par Thomas de Cantimpré, *Acta Sanctorum*, juillet, t. V, p. 650-660. Cf. *Hist. Litt. de la France*, t. XIX, p. 177 et suiv. ; Görres, *Mystique divine*, trad. Sainte-Foy, t. II, p. 293.

velles étranges passionnaient. On en faisait un sujet de drames. Du vivant de Giotto, une représentation de l'Enfer fut donnée sur l'Arno. La presse était telle, que le pont s'affaissa sous les spectateurs. Plus d'un, du spectacle de l'Enfer, passa à la réalité[1].

Les Enfers italiens, celui de Giotto à Padoue ou celui du Campo-Santo, sont médiocres. L'imagination italienne croit nous épouvanter par le détail des supplices : elle n'arrive qu'à faire sourire. Le fond de l'affaire, c'est toujours une grande rôtisserie; des diables armés de fourches et de léchefrites tisonnent, rissolent des damnés qu'ils apportent à une sorte de monstrueux Moloch, velu et accroupi, ayant au bas du ventre un masque dégoûtant, et vomissant par cette gueule les malheureux qu'il engouffre par son orifice supérieur. Un poème du franciscain Jacomino de Vérone décrit cette cuisine avec verve.

[1] En 1304, Villani, l. VIII, chap. LXX. Pucci, dans son *Centiloquio*, a spirituellement rimé le récit de Villani. On sent dans ses vers l'ironie, le léger sourire florentins. « Or, dit-il, vous verrez beau jeu, et si c'étaient des bêtes qui avaient fait les choses. » Suit la description des diables, des chaudières, des grils, des supplices horrifiques. Mais il n'en est pas dupe.

Ma chi aveva d'uom conoscimento,
La verità del fatto conoscea.
L'anime ch'eran poste a tal tormento
Eran camicie di paglia ripiene
E vesciche di bue piene di vento.

Une représentation semblable fut donnée en 1313 à la cour de France, à l'occasion de l'« adoubement » des fils de Philippe le Bel. Il y avait un Paradis de quatre-vingt-dix Anges, et un Enfer « noir et puant ». D'Ancona, *Origini*, t. I, p. 94.

Mais, en dépit de ces mascarades, les choses ne perdent pas leur caractère sérieux. D'Ancona (*ibid.*, p. 118) cite ce curieux fragment du *Voyage en Terre Sainte* de Frà Ricordo : ces pensées de la vallée de Josaphat, forment une vraie « répétition » du Jugement dernier. « C'est là, pensions-nous, qu'aura lieu le Jugement : et nous nous assîmes, à mi-chemin entre le Calvaire et le mont des Oliviers, pleurant et tremblant de peur, comme si déjà nous sentions ce Jugement sur nos têtes. Et dans ce tremblement nous cherchions en nous-mêmes et nous demandions l'un à l'autre en quel endroit se tiendrait le Souverain Juge; nous nous orientâmes pour trouver où serait sa droite et où serait sa gauche ; après quoi nous choisîmes notre place à la droite, et chacun de nous y roula une pierre pour retenir la sienne. » *Viaggio di Terra Santa*, Sienne, 1864, p. 19.

Le fond d'un puits infect et noir, plus profond qu'il n'y a de lieues entre le ciel et la terre. L'ombre de cette sentine regorge de crapauds, de scorpions, de dragons. Feu sinistre et fétide qui ne jette aucune lumière. Il est au feu que nous connaissons ce qu'est à celui-ci un feu peint sur la pierre. Le damné roule et tombe au bas de ce boyau. « Alors arrive un maître-coq qui a nom Belzébuth, un des pires de l'endroit, qui empale le coupable et le fait rôtir comme un porc à un épieu de fer. Il l'arrose de sel, de bile et de vinaigre, et le sert sur la table du prince des enfers. Le prince y met la dent, recrache et crie avec colère : « Exécrable! La viande est coriace et le sang est trop frais! Qu'on remporte le plat, et qu'on dise à ce coquin que le morceau est mal cuit : qu'il le remette au feu, et cette fois qu'il l'y laisse un jour et une nuit! »[1]

Peut-être qu'aux gens simples ces scènes de tourne-broche donnaient la chair de poule. Aucune, par malheur, n'a de valeur artistique. Ce qui est grave pour un Enfer, ces Enfers ne sont qu'amusants.

Une dernière idée nous impressionne davantage, et recèle une horreur autrement poétique. C'est celle qui se développe sur un mur du Campo Santo de Pise, et dont l'image célèbre est le *Triomphe de la Mort*.

La légende veut qu'un évêque de Pise, ayant pris part en 1203 à la croisade de Palestine, ait rapporté dans son diocèse cinquante-trois vaisseaux de terre du Calvaire, pour en faire un cimetière à celles de ses ouailles qui croieraient mieux dormir si elles reposaient en Terre-Sainte. Ce champ de terre bénite fut enclos au XIVe siècle, d'un rectangle de marbre ajouré à l'intérieur comme

[1] Ozanam, *Documents inédits pour servir à l'hist. littér. de l'Italie*, 1850, p. 291-312. Mussafia, *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences de Berlin*, 1864, t. XLVI, p. 113 et suiv., a donné un texte plus correct.

la galerie d'un cloître. Au milieu reposent les morts, veillés par quatre cyprès, comme par des flambeaux de deuil aux longues flammes tristes. Le long de ces murs funèbres, une légion de peintres déroula des cycles d'images. Au siècle suivant, Benozzo y exécuta les peintures de l'Ancien Testament. Les fresques dont je m'occupe furent peintes aux environs de 1370 par des artistes inconnus [1].

Ces fresques âpres et rudes, d'un idiome vulgaire et puissant, déclament avec véhémence des idées ascétiques. L'inspiration fougueuse des Prêcheurs du couvent voisin, celui de Sainte-Catherine, s'y fait jour à chaque détail. On croit entendre le tonnerre d'un de ces tribuns sacrés qui abattaient à genoux des foules haletantes, criant grâce et battant leur coulpe. Où est le *Saint-Thomas* abstrait et scolastique dont je parlais en commençant? Où sont ses ingénieux problèmes, ses distinctions, sa dialectique? Qui s'en souvient seulement ici? Une poigne brutale vous étreint à la gorge et vous happe au collet.

Une des fresques développe et illustre en vingt épisodes les vies des Pères du désert. Sur une paroi de roches, les athlètes de la solitude méditent, prient, lisent, traient des chèvres, déjouent les pièges du démon, combattent des dragons, mettent les satyres en déroute, éventent le Tentateur sous les traits d'une voyageuse; ils soignent leurs abeilles, cultivent leur jardin, nichent dans des cavernes comme la colombe du Cantique dans les lézardes de la muraille. Des corbeaux leur apportent leur ration quotidienne, et des lions familiers leur fouissent une fosse avec leurs griffes quand leurs membres se raidissent dans le dernier repos.

Le mouvement franciscain avait, par certains de ses

[1] Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, 1896. L'auteur est sans doute un élève de Pietro Lorenzetti. Un charmant petit tableau de ce dernier, aux Offices, traite en miniature le sujet de la *Thébaïde*.

côtés, vivement réveillé l'ardeur cénobitique. C'est le temps où chaque ville possède sa recluse, l'emmurée volontaire qui, derrière son guichet, reçoit les aumônes de chacun et passe pour une voyante[1] ; c'est le temps où il n'est pas rare de voir arriver un ermite. Sur une place, avec son maillet, il fiche en terre son piquet, rivé par une chaîne à ses reins, et demeure là huit jours, dans un rayon de quatre pieds, édifiant les passants par ses pieux exercices ; après quoi il arrache son pieu, roule sa chaîne et s'en va recommencer ailleurs[2]. Et n'est-ce pas le siècle où le conclave, ne pouvant aboutir, se décide à aller quérir dans sa retraite des Abruzzes un pauvre solitaire, Pier dal Murrone? L'entrée de ce pape dans Aquila, sous les traits d'un vieil homme en larmes, cheminant sur un âne mené en bride par deux rois, voilà une scène qui fait comprendre la peinture de l'artiste pisan[3]. Le monde, comme un Liban, distille le miel de la solitude, et la terre, comme aux temps de Paphnuce et de Jérôme, se repeuple d'anachorètes.

Un des saints de la Thébaïde est le héros de la scène complexe qu'il me reste à vous peindre. A gauche, dans un paysage montueux et boisé, s'ouvre une gorge étroite où s'engage une cavalcade : un roi, une reine, un empereur, toute une chasse étincelante, faucons au poing, la meute en laisse, passe en habits galants, chaperons de fantaisie, manches tailladées en crête de coq, comme

[1] Cf. Basedow. *Die Inclusen in Deutschland*, Heidelberg, 1895 ; Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, 1908, p. 33 ; Pidoux, *Sainte Colette*, p. 40.

[2] Gautier Mapes, *De nugis curialium*, éd. Brewer, Londres, 1850, p. 66. Etienne de Bourbon, *Anecdotes*, p. 293. De même Celano, sur les commencements de la pénitence d'Assise : « *Aliqui se instrumentis ferreis circumdabant, aliqui vero ligneis ergastulis se cingebant.* » Ce dernier texte est mal interprété par Michelet (*Hist. de France*, t. II, *Saint François d'Assise*). Cf. Mandonnet, *loc. cit.*, p. 11.

[3] Gregorovius, *Storia della città di Roma*, Venise, 1874, t. V, p. 592 ; Gebhart, *Italie mystique*, 3e édit., 1899, p. 254 ; Dante, *Inferno*, III, v. 58-60.

dans la vision d'un roman de chevalerie. Bruit, cris, gaîté, fanfares. On jase, on rit, on cause d'amour. Tout à coup les chevaux renâclent et reculent. Désordre, remous dans le cortège. La troupe vient de donner sur trois cercueils ouverts. L'un contient un squelette, l'autre un cadavre déjà vert, le troisième, le plus hideux, un mort plus frais, tout bouillonnant de l'affreux travail de la dissolution. Il grouille et se soulève de vers et de reptiles. Le roi se bouche le nez. Un cheval renifle bruyamment et, le col allongé, semble hennir à la mort. Les dames, les cavaliers consternés se regardent. Mais voici qu'apparaît un ermite chenu, qui tend un parchemin sur lequel se lit en vers la moralité de la légende. Adieu aux voluptés du monde, aux plaisirs de la chair, du luxe et de la gloire, délices de la vie cachée, idylles de la solitude, merveilles mystiques du désert, voilà ce que dit l'ermite[1]. On reconnaît dans cette composition le « Dit » ou la légende des *Trois morts et des trois vifs*[2]. Et voici où commence le *Triomphe de la mort*.

[1] Toutes les inscriptions et les didascalies, déjà indéchiffrables au temps de Vasari, qui commentaient et expliquaient ces fresques pathétiques, ont été publiées par M. Morpurgo d'après un manuscrit de la bibliothèque de saint Marc : *Le epigrafi volgari in rima del Trionfo della Morte... nel camposanto di Pisa*, dans *L'Arte*, 1899.

[2] Il existe de ce petit poème, dont on trouve déjà l'ébauche, au XIIe siècle, dans la *Deploratio pro morte* de Walter Mapes, quatre textes du XIIIe siècle qui ne diffèrent entre eux que par des détails insignifiants. Deux de ces textes sont anonymes, les deux autres sont de Beaudoin de Condé et de Nicole de Margival. Tous quatre ont été publiés par Anatole de Montaiglon, *Alphabet de la Mort de Hans Holbein*, 1856. Il n'y est question que de trois jeunes gens devant qui se dressent les trois fantômes. — Une version postérieure, plus longue, plus dramatique et plus développée, a été imprimée à la suite de la *Danse macabre* de Guyot Marchand. (Reproduite dans Leroulx de Lincy, *Paris et ses historiens au XIVe siècle*, 1867.) Les trois jeunes gens sont devenus trois cavaliers, le paysage se précise, et l'ermite apparaît. Toute la moralité est donnée comme une vision. On ignore la date de ce remaniement, Mais c'est sous cette forme que le « Dit » a fait fortune, et qu'il a été illustré par le peintre du Campo-Santo. Cf. Mâle, *L'Art relig. à la fin du moyen âge*, p. 383 et suiv. ; Longpérier, *Le dit des trois morts et des trois vifs*, *Rev. Archéologique*, 1845 ; Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten...*, Fribourg, 1908, p. 30 et suiv.

Telle qu'une rafale furieuse, une larve farouche, une grande faucheuse sombre, aux ailes de chauve-souris, aux griffes aiguës, à tête de vieille, à longue tignasse grise flottante comme un haillon, se rue en tournoyant du ciel, avec un geste d'ouragan. Qui va-t-elle frapper? Déjà les cadavres s'amoncellent : papes, empereurs, princes et prélats, dames et seigneurs, la campagne apparaît jonchée de ce massacre :

... Ecco da traverso
Piena di morti tutta la campagna,
Che comprender no'l puo prosa ne verso.
Da India, dal Cattaio, Marocco, e Spagna
Il mezzo avea gia pieno e le pendici
Per molto tempo quella turba magna.
Ivi eran quei che fur detti felici,
Pontefici, regnanti, e'imperatori.
Or sono ignudi, poveri e mendici...

Tel s'étend sur la terre l'universel carnage : et les petites âmes blanches aux formes enfantines sortent des bouches tordues, arrachées par les diables ou cueillies par les anges, et cette tempête surnaturelle remplit toute l'atmosphère comme fait en novembre un tourbillon de feuilles sèches. La mort va frapper. Qui? Au pied de la montagne, dans un maquis de ronces, un tas de gueux lamentables, estropiés, manchots, culs-de-jatte, implorent la mégère comme une libératrice : « Ah! donne-nous, ô Mort ! fais-nous l'aumône suprême ! Donne-nous le coup de grâce ! » La cruelle est sourde à ces cris. A droite est un bosquet, un enclos d'orangers où se balancent les fruits d'or. Là, des dames et de gentils seigneurs devisent de la *gaya scienza* et tiennent de doux propos aux sons du luth et de la viole. Déli-

cieux Décaméron ! C'est le monde de Boccace, le petit cercle d'heureux que gouverne la reine Pampinée et que charme l'espiègle Fiammette. C'est là que la grande tueuse fond comme sur sa proie. Quelle parole vaut ce sermon ?

Ce n'est pas le seul « Triomphe » qu'ait remporté la mort sur l'imagination riante de l'Italie. A Palerme, à Subiaco, voici sa chevauchée terrible sur un cheval d'Apocalypse, espèce d'épouvantable rosse, aux pattes de sauterelle, foulant au galop de charge une humanité écrasée. La voici à Sienne, criblant de flèches une tablée de joueurs. La voilà bientôt à Clusone, carcasse goguenarde, armée à la moderne, canardant de son arquebuse la canaille terrifiée[1].

Qui a produit ce brusque changement de sensibilité, cette saute de température, cette fièvre qui s'empare des imaginations ? D'où vient cet ébranlement qui semble détraquer le tempérament européen ? Car c'est sur l'Europe tout entière que passe ce vent de *Dies irae*. Il n'y suffit plus cette fois d'une pédagogie nouvelle et

[1] Sur la fresque de Subiaco, cf. Hermanin, *Le pitture dei monasteri sublacensi*, Rome, 1904. La fresque de l'hôpital de Palerme est de Crescenzio. Le tableau de Sienne est une des tablettes de la « Biccherna », datée de 1436, actuellement au musée de l'Art industriel de Berlin (Ellon, *Tavolette dipinte della Biccherna*, dans le *Bollettino Senese di storia patria*, t. II, fasc. 1 et 2). Sur la fresque de Clusone, et quelques autres semblables qui se trouvent dans la région des lacs italiens, cf. P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, 2e éd. Bergame, 1901. L'auteur y montre que la danse macabre est toujours une exception en Italie, où la forme nationale qu'a revêtue l'idée est celle du « Triomphe », sans doute imposée par Pétrarque.

Un curieux tableau de Pietro Lorenzetti, au musée de Sienne, et provenant du couvent de Monnagnese, représente l'idée sous une forme très originale : c'est une vraie « histoire de la mort », d'Adam à Jésus-Christ, une méditation sur le mystère de la Rédemption : « O mort, où est ta victoire ? Qu'as-tu fait de ton aiguillon ? » Cf. Pératé. *Un triomphe de la mort de P. Lorenzetti*, dans les *Mélanges Paul Fabre*, 1903. — Voir encore le gradin mystérieux du retable de Santa-Croce, peint par Agnolo Gaddi, en 1362. La mort, au pas d'un buffle noir, poursuit un cavalier monté sur un destrier blanc, et qui se retourne pour lui tendre, d'un geste de défi, un rameau d'oranger. Cf. Pératé, dans l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, t. II, p. 882.

des méthodes mêmes des Mendiants. Une maîtresse plus forte que l'homme est venue lui donner ces leçons de panique. C'est ce que vont nous montrer nos prochains entretiens : nous y verrons se déployer la puissance macabre, l'empire fatal de la grande Peste, — la vraie reine de ce « Triomphe ».

SIXIÈME LEÇON

L'AVÈNEMENT DU PATHÉTIQUE
MYSTÈRES ET DANSES MACABRES

Caractères de l'art au xve siècle. I. La Grande Peste et ses conséquences. Trouble et déséquilibre, névrose de ce temps. Influence des Mendiants. — II. Les motifs nouveaux dans les représentations de l'Évangile. Les « Mystères ». Naturalisme et pathétique. Les Passions. L'Homme de douleurs. La Vierge de Pitié. — III. L'idée de la mort au xve siècle. Les Danses macabres. *L'Ars Moriendi*. Tristesse de la fin du moyen âge.

J'ai retracé jusqu'à présent la révolution morale contemporaine de l'avènement des ordres mendiants. Les effets en ont modifié toute l'économie de l'art religieux. Le goût des idées se perd, mais tout prend un accent nouveau de familiarité, d'émotion, de vie. Le xive siècle a vu s'accomplir cette transformation. Mais c'est le suivant qui va en développer les conséquences et porter aux extrêmes limites les principes en germe dans l'art de l'époque antérieure, et l'esthétique nouvelle de la sensibilité.

Avec le xve siècle, nous abordons la seconde partie de cette revue, la plus curieuse, la plus riche et la plus dramatique. C'est l'heure où l'art qui nous occupe devient vraiment européen, et où l'esprit de la grande démocratie mendiante est réellement celui de toute la chrétienté. Françaises ou allemandes, anglaises ou néerlandaises, italiennes ou espagnoles, des milliers d'œuvres d'art en témoignent encore. Leur variété surprend d'abord et décourage. Mais on s'aperçoit bientôt qu'elle

PLANCHE VII

UNE PAGE DE LA DANSE DES MORTS

Le Chartreux. — Le Sergent.

Voir p. 200 et suivantes.

(Bibliothèque nationale. Cabinet des estampes).

D'après un exemplaire unique, sur vélin, en couleurs, provenant de la bibliothèque de Louis XII, à Blois. Une note manuscrite de ce livre a fait croire faussement qu'il existait au château de Blois une fresque de la *Danse des morts*. Cf. Fortoul, *la Danse des morts*. 1842, p. 100.

Le mort.

Alez marchant ſans plus reſter
Ne faictes ia cy reſiſtence.
Vous ny pouez rien conqueſter
Vous auſſi: hõme daſtinence
Chartreux: prenez en patience.
De plus viure nayes memoire
Faictes vous ſaloir a la danſe.
Sur tout hõme mort a victoire

Le chartreux

Je ſuis au monde pieca mort
Par quoy de viure ay mois enuie
Ja ſoit q̃ tout hõme craint mort
Puis que la char eſt aſſouuie
Plaiſe a dieu que lame rauie
Soit es cieulx apres mõ treſpaſ
Ceſt tout neant de ceſte vie
Tel eſt huy: q̃ demain neſt pas.

Le mort.

Sergent qui porte celle mace.
Il ſemble que vous rebellez
pour neant faictes la grimace
Se on vous greue ſi appellez
Vous eſtes de mort appellez
Qui luy rebelle il ſe decoit
Les plus fors ſont toſt ravallez.
Il neſt fort quainſi fort ne ſoit.

Le ſergent.

Moy qui ſuis ropal officier.
Comme oſe la mort frapper.
Je faiſoye mon office hyer.
Et elle me vient huy happer
Je ne ſcay quelle part eſchapper
Je ſuis pris deca et dela.
Malgre moy me laiſſe happer
Cnuis meurt qui apres ne la.

procède d'une source unique : la recherche, la poursuite passionnées de l'*expression*. Jamais art n'a été à ce point l'image de la foule ; jamais le peuple n'a davantage imprimé à l'œuvre de ses mains le sentiment profond qui anime son cœur obscur. On dirait qu'il n'y a plus de place dans l'Église que pour l'agenouillement des humbles et de ceux qui leur ressemblent. Que voulez-vous qu'elles demandent, ces ouailles confuses et ignorantes, à la Vierge de pierre qui domine l'autel, aux apparitions radieuses qui s'irisent sur les verrières, au Christ mort que des porteurs navrés couchent au tombeau dans l'enfeu ? Rappelez-vous les vers de la *Ballade à la Vierge* que Villon écrivit à la requête de sa mère :

Femme je suis povrette et ancienne,
Ne rien ne sais, oncques lettre ne lus.
Au moutier vois, dont suis paroissienne,
Paradis peint où sont harpes et luths,
Et un enfer où damnés sont boullus.
L'un me fait peur, l'autre joie et liesse...

Joie, peur, — disons encore affection, tendresse, larmes surtout, larmes d'amour, d'extase ou de pitié, voilà tout l'idéal artistique du XVe siècle. Je n'en sais pas de plus touchant. Cet art sort tout entier, non de l'intelligence, mais des trésors sans fond et de l'écrin du cœur.

C'est son charme. Et pourtant ! A subordonner l'art sans réserves au sentiment, ne risquait-on pas de méconnaître quelques-unes de ses lois ? Ne courait-on pas aux excès, aux abus, aux désordres d'une école qui n'obéit qu'aux impulsions de l'émotivité ? Ne devait-il pas arriver un moment où elle s'arrêterait épuisée, incapable de tirer

un frémissement de plus de ses nerfs surmenés et de son cœur fourbu? Est-ce qu'une réaction ne devait pas se produire au nom de l'Art, contre un art qui sacrifie tout au désir d'émouvoir, et fait de cette idée fixe sa règle et sa raison?

Tel est le problème qui sera l'objet des prochaines leçons. Dans celle-ci et dans la suivante, je me propose de décrire, dans ses manifestations les plus neuves et les plus frappantes, l'art pathétique et populaire, naïf et douloureux de cette étrange époque. Commençons par examiner ce qu'il a fait de l'histoire et de la morale, des représentations de l'Évangile et de l'idée de la mort. Nous verrons dans une autre leçon quelques-unes de ses dévotions favorites. Enfin, dans une troisième étude, nous assisterons à la crise qui met fin à cet art névrosé et inaugure la Renaissance. Mais avant d'entrer en matière, j'ai besoin de deux mots pour une brève explication.

I

D'où vient qu'on doive attendre jusqu'au XVe siècle l'expression complète d'un génie dont les origines remontent au XIIIe? C'est d'abord qu'il y avait des résistances à vaincre. Les idées ne se présentent pas dans un milieu abstrait, comme sur la table rase. Byzantines au midi, gothiques dans le Nord, d'autres formes et d'autres écoles faisaient concurrence à la nouvelle. L'art gothique, avec sa supériorité technique, devait d'autant mieux se défendre. De là une première cause de retard et de délais.

Mais des raisons plus immédiates concoururent, au milieu du XIVe siècle, à mettre à découvert le germe pas-

sionné qu'apportaient les ordres nouveaux. J'ai fait, déjà la dernière fois, plusieurs allusions à la peste de 1348, celle qu'on appelle encore la grande Peste ou la Peste noire[1].

L'an mil trois cent quarante neuf,
De cent ne demeuraient que neuf.

Ce dicton populaire, dans sa sécheresse naïve, en apprend plus que de longues pages sur l'effroi persistant que l'année funeste laissa après elle dans les âmes. De toutes les variétés de maux qui accablent notre espèce, aucune n'égale l'horreur des grandes épidémies. Rien ne répand parmi les peuples de plus vives alarmes, n'imprime dans leurs souvenirs de plus ineffaçables traces.

Je ne décrirai pas longuement le fléau. Le mal, comme toujours, arrivait d'Orient. De Gênes ou de Pise, où des navires l'apportèrent, la contagion en un instant envahit la Toscane, la Provence, se propagea le long des fleuves, gagna, dévasta toute l'Europe. La course du fléau, ses bonds furent terribles. Il fit rage pendant dix-huit mois. A Marseille et à Carcassonne, les couvents furent dépeuplés; à Montpellier, sept frères seulement survécurent. A Béziers, il restait un vivant sur vingt-cinq. A Paris, on comptait quatre cents décès par jour. Rouen, Florence perdirent chacune cent mille âmes. On estime à vingt-cinq millions le nombre total des victimes de la « mort noire ».

Ces crises de mortalité, qui en quelques semaines

[1] Michon, *Documents inédits sur la grande peste de 1348*, Paris, 1860; Gasquet, *The Great Pestilence*, Londres, 1893; Denifle, *La Désolation des églises, monastères et hôpitaux en France pendant la guerre de Cent Ans*, Paris, 1899, t. II, p. 57 et suiv.; Perdrizet, *Vierge de miséricorde*, p. 137 et suiv. Cf. encore Olivier de la Haye, *Poème sur la grande peste*, éd. Guigue, Lyon, 1888; Littré, *Opuscule relatif à la peste de 1348* (*Biblioth. de l'École des Chartes*, t. II, p. 201).

coûtent plus de vies que cent batailles, mériteraient d'attirer, plus qu'elles ne font à l'ordinaire, l'attention des historiens. La peste n'épargnait ni l'âge ni le sexe. C'est toutefois la jeunesse qu'elle frappait de préférence[1]. On vit cette chose inouïe : l'humanité soudain décapitée de sa fleur. Deux générations entières furent supprimées. Il y eut une lacune, un hiatus dans l'histoire.

Les conséquences furent immenses. L'Angleterre changea de langue : la langue des barons, le français recula, fut noyé dans l'idiome maternel. Partout les constructions furent arrêtées en plein essor. Dès lors on vit pendre sur les villes les gigantesques échafaudages et les tours foudroyées des Strasbourg incomplètes et des Cologne interminables :

... Pendent opera interrupta minaeque
Murorum ingentes...

Cette déchirure des temps marque la fin du moyen âge. La féodalité ne s'en releva pas. Qu'on se rappelle les revers qui bouleversent alors l'Europe : le Grand Schisme, Crécy, Poitiers, les ravages et les catastrophes de la Guerre de Cent ans; l'Empire affaibli et dissous, et mille petites tyrannies s'installant dans ses ruines. Il semble, devant les désastres de cette calamiteuse époque, voir toutes les forces de l'univers s'attaquer à la fois à quelque mystérieux changement de décor; la mort elle-même n'en semble que la plus active ouvrière; elle opère on ne sait quelle sinistre besogne : comme si, pour reprendre les paroles de Littré, la nature, quand elle veut liquider une situation et balayer un ordre de choses,

[1] « *Tanta mortalitas hominum utriusque sexus, et magis juvenum quam senum, quod vix poterant sepeliri.* » Continuat. Guill. de Nangis, t. II, p. 212.

n'avait pas assez de sa consommation ordinaire d'existences, et se décidait à recourir à des moyens d'exécution plus prompts et plus complets[1].

Les suites de l'événement furent telles qu'on les prévoit. Ce n'est pas sans raison que chez Boccace la peste sert de préface à un livre de contes d'amour. Ces grandes exterminations sont un stimulant de volupté. La vie avec ardeur répare ses brèches et ses pertes. C'est une furie de jouir, une orgie de luxure, un *Pervigilium Veneris*. On se marie en masse. On n'y va que par deux, trois enfants à la fois. « Ce fut, écrit un chroniqueur, comme le commencement d'un autre âge du monde »[2]. Après cela, le monde nouveau ne vaut pas mieux que l'autre. Tous les appétits débridés s'en donnent à cœur joie. Michelet dit le mot : « une joie d'héritiers ». Un goût de luxe et de plaisirs, de kermesses et de bombances, les plantureuses ripailles de la cour de Bourgogne, l'opulence sourdement sensuelle et onctueuse de la peinture flamande trahissent cette invasion de matérialité. En France, c'est un vertige d'étourdissements et de fêtes. Il n'est bruit que de mascarades, d'ébats et de caroles. Et autour du roi fou, c'est une ronde fantasque, un carnaval extravagant, les coiffes, les hennins excentriques, les souliers incroyables, les franges, les dents de scie, les baroques oripeaux d'un monde qu'on dirait sorti d'un jeu de cartes.

En même temps, sous ce tourbillon de bacchanale, on sent, surtout parmi le peuple, une inquiétude, une détresse, une mélancolie incurables. L'année qui suit la

[1] Littré, *Les grandes épidémies*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1836.

[2] « *Mundus est quodammodo renovatus et saeculum, ut sic sit quaedam nova aetas* ». Continuat. chron. de Guillaume de Nangis, éd. Géraud, 1844, t. II, p. 215.

peste noire, on assiste à une crise de flagellation[1]. Un peu plus tard, répétition de la croisade des enfants[2]. Un mal étrange parcourut alors l'Allemagne : la *chorée*, la danse de Saint-Guy[3]. La contagieuse frénésie se gagnait à la ronde ; bon gré, mal gré, chacun entrait dans la convulsive sarabande ; des villages, des bourgs, comme possédés de quelque lutin, tournaient, tournaient à mort dans les anneaux de la dangereuse valse. Le choc avait été trop rude. La machine humaine ébranlée avait perdu son équilibre. Le ressort faussé grince et n'avance plus que par à-coups, par soubresauts désordonnés de l'appareil nerveux.

Au milieu de ce désarroi, les ordres mendiants prospèrent. Ils profitent de la décadence qui s'empare des anciens ordres. Pas un événement où n'apparaisse leur froc. C'est Catherine de Sienne, la jeune fille héroïque qui fait trembler le pape et qui, d'autorité, le ramène d'Avignon ; c'est la visionnaire et réformatrice sainte Colette. Enfin, ces temps de la grande peste sont ceux d'une recrudescence de la vie surnaturelle. C'est l'heure où s'épanouit la rêveuse école de Strasbourg, de Colmar, la flore dominicaine, le jardin intérieur où les Tauler et les Suso voient éclore la rose mystique que peindra Schongaüer. Partout on retrouve ou l'on devine la présence et l'action des ordres mendiants. Le premier monument de l'école allemande est le *Clarenaltar*, un tableau peint pour les Clarisses de Cologne[4]. Et les deux *Saint François* de van Eyck (à Philadelphie[5], à Turin)

[1] Froissard, éd. Luce, t. IV, p. 330 et suiv. ; Jean le Bel, *Chronique*, éd. Viard et Desprez, 1904, t. I, p. 222.

[2] Léop. Delisle, *Pèlerinage d'enfants au Mont Saint-Michel*, Caen, 1847.

[3] Hecker. *Der schwarze Tod in XIV. Jahrhundert*, Berlin, 1832.

[4] Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Cologne, 1901. Le *Clarenaltar* est aujourd'hui placé sur le maître-autel de la cathédrale.

[5] Collection Johnson.

prouvent bien en Flandre l'importance des idées franciscaines[1]. Comme toujours les Mendiants, dans leur rôle populaire, pour consoler les petits, pour abattre les grands, usent de leur éternelle méthode, frappent à tour de bras le cœur, comme un rocher aride, jusqu'à en faire jaillir le pur bienfait des larmes. Ils secouent, gourmandent, invectivent, attendrissent, exploitent la sensibilité malade, — et ce sont, pour cela, les plus grandes voix du siècle, celles d'un saint Vincent Ferrier, d'un Bernardin de Sienne, qui se continuent en échos jusqu'à la Renaissance dans l'éloquence populacière de Menot, de Barelette et d'Olivier Maillard. Jamais le terrain n'avait été plus favorable. Jamais encore le christianisme des Mendiants n'avait pu déployer avec une pareille liberté sa richesse émotive. C'est ce que je vais essayer de montrer, en commençant par les aspects nouveaux que prennent, dans l'art de cette époque, la vie de Notre-Seigneur et le drame de la Passion.

[1] C'est comme œuvres de Jan van Eyck qu'étaient regardés, au XVIe siècle, ces deux charmants tableaux, par le bourgeois de Bruges qui les léguait par testament à ses deux filles, l'une béguine, l'autre augustine. Je leur conserve cette attribution, bien qu'elle ne soit rien moins que sûre. Jacobsen (*Archivio storico dell'Arte*, 1897, S. 2, t. III, p. 208) voit dans le tableau de Turin un habile pastiche dans la manière de Bles. Weale (*Hubert and Jan van Eyck*, Londres, 1908, p. 132), le tient pour un ouvrage peint dans le Midi de l'Europe, à cause de la couleur des frocs, qui est le brun, nuance de l'Observance : or, la première maison de l'Observance ne fut fondée aux Pays-Bas qu'à la fin du XVe siècle. Jusqu'alors, les Mineurs étaient les « Frères Gris ». — Il y a au Prado (n° 1525) une variante de ce sujet, probablement par Patenier. Le nombre de ces répliques me fait croire qu'il a dû exister un original peint par un des van Eyck. Voir encore au musée de Cherbourg, un petit *saint François* sur le volet d'une *Descente de croix* de l'école de Rogier van der Weyden (l'autre volet représente sainte Madeleine). — Dans la *Vierge au Chartreux* de la collection Rothschild, on voit une sainte moniale, ayant pour attribut une triple couronne, et qui n'est autre que sainte Elisabeth de Hongrie.

II

Il y a cinq ou six ans, M. Émile Mâle, dans une série de ces articles qui renouvellent une question[1], a fait voir que l'art du xve siècle (qui marque un pas si décisif sur celui du siècle précédent), est redevable de ce progrès à l'influence du théâtre, et que la plupart des nouveautés qu'on y remarque sont un reflet de l'art des « Mystères ».

Je ne vous apprendrai pas ce que sont les « Mystères », ces vastes représentations qui duraient huit jours, quinze jours, embrassaient des myriades de vers, des centaines de personnages, développaient toute l'histoire sainte depuis la chute des Anges jusqu'au Jugement dernier, et attiraient dans une ville, comme pour une sorte de trêve ou de vacances, la population entière d'une province. Oberammergau n'en offre plus de nos jours qu'une pâle copie. Ce fut là le véritable théâtre populaire, un théâtre qui mettait en scène le plus grand drame du monde, qui faisait mouvoir comme acteurs tout le personnel de l'Ancien et du Nouveau Testament, toutes les figures sculptées au porche des cathédrales, — un théâtre où toutes les idées familières prenaient vie, où s'incarnait la lutte éternelle du bien et du mal, où s'agitaient les hautes questions de la conscience morale, et qui se terminait toujours à la satisfaction de tous par la victoire finale et le règne de Dieu.

Un tel théâtre était le vrai miroir du monde, la Divine Comédie vivante et agissante. Chacun y jouait son rôle, le roi et le manant, le bourgeois et le publicain, le men-

[1] *Le Renouvellement de l'Art par les Mystères*, *Gazette des Beaux-Arts*. février-mai 1906. Cf. L'*Art relig. en France à la fin du moyen âge*, ch. I.

diant Lazare, Zachée le cul-de-jatte et Madeleine la courtisane. Avec ses proportions épiques, son déroulement de siècles, ses mille *dramatis personae*, ses épisodes, ses cortèges, ses héros, ses comparses, ses anges et ses démons, son ciel et son enfer; avec son vestiaire, ses décors, sa mise en scène somptueuse, ses fanfares, ses figurants, son mélange de rire et de larmes, ses intermèdes de chant, ses ariettes, sa pantomime, ses machines, ses « trucs », ses miracles, ses parties d'opéra et de féerie, — ce devait être, en son beau temps, un spectacle incomparable : on ne s'étonne pas que les siècles les plus artistes, le XVe, le XVIe, ne s'en soient jamais fatigués.

Les artistes allaient au théâtre, comme tout le monde; ils ne se contentaient pas d'y aller, ils y collaboraient. Ils peignent les décors, dessinent les costumes, imaginent les « engins[1] », et c'est ce qui explique que leurs œuvres ne soient souvent que l'image de ce qu'ils avaient vu, la seconde édition, le texte illustré d'un « Mystère ». Pourquoi, dans cent *Nativités* (dans presque toutes celles de l'école flamande), saint Joseph protège-t-il avec précaution une chandelle allumée ? C'est la reproduction d'un jeu de scène. La chandelle signifie que nous sommes au milieu de la nuit[2]. Ainsi, dans l'athénienne fantaisie de Shakespeare, l'acteur, un falot à la main, entre et dit : « C'est moi le clair de lune ».

Une foule de circonstances restées énigmatiques se trouvent éclaircies grâce à cette méthode érudite autant qu'ingénieuse. Pourtant, quand on aura par là élucidé l'iconographie tout entière, mis un nom sur chaque per-

[1] Cf. *Archives de l'art français*, t. I, p. 137 ; Cohen, *Le décor et la mise en scène des Mystères*, 1905.

[2] Tableau du maître de Flémalle au musée de Dijon ; triptyque de Rogier van der Weyden au musée de Berlin ; triptyque de Memlinc à Bruges ; triptyque de van der Goes aux Offices, etc. Mâle, *loc. cit.*, p. 62.

sonnage, identifié chaque épisode, il restera encore une question essentielle. Prenez par exemple, entre mille, un tableau comme la *Nativité* de Frà Filippo Lippi au Louvre[1] : combien de traits ici dont le théâtre ne rend pas compte! Voyez le paysage, si manifestement réel; admirez la minutieuse et l'édifiante imitation d'un vieux mur, d'une touffe d'herbe, d'un troupeau de moutons, ces *études* merveilleusement poussées et attentives d'une paire de lézards et d'un chardonneret ; considérez cette surprenante collection de faits, ce fourmillement de choses : est-ce qu'il n'y a pas là, dans cette *sylva rerum* et dans le souffle qui l'anime, un scrupule, un amour, un zèle de la réalité, qui excèdent et débordent tout ce qu'on est en droit d'attendre du théâtre? Je ne dirai pas avec Millet, l'auteur de l'*Angelus* : « Si vous voulez faire de l'art juste et naturel, fuyez le théâtre![2] » Mais je crois qu'on peut dire : le théâtre du xve siècle n'a eu d'action sur l'art que dans la mesure où tous deux obéissent à une loi générale qui les pousse, chacun dans leur sphère, à un progrès croissant de vie et de naturalisme.

Brunetière écrit qu'il existe une esthétique protestante, et que cette esthétique est le naturalisme[3]. Mais le mot de naturalisme désigne à l'origine un atelier romain, et n'implique nulle adhésion à la confession d'Augsbourg. Il y a une façon idéaliste de traiter les sujets religieux, c'est celle du xiiie siècle ; il y en a une autre, qui est celle du xve, et la seconde n'est pas moins « catholique » que la première. C'est celle qui insiste sur les côtés humains de l'Évangile, qui en développe de préférence les aspects

[1] Attribuée aujourd'hui à Frà Diamante. Venturi, *Storia*, t. VII, p. 579, Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi*, Berlin, 1909, p. 204.

[2] A. Sensier. *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, 1881, p. 54.

[3] *Le Roman naturaliste*, 1884, p. 273.

naturels, sensibles et touchants. Telle est, dès l'origine, la méthode des Mendiants. Lorsque nous les voyons, tant Cordeliers que Jacobins, faire le métier d'*impresarii*, organiser par toute l'Europe, dans les cimetières ou dans les cloîtres, des représentations de drames et de Mystères [1], ils ne font qu'imiter l'exemple du Père séraphique, du mime et du jongleur divin qui avait arrangé, une nuit de Noël, dans la grotte de Greccio, la messe de la crèche, et entre les bras de qui on vit renaître en souriant l'enfant de Bethléem.

Oui, si l'on veut trouver la source de ce christianisme ingénu, de cette fraîcheur évangélique, c'est là-haut qu'il faut regarder, vers la colline d'Assise, vers la petite ville escarpée et de silhouette militaire où, pour la première fois, dans le silence d'une église délabrée, le crucifix de Saint-Damien parla au jeune Bernadone. C'est de là que ruisselle sur la chrétienté un torrent d'émotions nouvelles. Les Mystères du xve siècle ne sont que le développement suprême, parfois matériel à l'excès, des petits drames ébauchés par la poésie franciscaine. Les livres des Mendiants, leurs *Méditations*, les *Postilles* de Nicolas de Lire [2], cette littérature de visions dont je vous ai parlé, voilà les sources où puisent sans cesse [nous en avons les preuves] [3] les auteurs de Mystères. Le désir de

[1] Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 22, 23, 29, 32, 38, etc. Cf. Roy *Le Myst. de la Passion en France*, p. 313. A Bourg, le vendredi saint 1479, la Passion est prêchée par le P. Chapon, et ensuite jouée sur le théâtre par plusieurs jeunes gens. — *Archiv. de la Drôme, comptes rendus des syndics de Livron :* « 1484. 4 florins, 38 gros pour la dépense du « joc » de la *Passion* et de la *Resurrection* ; 16 gros « per la despensa dou predicayre. » — *Délibérat. des consuls de Romans :* « 30 mai 1453, le prédicateur Jean Alamand, après son sermon du vendredi saint, fait jouer la *Passion sous les ormes du cimetière des Frères Mineurs.* » *Ibid.*, p. 322.

[2] Provincial franciscain de la Province de Bourgogne, et le grand rénovateur de la science biblique au moyen âge. Cf. Roy, *loc. cit.*, Introduct. et p. 206, 239 ; Renan, *Hist Littér. de la France*, t. XXVII, 432-434.

[3] L'auteur du *Mystère de la Nativité*, joué à Rouen, le marque expressément dans une note. Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 13. Ce qu'il y a de curieux, c'est

ces pieux ascètes, leur rêve passionné de ressusciter en eux-mêmes dans le moindre détail la vie évangélique, s'est trouvé de connivence avec le goût du temps pour les représentations scéniques et pour la réalisation visible et concrète des choses. Jusqu'à ce point, les deux tendances s'unissent et se confondent. Mais le naturalisme chrétien n'est pas son objet à lui-même : l'imitation du réel n'est pour lui qu'un moyen, une condition de l'émotion; elle demeure subordonnée à la recherche du pathétique. De là découlent deux ou trois observations intéressantes.

La première est qu'on voit, au moins partiellement, disparaître le sens du récit. Les artistes d'alors racontent peu. Sans doute, il n'y a là aucune règle absolue; on trouverait cent exceptions. On continue (surtout dans le Nord) à peindre nombre de *Passions :* telles sont celles de Schongauer chez les Jacobins de Colmar[1], et du frère Henri de Duderstadt chez les Cordeliers de Gœttingue[2]. Tels sont surtout ces grands retables taillés et fouillés dans le bois, les *Calvaires* ou les *Noëls* de l'Allemagne ou du Tyrol, pareils à de grandes armoires à jouets de Nuremberg, et donnant la vive impression de ce que pouvait être le spectacle d'un Mystère.

Là n'est pas toutefois ce que le xve siècle a produit de plus original. Nous avons vu, en décrivant les fresques de l'Arena, selon quel procédé l'artiste enrichit et féconde son sujet, comment il décompose l'action, l'analyse la

que le passage en question des *Meditationes* (Prologue dans le ciel : le procès de Justice et de Miséricorde) est lui-même emprunté à un des plus magnifiques sermons de saint Bernard. Ainsi, c'est un ouvrage populaire et de seconde main qui a fait la fortune d'une des plus belles imaginations du grand docteur.

[1] Peinte vers 1475. Aujourd'hui au musée. Cf. Girodie. *Martin Schongauer*, 1911, p. 120 et suiv.

[2] Musée de Hanovre. Cf. Lemmens, *Niedersächsische franziskanerklöster im Mittelalter*, Hildesheim, 1896, p. 40.

résout en une suite de scènes, et quels effets il tire de leur continuité. C'est ici que le XVe siècle vient reprendre les choses. Dans cette série d'épisodes, il choisit à son tour ; de tous ces moments successifs, il en arrête un, il l'isole avec un instinct profond du pathétique, et concentre dans un instant, un groupe, une figure, la somme d'émotion éparse dans tout le reste. D'épique ou de narratif, l'art tend à devenir « lyrique ».

C'est ainsi que le XVe siècle a créé deux des thèmes les plus saisissants et les plus simples de l'art chrétien. En tête de la *Petite Passion* d'Albert Dürer, on voit une image émouvante. Le Christ est assis, seul, nu, las, sur un tertre, la tête ceinte d'épines et le front dans la main, courbé et replié dans une songerie profonde. Ses cheveux défaits plongent son visage dans l'ombre. Une grande croix de rayons apparaît par derrière en guise d'auréole, comme une aurore boréale de lugubre présage. C'est le *Schmerzenmann*, l'homme de douleurs, que l'artiste place en frontispice au drame de la Passion, comme le sommaire, l'élixir de tout ce qui va suivre : « Dites s'il est misère égale à ma misère[1]. »

On a souvent pris cette figure pour un *Ecce homo :* c'est une erreur. M. Mâle a montré qu'il s'agit d'une scène toute différente. Souvent, aux pieds du *Christ assis*, on remarque une tête de mort ; ce détail désigne le Calvaire[2]. Dans les Mystères, avant l'instant de la Cru-

[1] Le *Christ assis* de Dürer représente un état transformé du motif : ses pieds et ses mains sont percés ; il a déjà passé par la mort ; l'auteur traite l'image comme un symbole tout idéal, à peu près comme un *Christ de Pitié*. Un admirable exemple du thème primitif est la touchante statue de l'église Saint-Nizier, à Troyes. Voir également la tête en pierre peinte, si triste, acquise récemment au Louvre. (Koechlin et Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes au XVIe siècle*, 1900, p. 118 et fig. 30).

[2] Ce crâne est celui du premier homme. Une tradition très ancienne veut que la croix du « nouvel Adam » se soit dressée sur le lieu même de la sépulture du premier ; le Christ efface Adam ; la vie annule la mort. C'est le pendant de la Légende de la croix, où l'instrument de la faute devient

cifixion, s'intercalait une scène muette : les bourreaux procédaient aux préparatifs du supplice. Armés de vilebrequins, ils perçent dans le bois la place où doivent entrer les clous. Pendant ces quelques secondes, le Christ à bout de forces, épuisé, atterré, attend. Minute tragique! La victime a déjà subi tous les outrages ; elle a souffert les coups, les soufflets, les insultes, les crachats ; on l'a déchirée à coups de fouet, bafouée, meurtrie de toutes manières ; il lui reste à gravir le suprême échelon : avant de le franchir, on lui laisse le temps d'en savourer l'angoisse et de mesurer, avec stupeur et dans une sorte d'accablement, la sauvagerie de l'homme.

L'autre scène, plus poignante encore, se place tout de suite après la croix, comme l'autre aussitôt avant. Je vous ai montré, à Padoue, dans la fresque de Giotto, l'étonnante nouveauté de la *Déposition* ou de la *Lamentation au pied de la croix*. Vous rappelez-vous la grâce de cette forme adolescente, couchée, longue, souple, fine et noble dans la mort comme une jeune tige qui vient d'être coupée, abandonnée et comme flottante sur les genoux et dans les mains des femmes, couverte par elles de baisers et de saintes caresses? Vous rappelez-vous le geste désespéré de Jean, ses bras violemment écartés, et le sourd *vocero* que la Madeleine rampante exhale sur le cadavre? Je ne sais si les choses pourraient être plus belles. Rien n'évoque mieux dans aucun art cette excitation douloureuse, ce concert de regrets et de gémissements qui éclatent autour d'un être que nous pleurons. On ne sera pas plus grand artiste, plus poète que Giotto ne l'est dans cette page. Mais il y a moyen d'être plus pathétique.

Quel est le maître inconnu qui a inventé le groupe

celui du salut. Cf. le *Breviarius de Hierosolyma* (vers 570) dans les *Itinera Hierosolymitana*, édit. Tobler et Molinier, Genève, 1880, p. 57-58.

de la *Vierge de Pitié* ou de la *Pietà*[1] ? Celui-là a fait une trouvaille dans le royaume du cœur. Il a ajouté une note à la gamme des sentiments. Le tableau de Giotto est beau, — presque trop beau : il y entre trop d' « art », de « composition ». La douleur simplifie, elle élague, élimine, ne retient qu'une idée, une image qui l'obsède, s'enfonce dans le sein qu'elle torture. De la douleur, l'auteur de la *Pietà* fait son abstraction. Condensant tout le désespoir de la *Lamentation*, il ne conserve, avec la figure du mort, que celle de la mère, et il obtient ainsi, sous la forme la plus concise, le type abrégé, l'absolu de la souffrance morale.

La Vierge de pitié pleurant son fils couché en travers de son giron, forme une sorte de triste « pendant » à la Madone siennoise, à l'aimable *Madonna del latte*, telle que la peint Lorenzetti, berçant le *bambino* qui sourit dans ses bras. Notez que l'Évangile ne dit rien de pareil : qui doute cependant que le couple admirable qui extrait et résume, dans un sublime rapport, toute la douleur humaine, toute la douleur divine, ait pris place au pied de la croix ? Qui peut diversement se figurer les choses ? Exemple remarquable de ce procédé continu de révéla-

[1] Il semble se rencontrer pour la première fois aux environs de 1390, dans un de ces livres merveilleux que se faisait exécuter le prince des bibliophiles, le duc Jean de Berry (B. N. lat. 18.014). Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 31, fig. 9. Mais d'où vient le motif ? Quel en est l'inventeur ? Il y a peu de chances de résoudre ce petit problème.

Ici, une fois de plus, tout sort des *Méditations*. Giotto illustre la fin du chapitre LXXXI. « Notre-Dame prend la tête et les épaules sur son sein, Madeleine soutient les pieds... Les autres se placent autour, etc. » Le peintre du duc de Berry prend le début du chapitre suivant : « Notre-Dame pleurait d'intarissables larmes ; elle considérait les blessures des mains et du côté ; elle contemplait le visage, la tête, les piqûres des épines, la barbe arrachée, les cheveux coupés... » Tout y est, jusqu'à la calvitie et au poil saccagé. Mais la Vierge est encore au milieu des saints personnages. Ce n'est qu'un stade intermédiaire. Le chef-d'œuvre ne sera parfait que lorsque tous les épisodes étrangers se trouveront supprimés, et que le couple sublime, dégagé de tous les comparses, se présentera à l'état pur. De qui, encore une fois, est l'idée de génie ?

tion, qui maintient parmi nous, d'une éternelle présence, des faits qui n'ont occupé dans l'histoire qu'un moment, et qui demeurent ainsi actuels à travers les âges, et comme contemporains des siècles !

Ce groupe de la *Pietà* marque dans l'histoire religieuse le point de sensibilité le plus aigu, le plus subtil et le plus délicat. Il ne pouvait être enfanté que par un christianisme étrangement familier, d'une intimité surprenante avec l'Évangile, d'un raffinement exquis d'imagination. On sent là une intuition de femme, la vision précise et follement tendre d'une sainte Brigitte, ou de ce suave Bernardin de Sienne. Du plus cher de leurs rêves, ils ont composé à eux deux ce groupe incomparable de la pitié humaine. Et quelle variété, quelle individualité d'expression dans chaque œuvre nouvelle ! Quelle richesse d'émotion dans ces deux seules figures ! Tantôt la Vierge, les mains nouées autour de la dépouille, se redresse farouche, la défend des mains invisibles qui la réclament pour l'ensevelir ; tantôt elle lui fait sa toilette funèbre ; d'autres fois elle se penche sur son visage défiguré, contemple les empreintes des épines, les cheveux collés, gluants de sang, la barbe raide comme une corde ; parfois, sur ses genoux, le Christ apparaît si réduit, si exténué, si menu qu'on dirait un enfant. « Alors, écrit saint Bernardin, elle croit revenus les jours de Bethléem ; elle se figure que Jésus s'endort, elle le berce sur sa poitrine ; et le suaire où elle l'enveloppe, elle s'imagine que ce sont ses langes[1]. »

Certes, il y a là quelque chose de presque excessif, une hyperesthésie, une volupté de souffrir qui paraissent un peu morbides. Un siècle qui se délecte dans cette navrante image n'est assurément pas un siècle bien por-

[1] Saint Bernardin *Sermon*, LI.

tant. Faut-il toutefois se plaindre et, avec quelques dilettantes, taxer d'abaissement du goût ce progrès de sentimentalité? C'était l'opinion de Renan, qui retrace en ces termes l'évolution dont je vous parle.

Les symboles consacrés à exprimer l'incarnation du Fils de Dieu et sa carrière terrestre deviennent d'une déplorable trivialité. C'est vers les scènes de la Passion et de la mort que se portent surtout les méditations de la piété...

Le Christ byzantin, si conforme à la pensée évangélique du Fils de l'homme, apparaissant en juge dans les nues, au milieu des douze apôtres prêts à juger les tribus d'Israël, est entièrement passé de mode. Ce n'est plus le fait idéal, la grande apocalypse finale, c'est le crucifiement, c'est le fait historique, qui préoccupe la conscience chrétienne. Dès le XIe siècle, il y a dans toutes les églises un grand crucifix de bois entre la nef et le chœur. *Rien n'a plus contribué que cet usage à pervertir le goût* et à détourner l'imagerie chrétienne de sa source antique. Jusque-là, le Christ crucifié n'apparaît guère, ou bien, si on le trouve, il est vêtu en roi, couronné dans sa gloire et son repos divin. Villart de Honnecourt a déjà une étude de crucifixion qui rappelle le Christ « homme de douleurs », des époques modernes. Même dans la représentation de la Trinité, le Christ est crucifié. Le Père, assis, tient la croix entre ses bras[1]. Le XVe et le XVIe siècles marchent de plus en plus dans cette voie : les *Ecce homo*, les « Dieux de pitié », les crucifix, les descentes de croix, les Christ au tombeau, se multiplient sous le pinceau et le ciseau. Peu à peu, on enlève au Christ son

[1] En effet, le moyen âge, non content d'avoir associé la Vierge à la Passion, veut y associer Dieu lui-même. Il humanise l'Eternel, lui fait en quelque sorte, par sa paternité, partager l'Incarnation. Il mesure les souffrances du Christ et suit leur retentissement jusqu'au sein de l'Infini. Il invente ce genre de *Pietà* où Jésus paraît mort sur les genoux du Père : tel est, par exemple, le délicat *tondo* du Louvre, attribué à Jean Malouel. C'est ainsi que Dürer représente la *Trinité* dans son chef-d'œuvre de Vienne. Greco, dans un beau tableau de Madrid, montre également cette tragédie qui déchire le sein de la Divinité. Cf. Didron, *Histoire de Dieu*, 1843, fig. 144-146; Mâle, *loc. cit.*, p. 140 et suiv. (L'auteur montre que l'idée vient de l'*Arbor crucis* de saint Bonaventure.)

vêtement : il apparaît nu, crucifié, portant sur tout son corps des traces de souffrances [1].

Sans doute, l'art du XIIIe siècle l'emporte sur celui du XVe en noblesse idéale. Peut-être y a-t-il, entre le Beau et ce qui s'appelle expression, une contradiction impossible à réduire. Peut-être la *Vierge de pitié* est-elle à la Panagia byzantine ou à la Vierge gothique, ce que l'école de Pergame et l'art du *Laocoon* sont au siècle de Périclès et à l'art de Phidias. « Le classique, c'est la santé ; le romantisme, la maladie », disait l'homme de Weimar. Je le sais : le grand art supprime la douleur et lui interdit son domaine. Pour lui, l'épreuve est une tare. Le sculpteur athénien, ayant à représenter le deuil d'Agamemnon, jeta un voile sur la tête. Comprenons cette pudeur ! Admirons l'Olympien dont l'« empire n'est pas de ce monde », et qui plane en vainqueur au-dessus de la vie dans une région inaccessible à nos faiblesses !

Et pourtant une philosophie, une religion, un art qui ignorent la douleur, ne peuvent se flatter de savoir le dernier mot des choses. La souffrance est le tissu même de l'existence ; elle est la condition des tristes créatures. Le problème du mal est le problème unique, celui qui revient, sous toutes les formes, de toutes les faces de l'univers. Aucun effort n'a réussi à le résoudre ni à le déplacer. Le mystère éternel nous tourmente comme au premier jour. « Humain, trop humain ! » dira-t-on d'un art fait de sanglots. Mais on pourra toujours répondre : « Gloire, héroïsme, — beaux mensonges ! C'est la joie qui en ce monde est une illusion. Plus que le vain mirage du bonheur et de la beauté, croyons-en le génie fraternel qui nous dit :

J'aime la majesté des souffrances humaines.

[1] Renan, *Hist. Littér. de la France*, t. XXIV, p. 710. Cf. Didron, *loc. cit.*, p. 303, 310.

La seule vérité, la seule lumière qui rende la vie intelligible, c'est la tendresse et la pitié... »

Car ce qui ennoblit le pessimisme chrétien, c'est qu'il est pénétré d'amour. En revêtant nos misères, le Christ les divinise. Aimez vos maux, ils s'évanouissent et se changent en douceur. Voilà ce qu'a compris l'école franciscaine. A force de passion, elle a désarmé la souffrance. La douloureuse rose a perdu ses épines.

Sans doute, si l'art est conçu comme la perfection idéale de la forme, la morne *Pietà* est à peine de l'art. Le voluptueux sera choqué de sa face enlaidie et contractée de spasmes, et du cadavre ravagé, maigre, aux pieds tuméfiés qu'elle presse entre ses bras. Parmi les œuvres qui la représentent, beaucoup sont gauches, rudes, maladroites. Ce ne sont pas les moins touchantes : elles savent le chemin du cœur. La piété de nos pères aimait à faire de ce groupe un motif funéraire. Statue inégalée de la Niobé chrétienne ! Insurpassable image de la désolation ! Le désespoir humain cherchait dans ce deuil ineffable un encouragement, un exemple de sacrifice. Malheur à qui ne sait plus voir ces œuvres déchirantes avec les yeux des morts qu'elles ont consolés !

III

Vous connaissez l'histoire de ce prince d'Orient que son père faisait élever loin du monde, dans les délices. Un jour, il réussit à sortir du palais. Il rencontra sur son chemin un lépreux, un vieillard et un corps qu'on portait en terre. Il connut ainsi la souffrance, la vieillesse et la mort, et dès lors résolut de se retirer du siècle et d'anéantir dans son cœur la volonté de vivre.

Cette histoire, qui est la légende du Bouddha, est celle

dont Jacques de Voragine a fait la touchante fable de Barlaam et de Josaphat[1]. Elle a enchanté le moyen âge. L'idée de la mort, en effet, fut la pensée centrale de cette trouble époque. Tout nous y achemine au cours de ces leçons. C'est par là que je termine cet aperçu du xve siècle. Ce sentiment, malgré les fautes et les malheurs du temps, fait sa moralité, son charme de poésie. L'émoi jeté par la grande Peste ne contribua pas peu à rendre cette préoccupation commune et familière. Le *Triomphe de la Mort* passe, non sans raison, pour un reflet de cette terreur. Le même fond d'idées se trouve à l'origine de la Danse Macabre.

J'expliquerai tout à l'heure ce qu'était la danse macabre. Commençons par lui rendre son cadre et la replacer dans son milieu.

Çà et là subsistent quelques-unes de ces œuvres étranges[2]. Une fresque rustique s'écaille dans la mélancolique grisaille de la bretonne Kermaria[3], une seconde achève de s'évanouir sur le rugueux granit d'Auvergne, dans la sépulcrale Chaise-Dieu[4]. Une troisième a réap-

[1] *Leg. Aur.*, ch. CLXXX, Cf. G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, 1899, p. 181 et suiv. La légende de Barlaam se trouve quelquefois sculptée sur les tombeaux. Cf. l'article de Mlle Louise Pillion, *Revue de l'Art*, novembre 1910.

[2] Langlois, *Essai historique sur les Danses des Morts*, Rouen, 1851 ; — Dufour, *La Danse macabre du cimetière des Innocents*, 1874, p. 100 ; — Seelmann, *Die Tötentänze der Mittelalters*, Leipzig, 1891.

[3] Kermaria-Nisquit (Notre-Dame du Bon-Secours, Côtes-du-Nord). Cf. P. Chardin, *Peintures murales de Kermaria-Nisquit*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires*, 1886 ; — L. Bégule, *La chapelle de Kermaria-Nisquit*, 1909. — Quelques figures d'une Danse des morts apparaissent sous la chaux, au transept de la charmante église de Kernascleden (Morbihan). On n'aurait qu'à gratter l'enduit pour découvrir, dans cette église si remarquable par ses peintures, une des *Danses* les plus complètes qui nous soient parvenues.

Des traces d'une autre restent visibles dans la curieuse chapelle de Saint-Germain, à Querqueville (Manche). — Autres exemples signalés par M. Masseron, *Les Danses des Morts de France*, dans le *Correspondant* du 10 novembre 1910, p. 527. — Nombreuses traces en Provence, entre autres un joli panneau dans la sacristie du village du Bar, près de Grasse (renseignement communiqué par M. André Hallays).

[4] Jubinal. *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu*, 1841.

paru naguère sous le badigeon à Meslay-le-Grenet, près de Chartres. D'autres se trouvent encore, plus ou moins délabrées, à Lübeck, à Metnitz, à Berlin, à Reval et ailleurs. Mais ces reliques précieuses ne semblent qu'à demi à leur place dans une église ; il leur manque leur vraie atmosphère, la présence de la mort et l'horizon d'un cimetière.

On les retrouve à Rouen, à l'Aître Saint-Maclou. C'est un cloître quadrangulaire, entouré d'une galerie de bois à un étage. Cette galerie, aujourd'hui vitrée, sert aux classes d'une école primaire. On aperçoit aux fenêtres les cornettes des bonnes sœurs, et des voix de petites filles épellent en chœur, en traînant. La cour des récréations est l'ancien cimetière. Naguère, la moindre pluie d'orage déchaussait le sol meuble et y faisait rouler et luire d'innombrables graviers : des dents.

Chacune des colonnes de bois, à moulures du XVIe siècle[1], qui supportent l'étage, présente un couple de statuettes qui forment un anneau de la chaîne des morts. Une frise sculptée décore l'architrave. Ce sont des emblèmes funéraires, des tibias liés en X, des crânes, les ustensiles des obsèques, le bénitier, le goupillon, la truelle, la pioche. Chacune de ces images vous jette une pelletée de terre sur le cœur.

Cet ossuaire provincial respire tout de même une sorte de bien-être. On se ferait, ce semble, à l'idée d'y dormir. Ce devait être bien autre chose que le cimetière des Innocents, le fameux cimetière parisien où fut exécutée l'aînée des danses macabres, et d'où le menaçant monôme s'élança sur le monde[2]. Le lieu était bien digne de cette

[1] L'œuvre date de 1527. Cf. Langlois, *loc. cit.*, p. 381.

[2] La prétendue Danse macabre de Minden (Westphalie), qui daterait de 1383 et fut considérée comme la première de toutes (Peignot, *Recherches historiques sur les Danses des Morts*, 1826), n'est qu'une allégorie sans le

invention terrible. Paris, même à ses champs de mort, communique quelque chose du furieux tumulte qui entrechoque ses vivants.

C'était un vaste enclos ceint d'un portique à arcades, à l'endroit appelé Champeaux, sur l'emplacement actuel des Halles[1]. La terre grasse et fraîche regorgeait. Trente paroisses, l'Hôtel-Dieu déchargeaient là leurs morts. Aussi on n'y reposait guère. La logeuse de céans, sinistrement égalitaire, ne laissait pas ses hôtes faire tranquillement de vieux os. Personne n'était propriétaire. On offrait à tous la même indistincte et rapide hospitalité, moitié auberge, moitié voirie : ce sol vorace et actif en neuf jours nettoyait un homme, vous rendait un squelette[2]. Il n'y avait même pas de bail au delà de quelques années. Le terme échu, on donnait congé au défunt, on vendait le marbre de sa dalle, on changeait l'écriteau et on faisait place à un autre. Ainsi se bousculait l'immense cohue des ombres; c'était, dans la mort même, le mouvement perpétuel. Venait pourtant le grand sommeil. Les ossements exhumés s'entassaient au premier étage dans des greniers, des galetas, d'où ils ne bougeaient plus que par le mouvement insensible qui les réduisait en poussière : c'était le charnier.

Ce prodigieux pourrissoir était un endroit louche, inquiétant, suspect. La vie y coudoyait la mort dans une violente promiscuité. Ces galeries funèbres étaient un des promenoirs favoris des flâneurs. Jusqu'à la Régence, on y fit les métiers que recueillit alors le Palais-Royal. Les

moindre rapport avec notre sujet. Une face du tableau représente le Monde ou la Chair ; en le retournant, on voit la Mort. — Quant à la fresque du couvent de Klingenthal, à Bâle, au lieu de 1312, c'est 1512 qu'il faut lire ; et cette date est celle d'une restauration. L'ouvrage fut exécuté vers 1437.

[1] Dufour, *loc. cit.*

[2] Corrozet, *Antiquités de Paris*, 1550, p. 62 ; — Sauval, *Antiquités de Paris*, 1724, t. I, p. 359.

filles vous aguichaient, vous hélaient sur les tombes[1]. La recluse, murée dans son étroite logette, comme une espèce de morte vivante, fut témoin d'étranges commerces[2]. A l'extérieur, sous des auvents, s'abritaient les lingères, les marchandes à la toilette, les adroites et jolies vendeuses d'articles de Paris. Les écrivains publics y tenaient leurs échoppes. C'était le bureau d'amour des soubrettes et des chambrières[3]. Le soir, on allumait le fanal ou lanterne des trépassés, pour écarter la « chose » qui rôde dans les ténèbres. Toutes les excitations, tous les miasmes fiévreux de l'amour et de la mort, du sépulcre et de la chair, de la peur, du péché et de la pénitence, se donnaient rendez-vous dans ce champ formidable. C'est dans ce cloître de sale et puissante poésie que fut peinte le long d'un des murs, pendant le carême de 1424, la première Danse macabre[4]. Un de ces alignements qui saccagent de jour en jour les merveilles de Paris, abattit le mur et la fresque au XVIIe siècle. Le reste fut rasé en 1786[5]. Mais un délicieux tableau de Simon

[1] « Et *quod pejus erat, meretricabatur in illo* ». Guillaume Le Breton, *Philippide*, l. I, v. 441, *Rerum gallic. Scriptores*, t. XVIII, p. 127.

[2] Sur ces recluses, cf. Lebeuf, *Histoire de la ville et du diocèse de Paris*, 1883, t. I, p. 150. Quelques-unes furent célèbres, comme Jeanne Pannoncelle et Jeanne la Vodrière; mais la plus connue est Alix la Bourgotte, qui mourut en 1465, et à qui Louis XI fit faire un tombeau à ses frais. Elle y figurait à genoux sur une lame de cuivre, un livre dans les mains, ceinte d'un cordon de cordelière. Cf. Hélyot, *Histoire des ordres monastiques*, 1721, t. II, p. 294. Les recluseries, en effet, s'étaient fondues peu à peu dans les ordres mendiants. — Ce genre de pénitence servait parfois de châtiment. Renée de Vendômois, convaincue d'adultère et du meurtre de son mari, est emmurée à vie en 1485 au cimetière des Innocents. Lebeuf, *loc. cit.*

[3] Noël du Fail, *Contes d'Eutrapel*, ch. IX. « Les alchimistes que l'on voit, par bandes et régiments se promenant, comme étourneaux, aux cloîtres Saint-Innocent, à Paris, avec les trépassés et secrétaires des chambrières... » Il y avait, en effet, le Charnier aux Ecrivains, le Charnier aux Lingères. Cf. Dufour, *loc. cit.*

[4] *Journal d'un bourgeois de Paris* : éd. Tuetey, 1881, p. 203, 234 ; Guillebert de Metz, *Description de Paris* (1436) dans Leroulx de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens*, p. 193, 284.

[5] L'élargissement de la rue de la Ferronnerie qui fit disparaître la

Marmion, au musée de Berlin, nous montre les galeries d'un cloître le long duquel se déroule une danse macabre. Deux badauds se promènent et causent sous les arceaux. Leur ombre paisible essuie la muraille éloquente. C'est ainsi qu'on se figure la rêverie de Villon interrogeant les crânes du cimetière des Innocents, et rimant ses stances immortelles.

La Danse macabre des Innocents nous est surtout connue grâce à un imprimeur, Guy ou Guyot Marchand, « demeurant au Grand Hôtel du collège de Navarre en Champ Gaillard, à Paris », lequel eut l'idée de la publier, en bloc, texte et figures, à la fin du XVe siècle[1]. Ce fut une idée de génie. Son livre fut cent fois réimprimé ou contrefait au XVIe siècle. De la première édition, datée de 1485, il n'existe qu'un exemplaire conservé à Grenoble. Elle est formée de trente couples d'un mort et d'un vivant. L'édition suivante, parue six mois après, comprend six nouveaux couples. Il n'y a encore que des hommes, du Pape jusqu'au Sot qui termine la série. La même année, l'ingénieux imprimeur s'enhardit à faire l'autre sexe : il lança la Danse des femmes.

Celle-ci a peu d'intérêt. C'est une composition littéraire et artificielle. Elle n'est qu'amusante[2]. L'autre est

fresque, fut décrété par Louis XIV en 1669. Mercier (*Tableau de Paris*, t. I, p. 266 et suiv.) est le dernier témoin qui ait décrit oculairement la vénérable nécropole. Il n'en subsiste plus que les arcades du charnier de la Ferronnerie, épargnées à cause des maisons qu'elles supportent, et d'ailleurs entièrement remaniées et méconnaissables. Cf. Dufour, *loc. cit.* ; Lenoir, *Statistique monumentale de Paris*.

[1] Deux manuscrits de Saint-Victor (B. N. lat. 14.904, franç. 25.550) nous donnent les inscriptions de la Danse macabre : « *Prout sunt aput Innocentes Parisiis* ». Ce sont les « escriptures pour esmouvoir les gens à devocion », dont parle Guillebert de Metz. Ce texte est identique à celui de Guyot Marchant. Il y a donc toutes les chances pour que l'imprimeur, en publiant les vers, ait pris en même temps les figures. Le graveur s'est contenté de les rajeunir un peu et de mettre les costumes à la dernière mode. Cf. Dufour, *loc. cit.*, p. 86 ; Mâle, p. 394.

[2] Le texte est de Martial d'Auvergne. Un autre texte, inédit, de la Danse

un poème terrible, une de ces œuvres qui expriment un siècle. C'est le souffle de la mort, la fade haleine du néant.

D'abord un mot des origines. Avant d'être peinture, la danse macabre a commencé par être une danse, exactement un mime, un sermon en action. On le jouait à Caudebec, en 1393. « La pièce était une figure de la vanité du monde. Les acteurs représentaient tous les états, du sceptre à la houlette. A chaque tour, il en sortait un pour marquer que tout prenait fin, roi comme berger[1]. » Des représentations plus tardives ont également laissé des traces.

Les choses se passaient de la sorte : un prédicateur (on le voit encore à Meslay), faisait un sermon sur le péché ; il racontait la Chute, la naissance de la mort[2]. Alors,

des femmes, par Denis Catin, curé de Meudon (Arsenal, n° 3.637), est signalé par M. Mâle, p. 408.

[1] Manuscrit de l'abbé Miette (XVIIIe siècle), découvert par M. Mâle à la bibliothèque de Rouen. Le document que résume l'abbé Miette est perdu. Mais M. Mâle a trouvé dans un manuscrit de la Mazarine (n° 980) un petit poème latin du XIVe siècle, espèce de complainte ou de récitatif liturgique, en une vingtaine de distiques, placés dans la bouche d'autant de personnages, et se terminant tous par le refrain : « *Vado mori*, je vais mourir ». C'est la plus ancienne ébauche actuellement connue de la Danse macabre. Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 390.

D'autre part, le poète Jean Le Fèvre, dans son *Répit de la Mort*, écrit en 1376 :

Je fis de Macabré la danse,
Qui toute gent mène à sa trace
Et à la fosse les adresse.

vers malheureusement fort obscurs (cf. G. Paris, *Romania*, 1895), mais qui contiennent la première mention qu'on ait relevée de la Danse des morts et de son nom caractéristique. Si l'on songe que la fresque de Pise est de 1370, tout reporte à la même date — environ, le dernier tiers du XIVe siècle, — les origines de cette invention singulière.

« Des représentations plus tardives, etc. » En 1449, le duc de Bourgogne fait jouer, à Bruges, « en son hôtel », le « jeu » de la Danse macabre. Le peintre Nicaise de Cambrai avait dessiné les costumes. Laborde, *Les Ducs de Bourgogne, Preuves*, t. I, 1849, p. 393.

[2] On le voyait autrefois à Bâle, Strasbourg, la Chaise-Dieu, etc. C'est l'*Acteur* des éditions de Guyot Marchand. Souvent (à la Chaise-Dieu, à Meslay, à Bâle, comme plus tard chez Holbein), un prologue biblique accompagne cette première scène : on voit Adam et Ève, au pied de l'arbre auquel

le spectacle commençait ; au rythme que donnait un sonneur de vielle placé au pied de la chaire, des figurants, qui incarnaient tous les âges et toutes les conditions de la vie, grandeur, pouvoir, science, jeunesse, amour, enfance, passaient en se lamentant et disparaissaient tour à tour devant le geôlier inexorable ; le défilé fini, le prédicateur concluait et tirait la morale. Ce scénario sent d'une lieue la manière des Mendiants. Ce n'est pas par hasard que tant de danses macabres (à Bâle, par exemple) se trouvent dans le voisinage de couvents dominicains[1]. Nous savons qu'à Besançon, en 1453, les Cordeliers avaient organisé cette danse en réalité[2]. Quant au nom de « macabre », qui a tant exercé la sagacité des philologues, il vient tout bonnement du latin, comme l'avait vu du Cange : c'est la *Macchabeorum chorea*, la danse des Macchabées, dont le bréviaire fait mémoire dans l'Office du 1er août[3]. L'ignoble terme d'argot qui désigne un noyé a conservé intacte la métaphore originale.

s'enroule le serpent, manger le fruit défendu ; la mort est entrée dans le monde. Et la Danse macabre commence.

[1] Il y avait dans cette ville deux Danses macabres : l'une (avant 1437) chez les Dominicaines de Klingenthal, l'autre (1441) au Petit-Bâle, dans le cimetière des Dominicains. — De même à Strasbourg (1463), Berne (1515), Landshut (Bavière, 1525), Constance (1588), etc.

[2] Du Cange, *Supplément.* — Rapprocher le passage du *Bourgeois de Paris* : « *Item*, l'an 1429, un cordelier nommé frère Richart preschait... aux Innocents, et estoit monté quand il preschoit sur un hault eschaffault, qui estoit près de toise et demie de hault, le dos tourné vers les charniers, encontre la Ferronnerie, à l'endroit (en face) de la Danse macabre ». Il y a dans le vieux poème un vers très significatif. La Mort qui emmène le Cordelier lui dit :

Souvent avez presché de mort.

C'est le prédicateur de la Danse macabre qui entre lui-même dans la danse. Mâle, *loc. cit.*, p. 392. — Les vers de la Danse de Londres, peinte en 1339, dans le cloître Saint-Paul, sont l'œuvre du cordelier Lydgate, qui se borna à traduire la Danse macabre des Innocents. *Monast. anglic.*, III, 367.

[3] En hollandais, *Makkabeus danz.* L'Église, aux messes des morts, dans ses prières pour les défunts, récitait ce verset du livre des Macchabées (XII, 13) : « *Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare ut a peccatis solvantur* ». Mâle, p. 390.

La *Légende dorée* (ch. CIX) observe que l'Église romaine ne célèbre que

Le cortège des vivants se succède et entre dans la danse selon la hiérarchie et les préséances rigoureuses d'une société bien réglée : l'Église et le monde, un clerc et un laïc, le Pape et l'Empereur, le cardinal et le roi, se suivent et se répondent avec une symétrie parfaite; il va de soi que le médecin, l'avocat et le grammairien comptent pour clercs. Quant au mort qui les accompagne et mène le branle, qui est-ce? Est-il « un » ou plusieurs? Est-ce le même personnage trente fois répété, ou sont-ce trente morts différents, aussi diversifiés que les vivants eux-mêmes ? Est-ce *la* Mort, ou sont-ce *les* morts? Il y a là une nuance assez difficile à fixer, et probablement variable. Le français, l'allemand, disent *Danse des morts;* mais l'anglais, l'espagnol disent *Danse de la mort.* Dans ce dernier cas, la Mort personnifiée est le bourreau qui fait l'appel d'une liste de condamnés; on répète sa figure pour la commodité de la représentation. Dans le premier cas, la mort (ou mieux, le mort) est quelque chose de plus intime et de plus individuel : c'est le « double », la figure que nous serons un jour, le compagnon mystérieux qui nous tient de plus près que notre ombre, celui que nous portons dans les moelles, — l'« autre », le second « moi », ou plutôt le « moi » authen-

deux fêtes de martyrs de l'Ancien Testament : celle des saints Innocents, parce qu'en chacun d'eux le Christ fut mis à mort, et celle des Macchabées, *propter repraesentationem mysterii*, parce que le nombre sept représente le « tout », le nombre indéfini, et qu'ainsi les sept frères signifient *tous les saints* de la première Alliance. C'est peut-être là le rapport tant cherché entre le nom des Macchabées et l'idée générale de la mort.

Notez d'ailleurs, dans la liturgie de juillet, la fréquence des fêtes collectives : le 10, les sept fils de Félicité (*Leg. Aur.* ch. XCI), le 18, les sept fils de Symphorose (Cf. Dom Guéranger, *L'année liturgique ; Le temps après la Pentecôte*, t. IV, 1893, in-16, p. 75 et 174; le 1er août, les Macchabées. — La Danse macabre de Besançon signalée par du Cange fut exécutée le 10 juillet 1453. Ne s'est-il pas produit entre ces trois septénaires une sorte d'attraction au profit du plus célèbre et du plus représentatif ? Cf. Künstle *Die Legende der drei Lebeden und der drei Toten...*, Fribourg, 1908, p. 79, 80; *Hagiographische studien über die Passio Felicitatis cum VII filiis*. Paderborn, 1894.

tique, dont le premier n'est que l'enveloppe et le vêtement d'un jour[1]. On croyait que certaines pratiques, un jeu de miroirs, deux chandelles, suffisaient à dégager, à extérioriser ce spectre, cette larve inconnue de nous-mêmes. Le « mort » de la Danse macabre, c'est le vivant réel,

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

C'est, dit fortement M. Mâle, notre avenir qui marche devant nous[2].

Il est diabolique, ce mort. D'abord, est-ce vraiment un mort? Qui est-il? On ne sait : il n'est ni chair ni os, ni homme ni squelette. Ce n'est pas la carcasse, l'objet d'anatomie, sans rien de commun avec nous, lointain, distant et étranger. Le vieux frère que voilà est quelque chose de bien autrement redoutable. On montre en Italie, en Gascogne, en Auvergne, certaines cryptes qui sont de vrais séchoirs à cadavres : le corps, sans se corrompre, se tanne et se momifie. C'est le portrait du ma-

[1] Cf. Dimier, *Les danses macabres et l'idée de la mort*, 1902, p. 15 ; Masseron, art. cité. — L'idée, en France, ne paraît pas avoir été très nette. Dans le texte français, le partenaire du « vif » s'appelle toujours « le mort » ; dans la version latine, publiée par Guyot Marchant en 1490, le même personnage devient « *Mors* », et non « *Mortuus* ».

[2] L'idée n'est qu'en germe à Paris. Elle se fait à peine sentir à quelques détails. Elle ne devient manifeste que dans la *Danse* de Bâle ; l'humour, le *gemuth* allemand s'en donnent à plaisir. Le « double » du cuisinier brandit une broche, celui du chevalier porte cuirasse, celui du fol arbore le bonnet de folie et secoue ses grelots. Cette danse, quoique fille de celle de Paris, semble en partie originale : c'est la première qui mêle les sexes, chose qui ne s'observe jamais dans les danses françaises. Celles-ci demeurent exclusivement masculines, et c'est un indice de plus de leur origine monastique. Enfin, la satire, à Bâle, est plus individuelle. Le défilé finit par le peintre et sa femme. — La *Danse* du Klingenthal a été reproduite à l'aquarelle par Büchel (1766) et publiée par le P. Berthier, *La plus ancienne* (?) *Danse macabre* (1897). Celle des Dominicains est connue par les belles gravures de Mérian (1649), qui ont été elles-mêmes souvent rééditées. J'ai entre les mains un exemplaire de la réimpression de 1744. C'est un vieux livre fatigué, crasseux, une loque dont le papier, par endroits, est plus mince qu'une feuille de papier de maïs. Combien de doigts de femmes, d'enfants, ont usé successivement ces pages mélancoliques !

cabre danseur. Ce pantin aux yeux vides, au joyeux rictus, anguleux, grêle, sautillant, avec ses mollets de coq, ses mouvements secs, ses tics, ses déclics brusques, son ventre crevé où grouillent les vers, semble une caricature, une dérision effroyable de la vie ; le cynique automate fait des grâces, des entrechats, des ronds de jambes, des courbettes comme un maître des cérémonies ; familier, il passe le bras sous le bras de sa victime, lui tape sur l'épaule ou la prend par la taille ; ou bien, il devient rogue, il fait le goguenard, il nargue, parodie, siffle l'outrage et le sarcasme ; il minaude, badine, bouffonne, imite de son fausset ceux qui répugent à marcher, hésitent à sauter le pas. Lui seul danse dans le cortège : les autres suivent résignés, et se laissent aller où va le fatal convoi. Et le zigzaguant baladin devient insoutenable à voir, avec son atroce ironie, ses lambeaux de pourriture, son simulacre d'humanité, et l'étalage impie de la chose sans nom que la terre doit recouvrir.

Mais le monstrueux fantôme était alors au fond des rêves. Partout cette curiosité impudique de la tombe, ces obsessions de déterrés. Le fin Louis d'Orléans, peu de jours avant son assassinat, avait eu la vision de sa mort. On représenta cette vision dans sa chapelle funéraire à l'église des Célestins[1]. L'innocent poète et berger, le roi René d'Anjou, fait peindre un cadavre de femme sur lequel une araignée avait tissé sa toile[2]. Sur sa tombe, un tableau représentait un roi, sceptre en main et couronne en tête : on s'apercevait, en s'approchant, que les yeux

[1] Dufour, *Louis d'Orléans et les Célestins de Paris*, dans les *Recherches sur la danse macabre*, 1873, p. 26-40. — Dessin de Gaignières à Oxford ; Lenoir, *Statist. monument. de Paris*, p. 186, et planches.

[2] Cf. J. Denais, *Le tombeau du roi René*, dans la *Réunion de la Soc. des Beaux-Arts des Départements*, t. XV, 1891, p. 139; de Brosses, *L'Italie il y a cent ans*, t. I, 1836, p. 20.

étaient béants et ne regardaient pas. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*[1].

C'est là un sentiment nouveau. Cette préoccupation physique de la mort, cette angoisse presque impure du devenir de la chair, cette poésie empestée n'ont eu d'équivalent à aucune autre époque. Rien de plus chaste, de plus auguste que la mort telle que la conçut le XIIIe siècle. Sur les stèles des tombes, le gîsant ne ferme pas les yeux. La vie ne l'abandonne pas. Le corps n'est qu'un manteau inutile qui tombe, la chrysalide d'où sort l'immortelle Psyché :

Nata a formar l'angelica farfalla.

La morte bien-aimée reste toujours présente : elle est notre ange, notre Béatrice. Quoi de plus sombre au contraire que l'inconsolable veuvage de Valentine de Milan? Quel désert que sa morne devise : « Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien »! Et quelle horreur égale à celle de ce roi de Portugal arrachant, disputant aux vers le « je ne sais quoi » dont parle Bossuet, et intronisant près de lui, devant toute sa cour, l'épouvantail odieux et à demi décomposé de « ce qui fut Inés de Castro? »[2]

[1] Gaignières, calques d'Oxford, t. I, p. 6. — *Heures* du roi René à l'Arsenal. — Sujets analogues exécutés par Bourdichon en 1490, *Arch. de l'Art français*, t. VII, p. 14 : « Quatre tableaux, dont en l'un y a sept histoires *et frère Jean Bourgeois qui presche avecques son disciple...* ; et en l'autre est l'ymaige de la mort selon la noutoumie (anatomie), tout son corps semé de vers..., dedans un cymitière où y a plusieurs sépultures ». — Voir encore, dans les *Très Riches Heures*, la peinture de Jean Colombe représentant la mort sur le cheval pâle de l'Apocalypse, galopant sur les tombes, et commandant contre les vivants une charge infernale (Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 1904, p. 221 et pl. XLVI). — Cf. le petit diptyque du musée de Strasbourg attribué à Memlinc (*Klassiker der Kunst*, t. XIV, p. 128). De même dans la statuaire : le squelette du Louvre, autrefois au cimetière des Innocents, et celui de Bar-le-Duc (1545), la merveille de Ligier Richier : le romanesque, l'élégant, le passionné cadavre, l'immortel Don Juan debout sur son tombeau, élevant sur sa main son cœur comme une flamme.

[2] Michelet, *Histoire de France*, t. IV, 1840, p. 157.

Pourtant, nul alcool n'enivra davantage. Le siècle ne s'en rassasie pas. Son grand art, c'est l'art de mourir : tel est le titre d'un de ses albums les plus lus, les plus populaires[1]. Partout le défilé des morts, celui que tous suivent un jour ou l'autre, passa en inclinant les âmes aux méditations graves. Dans cet âge inquiet, la mort est la seule certitude. Non qu'elle rende les esprits lâches ou pusillanimes ; mais elle leur apprend le sérieux de l'existence, le bon usage de l'heure fugitive. De cette pensée, l'épicurien fait son *Carpe diem*, son conseil de mollesse, d'indulgence au plaisir. Elle enseigne au chrétien à ne pas croire à la vie. Il y sent une flétrissure, le ver intérieur. Cette mortelle idée devient le guide, la règle de la conduite morale. A chaque pas, la maigre silhouette se dresse à l'improviste et nous crie : *Memento !*

La Danse macabre n'épuise pas la fortune de l'idée. Pendant cent ans, elle se déroule en variantes lugubres. On connaît les sublimes estampes de Dürer, les *Amants et la Mort*, la *Mort et le Chevalier*. Le grand Holbein publie ses *Images de la mort*[2] ; de la mort il fait un

[1] *Ars bene moriendi*. Sur les différentes éditions, cf. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'Estampes*, t. I, p. 33 et suiv. La plus ancienne paraît dater des environs de 1435. On en ignore l'origine. Mais elle pourrait être française, le texte ayant d'étroits rapports avec un traité analogue de Gerson. Cf. Falk, *Centralblatt für Bibliotheken*, 1890, p. 309 ; Mâle, *loc. cit.*, p. 413. — L'ouvrage développe en dix scènes, qui se répondent deux à deux, les alternatives de désespoir et de confiance, de terreur et de félicité qui se passent dans l'âme à ses derniers moments ; ce sont les figures de la fièvre et du délire qui s'agitent autour du lit d'un moribond. Ce livre est trempé des sueurs de l'agonie. Une onzième et dernière image nous montre la tempête calmée et l'âme triomphante. Le corps même se rassérène et s'endort avec douceur dans la paix de la bonne mort. Voir le fac-simile de l'*Ars moriendi*, par Pifteau, Paris, s. d.

[2] *Les Simulachres et istoriées faces de la Mort*, Lyon, 1538. Cf. Gœtte, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Strasbourg, 1897. L'original d'Holbein serait, pour cet auteur, la fresque du Klingenthal. M. Mâle, au contraire, reconnaît dans ce chef-d'œuvre l'influence des illustrations du vieux poème, le *Mors de la pomme*. C'est sous cette forme que la Danse macabre

alphabet : dans ce livre funèbre l'enfance épelait la vie.

Chose étrange ! Ce siècle, qui est celui de la Renaissance, est triste. Une terreur s'élève à l'approche des temps nouveaux. Il semble que le moyen âge ait de la peine à finir, ou que l'enfantement d'un monde lui coûte des douleurs trop fortes. Jamais le trouble des âmes ne fut plus grand et plus profond. A deux ans du règne de Jules II, Dürer fait des rêves sinistres. Au lieu d'un commencement, il s'attend à la fin de tout. Il grave son *Apocalypse*[1]. Ainsi passa le moyen âge, avec un cri d'effroi, dans le cauchemar de l'avenir. Qui dira que ses craintes avaient tout à fait tort, et que l'homme de nos jours, avec tout son progrès, n'ait rien à regretter de la religieuse poésie qui rendait le dernier soupir ?

entra dans l'imagerie des Livres d'Heures. Cf. Lacombe, *Les Livres d'Heures imprimés du XVe et du XVIe siècle*, 1907. Il est certain que ces vignettes offrent des rapports frappants avec les merveilleuses gravures du maître allemand, et qu'un de nos Livres d'Heures a très bien pu tomber entre les mains de celui-ci. Mais qui sait si vignettes et gravures d'Holbein ne dérivent pas d'un original commun, qui serait la *Danse* du Klingenthal ? C'est ce que soutient M. Gœtte par des arguments très serrés.

[1] En 1498. Voir dans l'*Art de bien vivre et de bien mourir*, de Vérard, les Quinze signes de la fin du monde. Ces petites vignettes effrayantes se retrouvent, comme la Danse macabre, le *Dit des Trois morts et des trois vifs*, dans les marges des Livres d'Heures. Aux mains des femmes, comme elles secouaient l'imagination ! Quelle épouvante naissait de cette légende des temps futurs ! — Sur cette vague inquiétude, ces alarmes (prodiges, comètes, guerres, « mutacions de fortune »), cf. la *Jeanne d'Arc* de M. Gabriel Hanotaux, p. 130 et suiv. ; curiosités pour almanachs, monstruosités naturelles, « phénomènes », tératologie, sentiment que la vie se dérègle, que le monde se désorganise et menace de craquer : Thausing, *Dürer*, trad. franç., 1878, p. 385. *Dürers Briefe und Tagebücher*, Vienne, 1872, p. 135 ; — Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, 1882, p. 381 ; — *Dürer, Klassiker der Kunst*, t. IV, 1904 p. 94. Jamais il n'y eut au monde telle angoisse, telle pesante impression de mystère.

SEPTIÈME LEÇON

CONFRÉRIES, DÉVOTIONS NOUVELLES, LES CINQ PLAIES LES SAINTS PROTECTEURS, LE ROSAIRE

La piété au xve siècle : I. Nature et rôle des confréries ; leurs relations avec les ordres mendiants. Miséricordes, Charités, *Scuole ;* objet et fonctions. Les confréries de Rouen à la fin du moyen âge. Caractères de l'art des confréries. — II. Dévotions à Jésus-Christ. Sépulcres ; les origines du chemin de la Croix. Les Sept Chutes. Les Cinq Plaies. Le Saint Sang. La fontaine de vie et le pressoir mystique. — III. Les saints. Saints protecteurs. Saints de la guerre et de la peste. Saint Christophe, sainte Barbe, saint Roch. — IV. La Sainte Vierge. La Madone de miséricorde. Notre-Dame des sept douleurs. Notre-Dame de Lorette. Notre-Dame du rosaire. Alain de la Roche. La Vierge et les Mendiants. L'Immaculée conception.

Je vous décrivais l'autre jour quelques-uns des traits généraux de l'art au xve siècle ; je vous en montrais le caractère impulsif, passionné et souffrant. Ce christianisme populaire s'est manifesté par une foule de dévotions spéciales ; chacune d'elles a donné naissance à un nombre infini d'œuvres d'art.

C'est dans ces produits spontanés de la piété des masses, que s'exprime le plus complètement le principe religieux qui est celui des Mendiants. Nous y verrons à l'œuvre le même esprit d'intimité, le même goût du détail et de la réalité, le génie de tendresse qui est la forme de leur mysticisme. C'est ce que l'examen va nous montrer des principales dévotions relatives au Christ, à la Vierge et aux saints. Mais ces dévotions se développent dans un milieu particulier, celui des confréries. C'est donc des confréries que je vous dois d'abord quelques mots.

I

Toute la vie du moyen âge s'explique par un phénomène d'association [1]. Le triomphe des ordres mendiants fut d'être, dès l'origine, des formations démocratiques. Derrière eux, leurs réserves profondes de tertiaires enrôlent indistinctement hommes et femmes, toute la société. Mais les tiers-ordres eux-mêmes n'épuisent pas tout ce qui fermentait dans le peuple de besoins affectueux. Sans cesse de nouvelles compagnies se forment pour la prière ou pour la pénitence. On en voit une s'organiser à Rome, dès le milieu du XIIIe siècle. Cette doyenne des confréries prit le titre de *Recommandés* ou *Dévots à la Madone*, *Raccommandati Virgini*. On l'appela aussi, à cause de sa bannière, la Compagnie du Gonfalon. Elle reçut son règlement de saint Bonaventure, et cela suffit à marquer la nouvelle institution d'un caractère franciscain [2].

Sur ce type, il ne cesse, jusqu'à la Renaissance, de se créer — à côté des grandes associations professionnelles ou communales, une multitude de coteries, de petits cénacles spirituels, groupant un nombre plus ou moins étendu de personnes pour un objet commun, d'ordre moral ou charitable. J'ai parlé ailleurs des compagnies

[1] Voir plus haut, p. 21. Cf. K. Müller, *Die Anfänge des Minoritens ordens und der Bussbruderschaften*, Fribourg, 1885; Mandonnet. *Les Origines de l'Ordo de Ponitentia*, Fribourg (Suisse) 1898.

[2] Cf. Hélyot, *Histoire des Ordres monastiques*, t. VIII, p. 260 et suiv.; Raynaldus, *Annales Ecclesiastici*, t. III, p. 232. Il y a quelque incertitude sur la date de la fondation, la biographie de saint Bonaventure étant assez flottante pour cette période. Une bulle de Grégoire XIII, postérieure aux faits de deux siècles, donne, d'après la tradition (*Sicut accepimus*) la date de 1264; Hélyot dit 1265, Raynaldi 1267, les Bollandistes 1270 (*Acta SS.*. 14 juillet, *Vita S. Bonaventurae*, § 4, n° 37), sans qu'il y ait moyen de trancher la question. Cf. *S. Bonaventurae operu*, Quaracchi, t. X, p. 36.

PLANCHE VIII

ÉCOLE DE COLOGNE (le maître de Saint-Séverin ?)

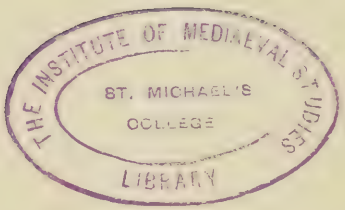
Notre-Dame du Rosaire.

Voir p. 245.

Cologne, église Saint-André.)

Cet important tableau commémore la fondation de la première confrérie du Rosaire. La Vierge au manteau est le type de la Vierge des confréries. Des angelots portent sur sa tête trois couronnes de roses, alternativement blanches et rouges, pour les « mystères joyeux » et pour les douloureux; le petit Jésus joue avec un chapelet à grains noirs; aux pieds de la Vierge, les fidèles égrènent le rosaire. A droite, les clercs, derrière le Pape; à gauche, les laïcs, derrière, l'empereur. Tout le détail révèle une origine dominicaine. Les deux saints qui soutiennent le manteau de la Vierge sont le fondateur de l'Ordre, reconnaissable à l'étoile qui scintille sur son front, et saint Pierre Martyr, le poignard dans le sein, le crâne ouvert. Près de saint Dominique, les mots : « *Diligite salutatem* »; près de saint Pierre, ceux-ci : « *Charitas maneat.* » Dans la foule, les dominicains sont en majorité ; le gros prieur à calotte noire, agenouillé au premier plan, est sans doute Jacques Sprenger, le promoteur de la confrérie de Cologne, inquisiteur d'Allemagne, et le fameux auteur du *Marteau à sorcières*.

Cliché Stœdtner.


THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S
COLLEGE
LIBRARY

de *disciplinati* ou de *laudesi*. D'innombrables cercles du même genre se multiplient dans toutes les parties de la société, à l'usage de toutes les classes, embrassant chaque aspect, chaque âge, chaque condition de la vie : chacun avait son coin dans l'église du bon Dieu.

Rien n'est plus curieux que ce pullulement de cellules pieuses. Un dimanche soir, à Florence, une bande d'enfants jouait aux soldats dans le cimetière de Sainte-Marie-Nouvelle. Soudain retentit un appel, puis un autre. La voix venait de l'arceau qui dominait une des tombes. Là se trouvait une vieille Madone couverte de poussière et de toiles d'araignée. Un des enfants comprit qu'elle voulait être nettoyée de ces ordures, et se mit en devoir de l'épousseter avec le grand roseau qui lui servait de sabre ou de lance. La nouvelle s'ébruita. Chaque soir, à l'*Ave Maria*, les gens commencent à s'attrouper devant la Madone miraculeuse. On construisit une chapelle, une société se fonda. Telle fut l'origine d'une des congrégations les plus populaires de Florence, celle de la Pura[1].

Parmi ces confréries, qui forment un des éléments les plus originaux de la vie d'autrefois, les historiens ont principalement étudié les corporations ou les confréries de métiers. Elles eurent en effet une très grande importance. Mais on se tromperait lourdement si l'on ne connaissait que celles-là. L'économie politique n'est pas le tout de la vie humaine. Les corporations ouvrières ou marchandes sont elles-mêmes d'essence à demi religieuse. Quand on ouvre les statuts des peintres de Sienne ou de Paris, on est frappé par l'austérité du ton, par l'accent religieux : on croirait lire le règlement de quelque séminaire[2]. Même les industries les moins intellec-

[1] Wood Brown, *Santa Maria Novella*, p. 69-70.

[2] Les peintres de Paris sont exemptés du guet, « pour la raison que leurs mestiers n'appartient fors que au service de N.-S. et de ses sains et à la

tuelles, les corps de métiers, d'artisans, à côté de leur objet précis, l'organisation du travail, avaient quelque chose de sacré, de profondément chrétien. Ces ruches si actives, ces ghildes, ces *arti*, s'appellent encore des « amitiés »[1]. Tout y respire l'accord, le rythme, la douceur du labeur en commun. Tout y chante la parole du psaume : « *Quam jucundum fratres habitare in unum* », quoi de meilleur pour des frères que de vivre et de travailler ensemble?

Certes, à l'heure où nous sommes, quand nous considérons la vie de ces vieux âges, nous avons de quoi nous humilier. Je ne veux pas savoir si l'institution vieillissante n'était pas devenue gênante, routinière, vexatoire : quels qu'aient pu être les abus des corporations dégénérées, que sont-ils en comparaison du monstrueux isolement où la société moderne laisse l'individu, sous prétexte de l'affranchir? C'est alors que les lois féroces de la concurrence pèsent de tout leur poids, livrent le faible à l'égoïsme, à la rapacité des forts! Ce qui n'est plus pour nous qu'une chimère et qu'un mythe, cette solidarité humaine dont on nous leurre, au moyen âge était une réalité : jamais l'homme ne fut moins seul. Loin de briser le lien social, jamais le moyen âge ne l'estimait assez puissant, — y voyant moins une contrainte qu'une condition pour vaincre la tyrannie de la

honnerance de Sainte Yglise ». *Livre des métiers* d'Etienne Boileau (1268) éd. Lespinasse, 1879. « Nous sommes, par la grâce de Dieu, ceux qui manifestent aux illettrés les choses merveilleuses opérées par la foi ». Statuts des peintres de Sienne, 1355. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, Florence, 185, t. I. — Une des plus importantes industries de Florence, l'*Arte della Lana*, fut fondée par les Humiliates « *Reversi qui fuerant exules quilibet in domo sua familiam suam induxit in eamdem devotionem, uxoribus reddendo debitum; et ne in otio essent*, mercatores et lanae laboratores esse constituerunt » Tiraboschi, *Vet. Humiliat. Monumenta*, Milan 1766, t. I, p. 26-27. Le réformateur dominicain, Jean de Dominici, était d'une famille de l'*Arte della Lana*. Cochin, *Le Bienheureux Angelico*, p. 54.

[1] Ducange, au mot *Amicitia*. Michelet, *Hist. de France*, t. V, 1841, p. 315.

nature, et trouvant que les misérables et les chétifs que nous sommes n'ont pas trop de toutes leurs forces alliées pour supporter ou adoucir la cruauté de la vie.

Tel est le sentiment qui présida dans toute l'Europe à la création des confréries dévotes. Les plus répandues, dans le Midi, étaient des confréries de pénitence. Dans nos pays du Nord, leur objet est plutôt social et pratique[1]. Nos saints nationaux, de vraie race française, un saint Martin, une sainte Geneviève, une Jeanne d'Arc, un saint Vincent de Paul, sont toujours des personnes actives et utiles : le pur mysticisme a chez nous peu de chances de succès. Mais, avec quelques nuances, c'était toujours le même programme : fréquentation des sacrements, culture de la vie, de la fraternité chrétiennes. La Toscane, l'Ombrie, appelaient ces œuvres « miséricordes » (et comment ne pas se souvenir, à ce propos, de la frise admirable de Jean della Robbia à la façade de l'hôpital de Pistoie?) ; Venise les baptisait écoles ou *scuole*. Mais le plus beau de leurs titres est celui qu'on leur donnait en Normandie, le nom de « charités ». Il y avait des Pénitents de toutes les couleurs : pénitents blancs, pénitents noirs, pénitents gris, pénitents bleus ; il y en avait même de verts, de rouges et de violets : on les appelait ainsi d'après leur uniforme[2]. Cet uniforme était un sac, une longue robe tombant jusqu'aux pieds, serrée d'une corde à la taille ; sur la tête se rabattait une cagoule en pain de sucre, percée de deux trous pour les yeux ; et une large ouverture, sur le dos et les épaules, laissait à nu la peau, pour y appliquer la discipline[3].

[1] La confrérie de Pénitents blancs instituée par Henri III à l'église des Grands-Augustins, en 1583, n'a eu qu'une durée éphémère.

[2] Hélyot, *Histoire des ordres monastiques*, t. VIII, p. 260; — Le Masson, *Le Calendrier des confréries de Paris*, 1621, édit. Dufour, 1875, p. XLII.

[3] Madone des Disciplinati de San Domenico (1447), au musée de Pérouse,

Mais là ne se bornait pas le rôle des confréries. Elles cumulaient les services d'une société de secours mutuels, d'un bureau de bienfaisance, d'une compagnie de pompes funèbres. Elles dotaient les filles pauvres. Elles visitaient les malades. Elles entretenaient un médecin pour les soins gratuits à donner aux frères indigents. Enfin, quand les remèdes deviennent inutiles, la société n'abandonne pas celui qu'elle a été impuissante à sauver. — Contraste singulier ! Je vous parlais l'autre jour de la danse macabre, de cette ronde qui marie, comme les couples d'une noce, les vivants et les morts, aux sons aigres du crincrin d'un ménétrier infernal. Je vous disais ce qu'une dérision si atroce a pour nous de cruel et presque de révoltant. Mais ce n'est pas la mort qui est ici en cause : c'est l'orgueil de notre poussière que le cadavre vient rabattre ; c'est la vie que le vieux capitaine se charge de mettre au pas. Tel est le sens de cette *Carmagnole*, de ce pieux *Ça ira*. C'est pour l'hygiène des vivants que l'Église institue ce tréteau de la mort : ce rire de fossoyeur ne rudoie que notre superbe et vaniteux néant.

Le moyen âge a eu de la mort le respect le plus exquis. Ce temps, que l'on croit grossier, a connu le raffinement de la délicatese. Il trouve, pour désigner ceux qui ne vivent plus, ce sourd murmure, ce soupir : les défunts. Ce n'est pas lui qui eût souffert cette chose scandaleuse, la majesté funèbre déshonorée par l'industrie, la douleur tarifée, la mort devenue un objet de lucre et de spéculation ! Le frère était veillé et pleuré par ses frères. Quand venait le moment de lui rendre les derniers devoirs, on ne s'en

par Boccati da Camerino (Broussolle, *Jeunesse du Pérugin*, fig. 31 ; — Reinach, *Répertoire*, t. I, p. 272) ; Madone siennoise du musée de Cherbourg (Perdrizet, *Vierge de miséricorde*, Pl. III) ; retable de Simone da Cusighe (1394) à l'Académie de Venise (Perdrizet, *ibid.*, Pl. X) ; panneau italien (fragment) du musée Condé, provenant de l'atelier d'Ingres, montrant deux pénitents en sac et les épaules en sang (Gruyer, *La peinture au musée de Chantilly*, *Ecoles étrangères*, 1896, p. 19).

remettait pas aux soins d'un mercenaire indifférent; des mains amies cousaient ses restes dans le linceul. Les mêmes fantômes, voilés sous leurs cagoules de deuil, portaient sur leurs épaules le corps à sa dernière demeure. Des honneurs égaux attendaient et le riche et le pauvre[1]; et peut-être les spectres fraternels, sous leurs capuchons anonymes, se faisaient seulement plus doux et plus courtois pour le pauvre que pour le riche.

L'Italie, réfractaire à l'esprit administratif, a conservé ces mœurs; on y voit encore, à nuit close, à la lueur des torches, les mystérieux porteurs agitant la clochette plaintive des trépassés, courir sous leur fardeau lugubre, dans l'attitude qu'éternise l'artiste de génie qui sculpta le monument de Philippe Pot[2], au Louvre. D'ailleurs, ces confréries n'étaient jamais vulgaires. Sur tout ce qui leur appartenait, le moyen âge répand un peu de sa poésie. Le *Bigallo* de Florence, le Palais de justice d'Arezzo, ces deux bijoux de grâce et de goût, sont des chapelles de confréries. Leurs bannières, leurs croix de processions, la perche au bout de laquelle on logeait la

[1] Cf. Rostan, *Un établissement du moyen âge à Saint-Maximin: confrérie de Notre-Dame d'Espérance et de Miséricorde, dite Notre-Dame des Grands Cierges*, Draguignan, 1869. Une taxe était perçue à l'enterrement des personnes riches, proportionnée au nombre des cierges allumés au convoi. Cet argent servait à l'entretien et au convoi gratuit des pauvres.

[2] Vers 1480. Cf. Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, t. II, p. 387. Ces « pleurants » des tombes bourguignonnes (tombeau de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, à Dijon ; ancien tombeau du duc de Berry à Bourges, etc.), représentent la famille du mort, sa *gens*, le cortège de sa maison qui l'accompagnait le jour de ses funérailles. Cf. Dom Plancher, *Hist. de Bourgogne*, t. III, p. 93 ; Reinach, *Le manuscrit des chroniques de Froissart à Breslau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 386 (funérailles de Richard II, reproduit dans *Apollo*, 1904, p. 9); — Kleinclausz, *Claus Sluter*, 1905, p. 86, 101 et suiv. — L'œuvre la plus grandiose qu'ait inspirée le thème, est l'étonnant tombeau de l'empereur Maximilien, aux Cordeliers d'Innsbruck (1513) : vingt-huit colosses de bronze, chevaliers, paladins, l'épée au poing, le heaume en tête, montent la garde autour du César : héroïque veillée, qui fait songer à quelque scène légendaire d'*Eviradnus*. Cf. Schönherr, *Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians*, *Jahrb. der Osterr. Kunstsamml.*, t. XI, 1890 ; Louis Réau, *Peter Visler*, 1909, p. 131.

statuette du saint dans une guérite, leurs candélabres, leurs flambeaux, tous les objets à leur usage revêtent un caractère d'art. Une miniature ornait la page initiale du livre de leurs statuts ; les glands de leurs ceintures sont des chefs-d'œuvre de passementerie [1]. A Sienne, où la peinture embellissait toute la vie, on conserve des panneaux décorés de figures saintes, et qui formaient la planche de chevet des bières de confréries [2]. Le confrère qui peignait la *testa di barra* devait mettre son cœur dans les peintures de la civière où il se coucherait à son tour, et dont les images peupleraient les rêves de son dernier sommeil.

Il faut se figurer, si nous le pouvons encore après cent cinquante ans de centralisation, ce qu'était une ville, dans notre Europe du Nord, à la fin du xve siècle. Rouen, par exemple, ville moins abîmée que d'autres, plus fière de son passé, va nous faire entrevoir ce monde disparu. Rien n'y était banal, tout avait une physionomie. Les maisons en lanternes, capricieusement tassées le long des ruelles tournantes, échancraient le ciel du triangle aigu de leurs pignons, et présentaient à l'improviste leurs étages saillants, leurs enseignes, leurs croisées à vitres lenticulaires, leurs façades à pans de bois sculptés, où nichaient au dehors plus de saints qu'au dedans il n'y avait d'âmes ; chaque demeure avait sa personnalité, ses traits, presque sa figure, comme chaque individu son humeur, son visage et sa kyrielle de noms de baptême. Chaque rue était un clan, un état, un métier : il y avait la rue aux bouchers, la rue aux fondeurs, aux drapiers. A chaque pas, au centre de ce dédale, pointait

[1] Ludwig et Molmenti, *Carpaccio*, édit. française, 1910, p. 84.

[2] Heywood et Olcott, *A Guide to Siena*, Sienne, 1904, p. 97, 265, 269. Ces bières, dont les plus belles sont celles de la Confrérie de Notre-Dame, se voient dans le sous-sol de l'hôpital de la Scala. D'autres se trouvent à l'église de la Miséricorde.

un clocher, une église : Sainte-Croix-des-Pelletiers, Saint-Étienne-des-Tonneliers. Plus haut, avec leurs grappes de cloches frémissantes, jaillissaient les flèches paroissiales. Enfin, tournoyant sur le confus et vaste labyrinthe, emportant vers les nuages, comme dans sa mâture un navire de haut bord, autant de monde qu'il s'en agitait à ses pieds, et secouant d'heure en heure le cercle de ses ondes sonores, s'élevait avec ses tours immenses et ses nefs prodigieuses la grande pensée de la ville, la magnifique Notre-Dame.

Et c'était tout le temps, pour une cause ou pour une autre, une occasion nouvelle de sorties et de démonstrations. Presque chaque jour, dans les rues passait quelque cortège. Tantôt c'est un enterrement, tantôt un mariage ; ou bien une confrérie, croix et bannière en tête, se rendait à l'église pour chômer son patron. Tantôt, une compagnie d'archers s'en allait sur le pré abattre le papegai. Chaque dimanche, au petit jour, les membres d'une société de prières se donnent rendez-vous sur les tombes du cimetière Saint-Vivien pour vaquer aux travaux de la méditation. A l'Ascension, c'était la procession de la « fierte » : les confrères de saint Romain menaient à la Vieille-Tour un condamné à mort, et là, au nom du vieil évêque, le délivraient et lui donnaient à souper et un chapeau neuf[1]. Un jour, c'était un pèlerin qui entreprenait le voyage de Saint-Jacques ou de Saint-Gilles, de Saint-Pierre ou de Jérusalem : la confrérie l'accompagnait jusqu'aux murs de la ville, le chapelain lui remettait la gourde et le bourdon, le trésorier une petite bourse, produit d'une collecte faite parmi les frères : — et à la grâce de Dieu ! Un autre convoi avait un caractère tragique. Lorsqu'un frère devenait lépreux, toute

[1] Floquet, *Histoire du privilège de saint Romain.* Cf. Hélyot, t. VIII, p. 263-265.

la communauté le conduisait à l'église une dernière fois ; on le plaçait sous un drap noir et on disait pour lui une messe des morts. Le prêtre donnait l'absoute, et l'on portait hors de la ville à la prochaine maladrerie le malheureux retranché du nombre des vivants[1].

Ces coutumes jadis ont été celles de toute l'Europe. Pas un hameau, pas un village sur tout le territoire chrétien, qui ne groupât sous son clocher son petit troupeau de confréries. Ce qu'elles étaient pour la vie, ce qu'elles y apportaient de consolation, de douceur, de pittoresque ou de poésie, qui le dira ? L'existence des plus humbles s'en trouvait glorifiée : quand le dernier de la société marchait à son rang derrière le gonfalon de sa confrérie, son cœur se dilatait : il se sentait à sa place dans un ordre approuvé du Ciel. Méprisable comme individu, l'homme en corps prend conscience d'une valeur nouvelle ; les confréries, pour la roture, étaient une noblesse : elles avaient leurs couleurs, leur écu, leur blason.

Ce sentiment nous a valu un nombre surprenant d'œuvres d'art. Si l'on faisait le compte de celles qui nous sont parvenues de cette époque, on serait étonné de ce que nous devons aux confréries. Elles ont été au xve siècle, et bien longtemps après, le principal foyer de la vie artistique. A Venise, la confection des bannières occupait une branche spéciale de la peinture. Toute une école locale, celle des Bastiani, des Diana, du charmant Carpaccio, — l'école à qui l'on doit la *Vie de Sainte-Ursule* et les exquises peintures de l'oratoire des Esclavons, — n'a eu d'autre clientèle que celle des confréries[2]. Partout, nous les voyons rivaliser entre elles ; c'est à

[1] Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations et des confréries religieuses de la capitale de la Normandie*, Rouen, 1850.

[2] Ludwig et Molmenti, *Carpaccio*, trad. franç. p. 9 et suiv.

qui possédera l'autel le mieux orné, les plus belles statues, les plus belles verrières. C'est un concours de luxe et de dévotion. L'art a perdu en elles le plus généreux des Mécènes. Les papes, les monarques, ont moins fait pour lui que ces multitudes de bourgeois, de tâcherons et de manants.

Mais, comme on se ressent toujours de ses origines, l'art créé par les confréries se reconnaît à certains signes. Ce public n'était pas un juge très difficile, il se contentait à bon marché. Rien n'est plus inégal, au point de vue du goût, que les œuvres issues de ce milieu ; il y en a de magnifiques ; le plus grand nombre ne dépasse pas l'imagerie populaire. Deuxièmement (conséquence du génie particulariste) il ne faut plus attendre de ces petites sociétés les grandes entreprises collectives qui avaient fait la gloire de l'âge héroïque des communes. Le XVe siècle ne construit plus de cathédrales ; il se borne à y ajouter çà et là une chapelle. Il ne conçoit guère de ces larges ensembles impersonnels où viennent se fondre, dans un unisson grandiose, toutes les idées, toutes les voix d'une cité et d'un siècle. L'esprit de clocher qui anime ces mille coteries interdit les vastes efforts.

De plus, les œuvres notables sont rarement payées aux dépens de la caisse commune; un confrère riche, un bourgeois, un chevalier, un chanoine, fait un don de ses deniers à la chapelle de la confrérie. C'est en général un vitrail, un tableau, une statue, un morceau séparé. Enfin, le génie même de chaque confrérie pousse l'art au démembrement. On se dévoue à un saint, quelquefois à un aspect, à un point déterminé de la vie de la Vierge ou de Jésus ; on honore telle ou telle souffrance particulière ; on se spécialise dans telle méditation ; le travail d'analyse souvent décrit plus haut, se poursuit, s'organise au sein des confréries. — En peu de temps, sort de là une ico-

nographie nouvelle. Des dogmes s'élaborent ; bientôt se dessine la réaction contre les nouveautés. Cette histoire offre peu de sujets plus importants. Commençons par les dévotions concernant Jésus-Christ.

II

Vous avez vu sans doute, dans le crépuscule incertain de quelque chapelle funéraire, un groupe impressionnant. Ce sont de grands fantômes de pierre qui environnent un sarcophage. Ils sont ordinairement sept ou huit, trois hommes et quatre femmes, sans compter la figure centrale, celle du mort paisible qu'on dépose sur sa couche funèbre. Deux des hommes, personnages robustes et massifs, en habits de marguilliers cossus, à l'air sérieux et bourgeois, tiennent vigoureusement la tête et les pieds du linceul ; le poids du cadavre infléchit doucement le suaire. Tous les autres acteurs rangent de l'autre côté, comme une haie de tristesses, leurs figures empreintes d'un désespoir muet.

Au centre, une femme âgée, le visage décomposé par la souffrance, se tient debout, mains jointes et prête à défaillir : un jeune homme attentif la porte à demi dans ses bras ; à tant d'accablement, de courage et de chagrin, on la reconnaît : c'est la mère, — *Stabat*. Ses compagnes, plus jeunes, se lamentent, tendent ou tordent leurs mains, avec des gestes de détresse, d'impuissance et de pitié ; leurs visages ruissellent de larmes en silence. La scène se passe toujours dans une obscurité douteuse, souvent dans une sorte d'alcôve ou de caveau, dont la pénombre pathétique donne à ces êtres solennels une apparence de vie étrange, presque inquiétante. On attend qu'ils aient achevé leur lugubre besogne, qu'ils se réveillent de la

stupeur qui les tient là pétrifiés. Peu à peu, le morne enchantement de la douleur vous gagne; les yeux ne se détachent plus du corps martyrisé sur lequel se concentrent tous ces regards de pierre, et vous prolongez avec eux, dans une émotion anxieuse, la vision suprême de ce que va bientôt dérober le tombeau.

Cette poignante scène, la plus noble invention de la sculpture du XVe siècle, se rencontre fréquemment en France, à Chaource, à Tonnerre, à Joigny, en cent endroits encore. La plus ancienne, dont il ne reste que des débris, date de 1443[1]. La plus célèbre, les « Saints » de Solesmes, chef-d'œuvre du grand Michel Colombe, est postérieure d'un demi-siècle[2]. Le tombeau de Saint-Mihiel, par le Lorrain Ligier Richier, est du milieu du siècle suivant. La vogue du motif s'étend sur une centaine d'années. Des sépulcres semblables furent modelés en terre cuite dans la Haute Italie, à Modène, à Bologne, par des maîtres fameux, Niccolo dell' Arca ou Guido Mazzoni[3]. Mais ces œuvres tourmentées, théâtrales et gesticulantes, n'égalent pas la retenue touchante de leurs sœurs françaises de Tonnerre, de Chaource ou de Solesmes.

Je crois que ces groupes mortuaires sont une création des confréries. M. Mâle est d'un autre avis : il n'y voit

[1] A Bourg-en-Bresse (*Bullet. de la Soc. des Antiq. de France*, 1905, p. 238). Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 132. Le tombeau de l'église Saint-Gilles à Nuremberg est de 1446. Cf. L. Réau, *Peter Vischer*, 1909, p. 48 et suiv., et pl. III. — L'admirable tombeau de l'hôpital de Tonnerre fut placé en 1453. Celui de Chaource (Aube), peut-être le plus parfait de tous, surtout pour les figures de femmes, est de 1515. Koechlin et Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes*, p. 104 ; Mâle, *ibid.*, fig. 62, et p. 138.

[2] Vitry, *Michel Colombe*, 1901, p. 276.

[3] Bologne, église « della Vita », *Tombeau* par Niccolo dell' Arca (1463) ; Modène, San Giovanni, *Tombeau* par Guido Mazzoni, etc. Cf. Malaguzzi-Valeri, *Le Terrecotte bolognesi*, dans l'*Emporium*, X, 1899 ; — Bode, *Niccolo dell' Arca* et Aldovrandi, *Il Sepolcro di Santa Maria della Vita*, dans l'*Arte*, II, 1899 ; — A. Venturi, *Guido Mazzoni*, dans l'*Archivio storico italiano*, 1887.

que la copie en pierre des *Mystères* : toutes les variantes s'expliquent par des jeux de scène différemment réglés[1]. Mais cette idée n'exclut nullement la première. La diffusion même du sujet, la fréquence de groupes aussi coûteux à établir, supposent en effet l'existence d'une dévotion puissante et répandue. Que ne voit-on de même des *Descentes de croix*, des *Érections de la croix* ? Les *Mises au tombeau* semblent en rapport avec les confréries du Saint-Sépulcre, comme les *Pietà* se rattachent à celles de Notre-Dame-de-la-Pitié. Longtemps ces confréries se bornèrent à vénérer des reproductions ou des *fac-simile* de la pierre du Sépulcre : à Paris, au XIVe siècle, il y en avait au moins trois, dont une aux Cordeliers[2]. Le théâtre, l'habileté et l'audace plus grandes des artistes, le besoin de réalité et de naturalisme, fournirent de nouveaux moyens de figurer les choses ; le cénotaphe fut remplacé par un « tableau vivant ». C'est le développement naturel, le phénomène de croissance que nous avons déjà plus d'une fois constaté.

Mais cette dévotion elle-même ne suffit bientôt plus à l'avidité que le public éprouvait de représentations exactes et de spectacles dramatiques. Il fallut avoir sous les yeux, d'une manière permanente, les épisodes principaux de la Passion de Jésus. Un des plus vieux « Chemins de la croix » qui soient venus jusqu'à nous, est celui d'Adam Krafft à Nuremberg[3]. Il jalonne les quinze cents mètres de route qui vont de la porte du *Thiergarten* à

[1] *Loc. cit.*, p. 130 et suiv. Abbé Lecler, *Étude sur les Mises au tombeau*, Limoges, 1888.

[2] La chapelle du Sépulcre de la rue Saint-Martin date de 1326 ; celles du Temple et des Cordeliers étaient un peu plus récentes, mais encore du XIVe siècle. Ces deux dernières reçurent, dans la suite, des *Mises au tombeau*.

[3] Cf. Thurston, *Histoire du chemin de la croix*, trad. franç., 1907, p. 91 ; — Kneller, *Geschichte der Kreuzwegandachts*, Fribourg..., 1908.

celle du cimetière Saint-Jean[1]. L'auteur s'est-il souvenu des Mystères ? La scène a-t-elle aidé son imagination ? C'est possible, — mais là n'est pas la cause de l'ouvrage ou, si vous préférez, sa « raison suffisante ». Ce chemin ne comprend que sept stations : leur choix est significatif. L'artiste représente les « sept chutes » du Christ ; il ne s'agit donc pas de montrer une action à la manière du théâtre, dans sa succession complète et historique, mais d'y prélever, pour ainsi dire, un certain nombre de faits spécialement émouvants. La continuité se brise ; la chaîne du drame se démaille : dans cet émiettement surnage une situation unique, un thème qui émeut par sa répétition : de ces fragments expressifs se recompose alors, comme par attraction, une unité nouvelle ; ils s'alignent de place en place le long d'un espace idéal, — comme un musicien, dans un développement funèbre, estompant ou noyant dans l'ombre tout le luxe de la symphonie, ramène par intervalles le même trait rythmique et la chute lourde et uniforme d'une période pathétique.

[1] On regardait autrefois les *Sieben Fälle* de Krafft comme une de ses premières œuvres et on la datait à peu près de 1490 ; la critique moderne y reconnaît au contraire une de ses dernières créations. Cf. la chronique de Neudorffer : « *A°* 1508 *hat er* (*Krafft*) *vor dem Thiergärtnerthor in Stein gehauer und auffgericht die Siebenfäll Christi, welche man gemeinlick nennet bei den sieben Kreuzen, bis hinaus ad montem Calvariæ zu den Capellein bei sanct Johannis* ».

On est surpris que Thurston, qui a connu ce texte (*loc. cit.*, p. 92), croie qu'il s'agit d'une œuvre nouvelle, distincte de la première, à laquelle il continue d'assigner la date traditionnelle. L'auteur ne semble pas non plus fort au courant de la topographie de Nuremberg. Enfin, il ne paraît pas douter de la réalité du fabuleux Martin Ketzel (voir plus loin) ; des recherches d'archives ont pourtant démontré que le véritable donateur est Heinrich Marshalk von Rauheneck, lequel avait déjà fait élever un chemin de croix semblable, vers 1500, à S. Getreu de Bamberg. Ainsi, l'œuvre de Krafft n'est pas, comme on le croyait, l'original, mais une imitation des *Sept stations* de Bamberg. — Les bas-reliefs originaux, en grès, très effrités et mutilés, sont aujourd'hui recueillis au Musée Germanique, et remplacés par des copies. Ces bas-reliefs étaient autrefois isolés sur des piliers ; les copies qui ont pris leur place se trouvent encastrées dans les murs des maisons qui bordent la rue du cimetière. Cf. C. Geyer, *Die Sieben Fälle von Adam Krafft*, *Repert. für Kunstwissenschaft*, 1905 ; Louis Réau, *loc. cit.*, p. 85 et suiv.

On surprend dans tout cela des préoccupations extrêmement particulières. Le donateur de Nuremberg serait, d'après la légende, un nommé Martin Ketzel qui avait repéré lui-même sur le terrain les étapes de la *via dolorosa*, pour les reproduire dans son pays. Il se perdit, dit-on, dans ses comptes ou s'embrouilla dans ses calculs. Il refit le voyage et reprit ses mesures. De là le chef-d'œuvre qu'on admire en marchant quand on suit le chemin du cimetière à Nuremberg.

Lorsque, dans la révolte des sens et de la nature, le père, l'époux rendent à la terre ce qui était à la terre; lorsqu'ils vont sur une tombe évoquer ce qui fut l'orgueil de leur maison, le chaste charme de leur lit, — ils voient, à côté d'eux, Celui qui s'est soumis à la même agonie et aux mêmes défaillances. L'homme ne craint plus de tomber où est déjà tombé Jésus; il ne rougit plus de faiblesses que le Christ a voulu revêtir; il pense moins à ses souffrances en songeant à celles de son Dieu. Le Dieu et l'homme s'encouragent à porter leur croix et s'aident mutuellement à gravir leur Calvaire.

Le « Chemin de la croix » est donc né du pèlerinage. La Croisade avait pris cette forme pacifique; des confréries s'étaient formées, dont les membres s'engageaient à faire le voyage. Mais un procédé familier du développement religieux est le système de l'équivalence ou de la compensation[1] : un *minimum* conventionnel, joint à l'intention, tient lieu de l'action réelle. Le rosaire remplace la récitation du psautier. On met à la portée de tous, on rapproche et on vulgarise ce qui n'était encore que le privilège du petit nombre. On put gagner à domicile les mérites du lointain et périlleux voyage. Le bienheureux Suso est un des promoteurs de cette sainte pra-

[1] Thurston, *loc. cit.*, p. 2-3.

tique. Lui-même nous raconte ses promenades nocturnes où, une croix sur l'épaule, il allait de chapelle en chapelle dans l'église de son couvent, se figurant qu'ici était la maison de Pilate, plus loin celle de Caïphe, et suivant la voie douloureuse depuis le prétoire jusqu'au tombeau[1].

Mais plus belle encore est l'histoire d'une religieuse portugaise. Cette sœur, étant dans le siècle, avait fait vœu d'aller en Terre sainte ; et quoique les vœux monastiques annulent les vœux de dévotion, elle était rongée de scrupules. Survint un jubilé, qui accordait aux confesseurs le pouvoir de commuer les vœux de toute espèce ; la moniale, toujours inquiète, obtint que le sien fût converti en un pèlerinage spirituel. Il fut convenu que, pendant un an, elle vivrait à la chapelle, se traînant d'autel en autel, et identifiant chacun d'eux en esprit aux lieux qu'elle avait souhaité de voir en réalité.

La veille du jour fixé pour son départ fictif, l'imaginaire pèlerine prit congé de ses sœurs et cessa désormais de leur parler ou de leur répondre. Elle prenait ses repas furtifs au réfectoire, après les autres, et couchait sur la pierre, dans l'église ou le cloître, à la place où elle gisait lorsque sonnait la cloche. Le dernier soir, elle s'agenouilla devant le Saint-Sacrement, les bras levés comme une orante ; à l'aurore, on la retrouva dans la même attitude ; elle était déjà froide et son visage resplendissait. Mais le fait le plus singulier se produisit à quelques jours de là. Un pèlerin se présenta au guichet de la maison, demandant des nouvelles de la sœur Maria

[1] *Œuvres du bienheureux Suso*, trad. Cartier, 1878, p. 40 et suiv. — Même chose rapportée du Bienheureux Alvaro, dominicain († 1420) ; Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VIII, p. 152. De même encore la Bienheureuse Eustochium, Clarisse de Messine († 1491) ; cf. Thurston, *loc. cit.*, p. 17-18. — Notez que la dévotion du Chemin de la croix, depuis le XVIIe siècle, est propre à l'ordre franciscain qui, d'accord avec le Saint-Siège, en a réglé le détail ; de même le Rosaire est « propre » à l'ordre dominicain. Barbier de Montault, t. VIII, p. 94, 152 et suiv.

Minz, — c'était le nom de la défunte. Elle l'avait, disait-il, accompagné tout le long de ses pieuses visites aux sanctuaires de Jérusalem, et l'avait quitté brusquement, au retour, alléguant qu'on avait besoin d'elle au couvent, et qu'il s'adressât là pour en apprendre davantage. On reconnut que c'était le jour où la sœur Maria était morte et avait terminé son mystérieux itinéraire[1].

Les Chemins de croix ne sont donc qu'une application plus précise de ces exercices sur la Passion qui sont une part si importante de la piété des Mendiants. Mais il y en avait d'autres, et vous y prendrez sur le fait ce procédé de morcellement, cette spécialisation du culte à un objet et à une partie de l'objet, que je vous signalais tout à l'heure : c'est ce qu'on voit, par exemple, dans les confréries des Cinq-Plaies ou du Précieux Sang.

« Dans les cavernes de ses blessures je me cacherai, j'y vivrai blotti ; on ne pourra me chercher ailleurs ni me chasser de là... Je m'y ferai trois tabernacles, l'un dans ses mains, l'autre dans ses pieds, le troisième et le plus cher dans la plaie de son côté : là je veux reposer, dormir ; là sera ma seule nourriture, là toute ma lecture et toute mon oraison. » Ainsi s'exprime l'auteur du *Stimulus amoris*[2], et en combien de manières la mystique franciscaine n'a-t-elle pas développé ce thème ? De la Passion, en effet, il était naturel d'extraire, si je puis dire, tous les principes de souffrance ; on les énumérait, on les considérait à part et comme à l'état pur, on leur donnait enfin une espèce de réalité ou d'existence indépendantes. Les Plaies, les instruments, les emblèmes

[1] Chronique cirtercienne de Bernard de Brito (Lisbonne, 1602, p. 463), citée dans Thurston, *loc. cit.*, p. 23 et suiv.

[2] *Stimulus amoris*, édit. Quaracchi, 1905, p. 71. Ce petit traité, faussement attribué à saint Bonaventure, est l'ouvrage de Jacques de Milan. Cf. Douais, *De l'auteur du Stimulus amoris*, 1885 ; — Sbaralea, *Suppl. ad Scriptores trium Ordinum S. Francisci*, p. 161 et 334.

de la Passion vivaient en quelque sorte *in abstracto*. La liturgie leur chante des hymnes enthousiastes[1]. Au bout de leurs bâtons, les confréries de la Passion les promènent en triomphe, comme la centurie et le manipule romains escortaient leurs enseignes[2]. En art, il en résulte parfois les œuvres les plus bizarres.

A mon premier voyage d'Italie, je débarquai pour mon début à San Gimignano. C'est une petite ville perchée et hérissée de tours comme un râteau. On va voir, dans l'église de Sant-Agostino, une vie du saint patron par Benozzo Gozzoli. Près de l'entrée, en m'en allant, j'avisai une vieille fresque qui m'intrigua. C'était une croix peinte sur fond bleu, et qui soutenait en faisceau la lance et le roseau, le marteau et les échelles, les clous et la couronne d'épines ; mais alentour, dans le champ libre derrière ce trophée, nageaient des signes sans lien, des hiéroglyphes pareils à des découpages d'enfant : un coq chantant sur une colonne ; une lanterne, trois dés, une bourse d'où s'échappait de l'or ; un sabre décollant une oreille d'un visage invisible ; une face aux yeux bandés qu'une main soufletait ; le profil d'un Borée qui soufflait un crachat ; une paire de mains sans corps se lavait sous le filet d'eau qui coulait d'une aiguière. Il était

[1] Voir les Recueils de Daniel, I et II, et de Dreves, IV et V. Cf. *Stimulus amoris*, p. 74 : « *Ecce, apertus est thesaurus divinae sapientiae et suavitatis æternae... O quam beata lancea et beati clavi, qui apertionem hujusmodi facere meruerunt ! O! si fuissem loco illius lanceae !...* » — Cette dévotion semble remonter à saint Bernard. Un hymne qu'on lui attribue (Daniel, IV, p. 224) est une suite d'apostrophes à chacune des parties du corps de Jésus-Christ qui souffrirent pour les hommes. L'hymne achevé, le crucifix devant lequel l'auteur écrivait, détacha sa main droite et embrassa Bernard. Un admirable petit tableau du musée de Nuremberg représente la scène. La même légende fut appliquée à saint François d'Assise. Voir le charmant portrait anonyme du musée de Sienne (XIIIe siècle ; reproduit dans la traduction de Joergensen par M. de Wyzewa, pl. III, p. 210). Le motif n'est pas rare au XVIIe siècle dans l'école espagnole : tableau de Ribalta au musée de Valence et de Murillo (souvent reproduit) au musée de Séville.

[2] Mâle, *loc. cit.*, p. 99.

facile de reconnaître une Passion abrégée : un moins novice aurait su que ce genre de rébus était au xve siècle un article de dévotion courante[1].

Il y a d'ailleurs plusieurs façons de représenter les choses. En France, par exemple sur les belles tapisseries d'Angers, ce sont des anges qui portent les instruments de la Passion. Ailleurs, on les arrange en vitraux héraldiques, en écu, en blason : il était bien juste que le Dieu des armées eût ses armes. En Allemagne et en Flandre, pays de goût moins sûr, on ne se borne pas à combiner ainsi les outils du supplice : on ne craint pas d'y mettre les blessures elles-mêmes. Ce sont les mains, les pieds tranchés et transpercés; c'est un cœur extrait de la poitrine et béant d'un coup de lance. Cette plaie, d'où suinte du sang, on croyait en connaître la dimension exacte : on la trouve souvent reproduite dans les *Heures*, comme une fente en forme de navette dans une patène posée sur un calice d'or. Cette vue ne rassasie pas encore la soif d'émotions : souvent le cœur saignant apparaît écartelé des quatre tronçons coupés, troués et dégouttants de sang. Si ce n'étaient là des signes, de simples amulettes, on se sentirait écœuré de cette boucherie.

[1] Le modèle est toutefois exceptionnel en Italie. Voir pourtant aux Offices, la *Pietà* de Lorenzo Monaco, datée de 1403 : Angelico, *Klassiker der Kunst*, t. XVIII, p. 116 et 163; et Berenson, *Lorenzo Lotto*, 2e édit., 1905, p. 206. Souvent, les emblèmes douloureux sont portés par les anges : ainsi dans le beau tableau de Bonsignori, à Mantoue, représentant la religieuse dominicaine, la *Beata Osanna* († 1505). Cf. Cartwright, *Isabella d'Este*, Londres, 1903, t. I, p. 276.

C'est dans le Nord surtout qu'on rencontre les *Arma Christi*. Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 98 et suiv. Le plus ancien exemple se trouve dans un manuscrit de l'Arsenal (n° 288), du début du xive siècle. Rapprocher l'étonnante énumération du *Speculum Humanae Salvationis*, ch. xxx :

Columna, virgae, flagella, sputa, arundo et funiculi,
Crux, clavi, lancea, mallei, corona et tabula tituli,
Alapae, colaphi, opprobria, blasphemia et derisio,
Velamen oculorum, Prophetiza Christe, *et vestimentorum divisio,*
Sors super tunicam et Herodis album indumentum,
Tribunal judicii, lotio manuum et purpureum vestimentum, etc.

N'est-ce pas le programme même de ces curieuses peintures ?

Mais à l'ordinaire, ces idées de délectation douloureuse, ces images de plaies et de tortures se trouvent associées à un motif plus élevé, qui représente le *Christ de pitié* ou Christ de la *Messe de saint Grégoire*. On voit le Christ sortant à demi du tombeau, exsangue, les yeux clos, tel que l'a fait la mort, exténué encore par un excès de douleurs, — cadavre courbaturé et à bout de supplices, et pourtant animé d'une vague et faible vie qui n'est faite que du souvenir et de la trace de ses souffrances. Cette étrange figure paraît d'origine orientale[1]. C'était sans doute une icône grecque qui se trouvait à Rome au XIVe siècle dans l'église de Saint-Grégoire. On se figura pour l'expliquer qu'elle rappelait une vision, et que Jésus, qui s'était montré plus d'une fois au saint pontife, lui était apparu un jour sous cette forme.

Le succès de cette image fut extraordinaire. Pendant deux siècles, il n'y en eut pas de plus souvent sculptée sur les tombeaux[2], reproduite par les peintres et les miniaturistes, de plus multipliée par le livre et l'estampe. C'est que des indulgences énormes y étaient attachées : on parle de six mille, de vingt mille, de quarante mille ans de « pardon ». Ce fut la dévotion par excellence des âmes du purgatoire. Qui n'avait dans l'autre monde une âme à délivrer des flammes ? Aujourd'hui encore, on ne

[1] Mâle, *loc. cit.*, p. 93-97. Il semble que le Crucifix lui-même, aux premiers siècles de l'Église, soit déjà venu d'Orient. Cf. Bréhier, *Les Origines du Crucifix*, 1904, ch. III.

[2] Le plus ancien exemple se trouve sur le pupitre de la chaire de la cathédrale de Pise (1310), aujourd'hui au musée de Berlin. Cf. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. IV, fig. 159. A partir de cette date, le motif se rencontre souvent sur les tombeaux; *ibid.*, pp. 521, 545, 546, 589, etc. — Cette dévotion fut puissamment protégée par les Franciscains. A la fin du XVe siècle, le *Christ de pitié* devient l'enseigne de leurs Monts-de-Piété. Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VI, p. 254. Au XVIe siècle, ils créent aux Philippines une province de Saint-Grégoire : sur le sceau se voyait la scène de la vision. Gonzague, *De Orig. Seraph. Religionis*, p. 60; — Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VI, p. 239.

voit pas sans émotion certaines images passionnées de ce *Christ de pitié*. L'école de Venise, de Padoue, a trouvé là un de ses plus beaux motifs. Le *Christ* de Jean Bellin à Milan, celui de Mantegna à Copenhague, avec leurs contours affinés, leur masque ciselé, aminci, spiritualisé par la mort, leurs paupières violettes et leurs lèvres cyanosées, sont des figures inoubliables. Il y a là, dans une exquise perfection plastique, l'idée d'une Passion éternelle, de la souffrance infinie, prolongée dans la mort, par delà le tombeau. Merveilleuse douleur, sans terme, illimitée, surnaturelle...

Mais qu'est-ce que la vue des plaies, au prix de celle du sang qui s'échappe de ces plaies ? Le xve siècle s'abîme dans la contemplation de ce nuage d'écarlate. On songe aux vers du Faust de Marlowe :

Le sang du Christ ruisselle à plein ciel. O mon Christ ![1]

Il faut lire la *Passion* du dominicain Tauler, les *Révélations* de sainte Brigitte ou de sainte Gertrude, pour imaginer le degré fabuleux de précision qu'atteignent ces hallucinations étranges. Il faut voir les *Christs* de Grünewald, tuméfiés, mouchetés, balafrés, criblés d'écorchures, zébrés des ecchymoses de la flagellation, tous les membres rayés de longs filets de sang, pour comprendre quelle image la mystique avait fini par se faire de cette loque d'homme déchirée, suppliciée. Maillard compte cinq mille quatre cent soixante-quinze coups de verges. Sous ces coups, la peau éclata. Le corps n'était plus qu'une plaie. La chair se délayait, fuyait avec le sang. La couronne portait soixante-dix-sept épines et chaque épine trois pointes. Il en coula encore tant de

1 *See where Christ's blood streams in the firmament :*
One drop of blood will save me : oh, my Christ!...

sang que la face disparut sous une nappe de pourpre. Tout le long du chemin, on pouvait suivre Jésus à sa piste sanglante. Quand la Vierge embrassa le cadavre descendu de la croix, son visage, de ce baiser, se releva méconnaissable : il était tout poissé et tout souillé de sang.

Tout le moyen âge avait rêvé du Graal, ce vase mystérieux qui passait à certaines heures, comme un soleil couchant, entre les branches magiques des forêts de la Table Ronde, et que seul pouvait conquérir un chevalier au cœur de prêtre et pur comme une vierge. On dirait que le XVe siècle a retrouvé le Graal des rêves légendaires.

[1] Cf. Mâle, p. 81-84. — Sur certaines gravures populaires, le Christ est tigré de taches rouges : le sang vous saute aux yeux, comme dans nos illustrés du dimanche à un sou. Des miniatures montrent l'Enfant Jésus déjà tout marbré de plaies : c'est que sa Passion a commencé dès le berceau. Cf. Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, édit. Ristelhuber, t. II, p. 248.

Il y eut au XIVe siècle une « Affaire du Précieux Sang ». Les Franciscains prétendaient que le sang de Jésus, en sortant de ses veines, se séparait de sa divinité. Les Dominicains soutenaient qu'il ne pouvait pas perdre sa nature ni ses propriétés divines. Wadding, t. VIII, p. 58, an 1351, n° XIII ; — J.-V. Leclerc, *Discours sur l'état des Lettres au XIVe siècle*, 2e édit., p. 111 et 143 ; — Mortier, *Hist. des Maîtres Généraux*, t. III, p. 287 ; — Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. franç. 1885, t. II, p. 242. — Les flagellants faisaient écho à ces chimères. Ils se battaient pendant trente-trois jours, en mémoire des trente-trois ans du Christ ; leur sang, croyaient-ils, se mêlait à celui du Rédempteur. *Chron. de Jean le Bel*, édit. Viard et Déprez, t. I, p. 224 et suiv. Cf. Froissart : « Se batoient d'escorgies à neus durs de quir, farsis de petites pointeletes de fier, et se faisoient li auqun entre deux espaules sanier moult vilainnement, et auqunes soies femmes avoient drapelés apparilliés (des linges tout préparés) *et requelloient ce sanc et le metoient à lors ieuls et disoient que c'estoit sanc de miracle...* » Nulle part ce sanglant délire n'atteint une expression plus extraordinaire que dans la lettre de sainte Catherine, où elle narre à son confesseur la conversion et le supplice de Nicolas Tuldo. C'est le sujet de la fresque troublante de Sodoma, dans la chapelle de la Sainte, à S. Domenico de Sienne. *Lettres de sainte Catherine de Sienne*, trad. Cartier, 1858, t. II, p. 358 et suiv. — Ces préoccupations sont en germe dès le XIIIe siècle. Elles se présentent sous les espèces d'hosties miraculeuses. Le miracle de Bolsène, qui est l'origine de deux chefs-d'œuvre — la cathédrale d'Orvieto et la fresque de Raphaël, — se place en 1263. Son « pendant » parisien, le fameux miracle des Billettes (une hostie poignardée et bouillie par un Juif) advint en 1290. Cf. Corrozet, *Antiquités de Paris*, 1550, p. 94-95 ; Sauval, t. I, p. 41. — Cf. les étonnantes oraisons sur les *Quinze effusions du sang de N.-S. J.-C.* (à Paris, pour Pierre Corbault, à l'enseigne du Dauphin).

Dans toute l'Europe, se vénèrent quelques gouttes du fluide sacré; le sol chrétien est aspergé de ces saintes éclaboussures[1]. Certains tableaux vénitiens montrent un Christ idéal, jeune et pur, comme le plus élégant ivoire, et lançant cinq jets de sang qui sautent de ses cinq plaies; il s'appuie d'une main à la croix, et l'autre, d'un geste maternel, écarte les lèvres de l'ouverture de son flanc, d'où s'élance le jet principal : des anges multicolores recueillent, à genoux, ce sang dans des calices[2].

On fit un pas de plus; non content de contempler ce sang, on voulut s'y plonger; on imagina le *Bain de sang* ou la *Fontaine de vie*. Un vitrail à Vendôme, un tableau de Jean Bellegambe à Lille, un somptueux retable dans la chapelle de la Miséricorde, à Oporto, nous montrent ce nouvel épanouissement du thème. La croix apparaît plantée au centre d'une vasque. Le sang qui la remplit à flots s'écoule au-dessous dans une conque ou un bassin plus large; l'humanité se précipite dans ce bain salutaire et se régénère à l'envi dans cette Jouvence sanglante. Le tableau de Bellegambe est médiocre; ces néophytes, nus comme des vers, qui barbotent dans une piscine sanguinolente, cette grenouillère mystique, forment une vue peu agréable[3].

[1] Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VII, p. 524 et suiv., et Wechsler, *Die Sage von Graal*, Halle, 1899, donnent des listes approximatives des reliques du Précieux Sang dans les églises d'Europe. Le sanctuaire le plus fameux est la chapelle de Bruges. Elle fut fondée par Thierry d'Alsace qui apporta l'ampoule en 1150. La confrérie du Saint Sang se créa au XIVe siècle. La nouvelle église se construisit vers 1480. Cf. Carton, *Essai sur l'histoire du Saint Sang*, Bruges, 1850; — Gilliat Smith, *Bruges*, Londres, 1902, p. 95 et suiv. On connaît le puissant et l'épineux retable du Précieux Sang, par Tilmann Riemenschneider, dans l'église Saint-Jacques, à Rothenburg sur la Tauber (entre 1499 et 1505). Cf. L. Réau, *Peter Vischer*, p. 101 et pl. XIII.

[2] Tableaux de Giov. Bellini à Londres, de Carpaccio à Vienne, etc.

[3] Le tableau provient de l'abbaye d'Anchin, qui possédait une relique du Précieux Sang. Cf. Dehaisnes, *Jean Bellegambe*, 1890, p. 109. — Une remarquable image de la *Fontaine de vie* est une gravure florentine illustrant une apologie contemporaine de Savonarole : *Tractato di maestro Domenico*

Plus tard, à la fin du XVIe siècle, le sujet se transforme en un symbole eucharistique. On se souvient que le Christ est la vigne de Chanaan, et on étend la grappe mystérieuse sous la vis du pressoir. *Torcular calcavi solus.* Autour de lui, le sang exprimé est mis en chais par des vignerons qui sont des rois, des princes et des ecclésiastiques. C'est ce que montre un vitrail du cloître de Saint-Étienne-du-Mont[1]. Rien de plus clair que ces vendanges : contre les protestants, elles affirment l'Église et la présence réelle. Mais le tableau est disparate ; il est savant et puéril, pédantesque et hybride ; l'allégorie sent d'une lieue son docteur de Sorbonne. D'où vient que cette dévotion cruelle, cette sauvage ivresse du Sang, n'ait inspiré, à part de fins *Christs* vénitiens et le puissant retable d'Oporto[2], que des images fades, inutiles, ni franchement sensuelles, ni franchement idéalistes ? Faut-il croire qu'il était trop tard, et que le génie chrétien avait perdu sa naïveté ? Ou ne serait-ce pas que le sujet a manqué d'un artiste de grande imagination ? Et

Benivieni in defensione et probatione... di frate Hieronymo da Ferrara, Florence, 1496. Cette composition magnifique est reproduite dans G. Gruyer, *Les illustrations de Savonarole,* 1879, p. 126-134. La croix, qui barre toute la page, est plantée en pleine terre au centre du paysage ; des flots de sang ruissellent sur le sol et le lavent ; un peuple s'abreuve ou se rafraîchit le long de ces torrents. Plus de vasques, plus de complications puériles de symbolisme ; le sang de la croix inonde la terre. L'idée éclate directement dans toute sa grandeur. La supériorité du goût florentin se montre dans la tenue et la fierté d'une telle page.

[1] Sur le « pressoir mystique » ; cf. Mâle, p. 111 et suiv. — Le sujet fut traité plusieurs fois à Paris : on le voyait à l'hôpital Saint-Gervais, à la chapelle de Saint-Joseph et de l'Assomption, à Saint-Sauveur et à Saint-Jacques-de-la-Boucherie. Cf. Sauval, *Antiquités,* t. II, supplément, p. 32-33. (Notes sur la peinture et les verrières gothiques, à la suite des *Amours des rois de France.*)

[2] Cf. Paccully, *Gaz. des Beaux-Arts,* 1897, p. 196 et suiv. Ce beau tableau paraît d'origine flamande. M. Lafond, *Revue de l'Art,* avril 1908, l'attribue à un maître portugais. — On sait que le Portugal est voué au Saint Sang. Il porte les cinq plaies dans ses armes. Barbier de Montault, *Œuvres,* t. VII, p. 384. En 1588, la stigmatisée dominicaine, sœur Marie de la Visitation, apparut à tous comme une vivante image de la patrie. Mortier, *Hist. des Maîtres Généraux,* t. V, p. 647.

qui peut dire, s'il y eût touché, ce qu'en aurait fait un Rubens ?

III

Ainsi allaient les confréries, avec leur mélange d'abstraction et de réalisme, d'analyse et de sentiment, enrichissant, renouvelant, finissant presque par transformer la dévotion à Jésus-Christ : on pressent déjà le Sacré-Cœur et Paray-le-Monial.

Comment ont-elles agi sur le culte des saints ? Je ne puis qu'effleurer la matière, qui est très vaste, copieuse, pittoresque, abondante[1]. Qu'il suffise de dire en deux mots que, dans le culte qu'elles rendaient à leurs saints, et dans l'idée qu'elles s'en formaient, les confréries ont obéi à un double mouvement : le patron était, d'une part, un modèle dont on avait à se rapprocher, mais de l'autre, pour rendre l'imitation plus facile, on commençait déjà par le rapprocher de soi. Pour être plus sûrs de lui ressembler, on le façonnait à notre ressemblance. Les boulangers se figuraient que leur saint Honoré, avait été *geindre* quelque part dans sa jeunesse. Pour les orfèvres, saint Éloi devenait un ancien maréchal ferrant. Les charpentiers de Marseille faisaient de saint Joseph un constructeur de barques, comme si Nazareth était un port de mer[2] ; tandis que la Flandre, pays de grains et de moulins, se le représente comme un fabricant de souricières[3].

[1] Cf. Mâle, *loc. cit.*, liv. I, ch. IV : *Les aspects nouveaux du culte des saints*, p. 156-205.

[2] Tableau commandé en 1520 au peintre Peson. *Bullet. archéolog. de la Commission*, 1885, p. 378.

[3] Triptyque de l'hôtel de Mérode.

Saint Eloi est orfèvre, et saint Honoré boulanger. Mais avant d'être boulanger ou d'être orfèvre, on est chrétien et on est homme. En dehors de sa confrérie professionnelle, l'artisan fait partie d'une confrérie de piété. Dans la première, il veille à ses intérêts matériels, dans la seconde à ses intérêts spirituels. *Est enim homo duplex.* Ainsi l'homme prend deux patrons selon le double aspect ou le double plan de sa vie, l'un pour ses affaires terrestres, l'autre pour les célestes, l'un pour le temporel, l'autre pour l'éternel.

Quels sont, sous ce nouveau rapport, les grands patrons des confréries ? Ici encore, le choix est dominé par l'idée de la mort. Nous savons quelle place tient cette idée au xve siècle; j'ai décrit la *Danse macabre*, le *Triomphe de la mort*. Mais dans ces poèmes de terreur, c'est le prédicateur qui parle, qui effraye les fidèles et leur crie : « Pénitence! » Quand les fidèles prient pour eux-mêmes, dressent contre la mort des ex-voto, appellent au secours, cherchent un talisman, ils implorent les saints protecteurs[1].

Il serait injuste de dire que le moyen âge a craint la mort. Ce qu'il craignait, c'était d'être surpris par elle, surpris sans confession, sans prêtre, sans viatique, emporté en sursaut, chargé de toutes les souillures et de tous les péchés de la vie, sans avoir un moment pour se reconnaître et se préparer. La mort subite, la plus douce aux yeux de l'épicurien, celle que se souhaite Montaigne, voilà ce qui fait horreur à cet âge si chrétien. C'était l'imprévu, l'inconnu, le risque infini, — la « male mort ».

[1] Künstle, *Die Legende der Drei Lebenden und der Drei Toten und der Totentanz*, Fribourg en Brisgau, 1908, p. 89. L'auteur cite en exemple les figures des saints protecteurs peintes après une peste dans l'église de Saint-Goar. Cf. Cahier, *Caractéristiques des saints*, 1867, t. I, p. 102 et suiv.; cette dévotion, d'origine allemande, paraît avoir été une dévotion dominicaine. Estampes des Klauber d'Augsbourg, tableau de Cranach à Torga (1505), Cf. Heyck, *Lucas Cranach*, Leipzig, 1908, p. 10 et 63.

C'est contre ce péril que le moyen âge s'était constitué une sorte de garde céleste, une milice de puissances, de héros tutélaires. Placés auprès de Celui qui possède les clefs de la vie et de la mort, ces bons génies de l'homme retenaient la main du Tout-Puissant, retardaient la sentence, obtenaient le sursis nécessaire au salut. Un saint, à qui l'automobile et les dangers qui en résultent, viennent de rendre un regain inattendu d'actualité, saint Cristophe, passait pour préserver de la mort subite; on peignait ou l'on sculptait dans les églises, près de la porte, bien en vue, souvent même à l'extérieur, sa gigantesque, débonnaire et rassurante figure.

Christophorum videas, hodie tutus eas.

On entrait un moment, on marmottait un *oremus*, et on allait tranquille pour le reste de la journée[1]. Sainte Barbe dut sa fortune à une vertu semblable. On admirait en cette jeune fille la fermeté théologique, le courage intrépide d'une martyre de la vérité; on connut un beau jour qu'elle avait reçu en outre le privilège inestimable de garantir à ses fidèles les sacrements *in extremis*. Elle détournait la foudre. Les campagnes fondaient son image sur les cloches. Sanctifiées par cette image, les pulsations de l'airain sacré, agité en tocsin d'alarme contre la tempête imminente, dissipaient le tonnerre au sein même des nuages. L'invention de la poudre étendit le culte de la sainte. Celle qui écartait l'éclair et conjurait l'orage, ne pouvait-elle défendre du feu de l'arquebuse et des décharges de l'artillerie? C'est ainsi que sainte Barbe

[1] Le « grand image de Mgr saint Christophe », à l'entrée de la nef de Notre-Dame de Paris, fut donné en 1413 par Antoine des Essarts, sire de Glatigny. Cf. Corrozet, *loc. cit.*, p. 131; — Gueffier, *Description historique de l'église de Paris*, 1773.

devint la patronne du soldat. De la tourelle qu'elle porte en main et qui rappelle sa légende, l'artilleur se fit un petit ouvrage de fortification, une « barbette ».

Contre le grand fléau du temps, la peste, reine des épouvantes, on ne manquait pas non plus de toute protection. La Provence avait saint Antoine, la Picardie saint Adrien. Mais à côté de ces saints locaux, il y en a d'européens. Le folk-lore compare les épidémies à des flèches que décoche un mystérieux archer : tel descend, pareil à la nuit, au premier chant d'Homère, le dieu à l'arc d'argent, et son carquois divin résonne sur son épaule[1]. Or, c'était une croyance que les saints pouvaient guérir les maux dont ils avaient souffert. On invoquait contre les maux de dents sainte Apollonie, qui les avait eues arrachées, contre les maux de ventre saint Érasme, dont on avait dévidé les entrailles. Le ciel était peuplé de ces divins médecins[2]. Saint Sébastien, le noble officier qui avait servi de cible aux flèches de sa troupe, était tout désigné pour écarter celles de la peste. Il avait émoussé sur lui la pointe du mal. Il semblait dire à Dieu : « Seigneur, n'est-ce pas assez de moi ? Faut-il encore d'autres victimes ? N'ai-je pas assez pâti pour épuiser votre colère ? Grâce pour ces innocents qui vous invoquent par mes blessures ![3] »

[1] Cahier, *Caractéristiques des saints*, t. II, p. 661 ; Perdrizet, la *Vierge de Miséricorde*, p. 107.

[2] Naturellement, cette croyance fut violemment attaquée par la Renaissance et la Réforme. Cf. Rabelais, *Gargantua*, ch. XLV ; — Henr' Estienne, *Apologie pour Hérodote*, ch. XXXVIII.

[3] L'idée est très bien exposée par Benozzo Gozzoli, dans une fresque datée de 1464, à San Gimignano. Cf. Perdrizet, *loc. cit.*, p. 113 et pl. XVI, et mon article dans la *Revue de l'Art*, novembre 1911. — Mariotti (*Lettere pittoriche perugine*, Pérouse, 1788, p. 55) décrit une fresque analogue, qui se trouvait de son temps dans une église de Pérouse, Santa Croce in borgo S. Sepolcro. Cf. Perdrizet, *loc. cit.*, p. 117. — Un vitrail de 1516, autrefois dans l'église Saint-Laurent de Beauvais, offrait une composition toute semblable. Cf. Mâle, *loc. cit.*, p. 165.

Auprès de ce martyr romain, une figure nouvelle vient au XVe siècle se placer de plain-pied. Avec saint Sébastien, il n'y a pas, dans l'art de la fin du moyen âge, de personnage plus populaire que saint Roch. C'est qu'il n'y a pas non plus de plus merveilleuse histoire. Sa vie très simple, très humble, a l'air d'une légende[1].

Il était né à Montpellier à la fin du XIIIe siècle. Il avait de grands biens, les distribua aux pauvres, prit le bâton du pèlerin et se rendit à Rome. A Acquapendente, la peste l'arrêta. Devant la détresse universelle, Roch fut pris de pitié; il soigna les malades, consola les mourants, ensevelit les morts. La peste disparue, il reprit son chemin; mais le mal l'avait devancé. Le voyageur trouva la Ville Éternelle presque vide, sans pape, sans mouvement, sans voix, dans la désolation de son immense veuvage : seul sur ses ruines augustes régnait le spectre du fléau.

Le pèlerin y demeura trois ans, visitant les rares survivants, secourant les pauvres affligés, et ne repartit que quand l'épidémie recula. Il apprit qu'elle s'était transportée à Plaisance, il l'y suivit. Il semblait un chasseur qui traque un gibier favori et veut l'étouffer corps à corps. Cette fois, il fut terrassé. La flèche céleste le toucha à l'aine gauche. La gangrène se mit dans la plaie. Pour épargner aux habitants une cause de contagion, ou la peine de soigner un malade de plus, le pestiféré se traîna dans un bois pour mourir. Il guérit. Dans ces siècles où l'homme est si dur, c'est la nature qui est humaine : une biche nourrit Geneviève de Brabant, un petit chien porte à saint Roch le pain que nous demandons chaque jour à Notre Père. Alors le convalescent revint dans sa patrie.

[1] *Acta Sanctorum, Aug.*, t. III, p. 380 et suiv. Saint Roch est mort à trente-cinq ans, en 1327. Le culte de saint Roch est spécialement franciscain. L'ordre s'honorait de le compter au rang de ses tertiaires. Mais ce n'est là qu'un trait inconnu aux anciens biographes, et sans un commencement de preuve. Cf. Wadding, Rome, 1733 t. VII, p. 70, et *Acta S. S.*, p. 382.

A voir ce paria en guenilles errer, sans feu ni lieu, comme font les misérables, la police le prend pour quelque espion ; on vous happe le pauvre diable, on vous le jette en prison. Un matin, au bout de cinq ans, le geôlier qui venait changer l'eau de sa cruche le trouva mort et rayonnant d'une lueur surnaturelle.

Ce héros de la charité, ce saint et jeune vagabond qui avait passé sur la terre comme une douceur et un bienfait, ce modèle de dévouement et de mansuétude, devint sur-le-champ sans rival au ciel des pauvres gens ; le peuple reconnut en lui mieux qu'un protecteur, — un ami. On voit partout sa douce figure[1], ses longs cheveux d'éphèbe sous le chapeau à grands bords, son bourdon, sa chausse déchirée sur l'ulcère de sa cuisse. A peine aimait-on moins que saint Roch son caniche, son « roquet ». Secourable au bétail même, il guérissait de la fièvre le troupeau qui broutait son herbe, la roquette. Que lui fallait-il de plus ? Venise vola son corps[2]. Elle plaça ces reliques enviées dans une *Scuola* de marbre, qui est la plus glorieuse des maisons de confréries, et que Tintoret illustra de peintures flamboyantes : en sorte qu'après les chefs-d'œuvre du génie populaire, échurent à cette mémoire bénie ceux de l'art le plus savant et le plus inspiré que le monde ait connu.

[1] On montrait encore à Plaisance, au XVIIe siècle, un portrait de saint Roch, peint, disait la légende, par un gentilhomme que le saint avait ramené à Dieu. C'était saint Gothard, qui se retira ensuite dans la solitude qui porte son nom. Cf. abbé Recluz, *Histoire de Saint-Roch*, Montpellier, 1858, p. 115.

[2] En 1482. Le corps était à Arles depuis 1372. La *Scuola di S. Rocco* fut construite par les Lombardi de 1485 à 1533. Tintoret y travailla à partir de 1559 ; son prodigieux *Calvaire* est de 1565. En 1856, Venise rendit à Montpellier la moitié des restes de saint Roch.

IV

J'ai hâte d'arriver à la grande protectrice, à la grande idée de ce temps, à sa plus chère pensée, la Vierge.

Elle était, depuis toujours, la patronne de choix, la reine, l'élue des confréries. Toutes se groupaient sous son manteau. Combien de tableaux, de bas-reliefs, la représentent ainsi, abritant une famille confiante comme une poule couve ses poussins ? Le maternel refuge s'ouvrait de plus en plus vaste : fait d'abord pour un seul couvent[1], il finit par comprendre l'humanité entière assemblée à son ombre[2]. Quand la grande Vierge bleue était peinte sur une bannière, le souffle de la brise qui balançait la toile imprimait à son geste le mouvement d'une aile[3].

La *Mater omnium* devint le type même de la Vierge des confréries. Sous ses bras se blottissent des villes et des contrées. Les carreaux de la peste viennent se briser sur son manteau. Ils rebondissent comme fait la grêle sur un toit et retournent inutiles dans la droite qui les lance. La Vierge s'interpose entre la terre coupable et la colère divine. Il suffit de son apparition pour désar-

[1] De l'ordre de Cîteaux. La vision de la Vierge au manteau se rencontre pour la première fois chez Césaire d'Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, VII, 58. Cf. Léon Silvy, *L'origine de la Vierge de Miséricorde*, *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1905 ; — Krebs, *Maria mit dem Schutzmantel* (*Freiburger Munsterblätter*, fascic. I, 1905) ; et le travail souvent cité de M. Perdrizet, 1908.

[2] Tableau siennois du musée de Cherbourg ; statue en pierre de la cathédrale de Fribourg ; retable des Cadart, par Enguerrand Charonton, au musée de Chantilly ; tableau du musée du Puy, etc. Les exemples de la *Mater omnium* sont innombrables.

[3] Bannières de Bonfigli à Santa Maria Nuova (1472) et à S. Francesco, à Pérouse ; autres à Montone (1482), à Corciano, etc. Sur les bannières dans l'art ombrien, Cf. Rio, *L'Art chrétien*, 2e édit., 1861, t. II, p. 211.

mer le ciel : la Mort s'arrête au milieu de son œuvre; les deux vertus en lutte au sein de la divinité s'embrassent et se réconcilient; la Clémence l'emporte et la Justice remet son épée au fourreau[1].

Si l'on veut se rendre compte de la fécondité d'un motif populaire, de sa richesse de sens, de son évolution, il faut lire la thèse remarquable de M. Perdrizet sur la *Vierge au manteau*. On comprend sans peine la faveur dont jouit auprès des âmes chrétiennes cette miséricordieuse image. De quoi le peuple d'alors (et celui de toujours) a-t-il faim et soif plus que de toute chose ? De tendresse, de pardon, de douceur, de pitié. Et quand je dis le peuple, ne nous exceptons pas orgueilleusement du nombre! Qui de nous n'a besoin d'indulgence ? Qui oserait affronter un jugement sans amour? Qui ne pense qu'il vaut un peu mieux que sa vie, que ses actes le trahissent ou le représentent mal, et qu'il faut le juger moins sur ce qu'il fait que sur ce qu'il voudrait faire ? Qui pense qu'une règle unique puisse s'appliquer à tous ? Qui enfin, dans ses heures de sécheresse, de dégoût et de découragement, n'a besoin là-haut d'une mère ou d'une sœur très pure, à qui il puisse dire : « Priez pour nous, pauvres pécheurs ? »

Mais le XVe siècle ne se borne pas à cette idée un peu utilitaire de la sainte Vierge, notre avocate. Il lui voue

[1] Bannière de S. Francesco ; fresque, décrite par Mariotti, à Santa Croce de Pérouse (Cf. Broussolle, *Jeunesse du Pérugin* et Perdrizet, *loc. cit.*, p. 116). Sur le glaive que rengainait l'archange, dans cette dernière peinture, était écrit le mot : *Fiat.* — Sur le débat de la Justice et de la Miséricorde, cf. le prologue des *Méditations* ; et le *Speculum Humanæ Salvationis*, ch. XXXIX :

Regnum suum [Deus] in duas partes divisit;
Unam partem sibi retinuit, alteram Mariæ commisit;
Duæ partes regni sui sunt justitia et misericordia.
Per justitiam minabatur nobis Deus, per misericordiam succurrit nobis Maria.

La Vierge au manteau fait partie de l'illustration du *Speculum*. Perdrizet, *ibid.*, p. 105.

une affection plus désintéressée. Il partage ses joies, et aussi ses souffrances — surtout même ses souffrances. Pour une confrérie de Notre-Dame de Liesse, il y en a bien dix de Notre-Dame des sept douleurs. C'est le temps qui invente le motif singulier de la Vierge aux sept glaives. Le mot de Siméon : « *pertransibit gladius* » prend corps. On voit le cœur de la Madone hérissé comme une pelote, de sept longues épées ou des sept rayons d'une sorte de douloureux soleil[1].

Deux circonstances contemporaines, qui prennent place aux environs de 1470, vinrent donner au culte de la Vierge une impulsion subite. L'une est l'inauguration du pèlerinage de Lorette. On apprit un jour que les anges avaient transporté, non loin de Recanati, sur les bords de l'Adriatique, la maison qu'habitait la Vierge à Nazareth. La preuve était que cette maison se trouvait assise au ras du sol, sans fondation en terre, comme un objet qu'on vient de poser. On racontait ceci. Le soir du 12 mai 1291, à l'heure où le dernier Franc, devant le flot des Sarrasins, quittait le sol de la Palestine, la sainte et douce cabane, la maisonnette où le plus grand espoir du monde avait été conçu, s'était détachée de terre et enfuie à tire d'aile du côté du couchant. C'était toujours le même désir : sauver ce qu'on pourrait du naufrage des Croisades, posséder près de soi les souvenirs des premiers jours du

[1] Cette bizarre image paraît d'origine flamande. *Anal. Bolland*, 1893, p. 333 et suiv. Le culte et les confréries de la Vierge des Sept Douleurs se rattachent probablement à l'action des Mendiants. Cf. la *Quodlibetica decisio perpulcra et devota...* de Michel François de Lille, évêque dominicain de Selimbria (Anvers, 1496) : « *Hoc etiam probant antique ecclesie picture quasi libri laycorum, in quibus beata virgo filii sui corpus de cruce depositum inter brachia cum lacrimis amplectitur, vocatur in Francia ymago beate virginis de pietate. De qua solempnis fraternitas multis gratiis et indulgentiis dotata plurimis in locis habetur, et precipue in conventu nostri ordinis opidi valencenensis, ubi aliquando prefui et proprium officium de dicta fraternitate seu beate virginis de pietate cum pulcherrima ejus tabula seu imagine vidi et perlegi.* »

christianisme. Les anges déposèrent la maison sur la côte dalmate, puis la transportèrent en face dans un bois reculé de la marche d'Ancône. Chaque fois, le concours des fidèles était une occasion de brigandages et de meurtres. Le sanctuaire inquiet, indigné, émigrait. Enfin, il s'arrêta au bord de la grande route, à la place où on le voit encore. Et des visions révélèrent à de saintes personnes la merveille arrivée d'Orient par cette voie miraculeuse.

Il est probable que la légende (car on n'en trouve pas trace avant 1472) est née dans l'esprit de quelqu'un qui se demandait pourquoi, dans la construction de la nouvelle église de Lorette, l'architecte avait respecté une très vieille masure qui servait d'oratoire rustique[1]. Le prodige n'étonna personne : il y avait beaucoup d'églises apportées par les anges. Qui avait agrafé sur sa roche fantastique l'aérienne Notre-Dame du Puy? Et nos cathédrales, on l'a dit, n'ont-elles pas l'air elles-mêmes prêtes à prendre leur vol et à fuir cette terre pour remonter au ciel?

Le pèlerinage de Lorette était déjà universel au commencement du XVIe siècle. Mais son influence est peu de chose, si on la compare à celle du Rosaire. Cette dévotion nous intéresse doublement, car elle est à la fois une œuvre dominicaine et une dévotion de confrérie. L'inventeur du rosaire est un jacobin breton, nommé Alain de la Roche, qui en fit honneur au fondateur de son ordre, saint Dominique[2]. On a sévèrement reproché au pauvre homme

[1] U. Chevalier, *Notre-Dame de Lorette*, 1906; *Anal. Bolland.*, t. XXV, p. 478; une fresque du couvent franciscain de Gubbio, qui représente la légende, paraît toutefois datée de 1471, d'après une tradition locale, saint François, se trouvant à Sirolo, aurait prédit la future merveille. Cf. Faloci. Pulignani, *la sainte maison de Lorette d'après une fresque de Gubbio*, 1907, p. 55.

[2] Quétif et Echard, t. I, p. 252; *Acta S. S.*, août, t. I, p. 427; — Cf. *Anal. Bolland.*, 1899, p. 290; 1902, p. 45 et p. 219; 1909, p. 230. — Holzapfel, *Saint Dominikus und der Rosenkranz*, Munich, 1903; — Thurston, dans *The Month*, 1900, 1901, 1908, et dans *The Tablet*, mai-juin 1908.

une modestie qui n'est plus guère dans les mœurs des inventeurs ; on est dur aujourd'hui pour Alain de la Roche. Quand on ne le traite pas comme un fourbe, c'est qu'on l'excuse comme un malade ; et s'il n'est pas un imposteur, c'est un irresponsable. On n'ose plus imprimer ses visions qu'en latin. Elles n'offrent pourtant rien de scandaleux, si ce n'est une intimité, une privauté caressante, tendre, enfantine, avec le Ciel, qui sont choses familières à presque tous les mystiques, et qui ne devraient déplaire qu'au rigorisme janséniste[1].

Alain mourut fort ignoré au fond de l'Allemagne, à Rostock, en 1475. Cependant, sa création se répand avec la rapidité de l'aigle. Elle consiste, comme chacun sait, dans la récitation du « psautier de la Vierge » : cent cinquante *Ave Maria* partagés en dizaines, un *Pater* avant chaque dizaine et le *Gloria* à la fin. De plus — et c'était là tout le sens de l'exercice, — chaque dizaine consacrée

[1] Holzapfel, *loc. cit.* ; — cf. Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, édit. Ristelhuber, t. II, p. 239. Cette page est un modèle de grossièreté. Les fiançailles mystiques d'Alain avec la Vierge, l'anneau de ses cheveux qu'elle lui passe au doigt, son lait dont elle lui donne à boire, tout cela devient, pour cet esprit bourgeois, une sorte de fabliau trivial, une scène du *Mesnagier de Paris*. Ces images de rafraîchissement céleste sont fréquentes chez les mystiques. On connaît l'admirable tableau de Murillo où quelques gouttes du sein de la Vierge jaillissent sur les lèvres de saint Bernard. Un trait semblable se lit dans la *Vie de Suso*. L'auteur raconte comment la Vierge étancha sa soif d'une manière divine. « La même nuit, ajoute-t-il, elle apparut encore à un autre serviteur de Dieu, qu'elle pria d'aller trouver frère Henri pour lui dire de sa part : « Jadis, j'ai allaité saint Chrysostôme enfant, je l'ai pressé dans mes bras, je lui ai permis de se suspendre à mon sein, de goûter mon lait virginal. Je t'ai fait la même grâce cette nuit, et pour gage de cette faveur, tout ce que tu diras sera plus fervent et plus pur. » Alors frère Henri s'écria : « Que bénie soit la source divine qui s'élance sans cesse du sein de Dieu lui-même ! Que bénie soit la mère de toutes les grâces, qui a daigné accorder un si grand bienfait à son indigne serviteur ! » *Œuvres du Bienheureux Suso*, trad. Cartier, 1878, p. 57-58.

Il ne faut pas se lasser de protester contre la vulgarité des interprétations qui souilleraient de si charmantes pages, détruiraient cette poésie. Les gouttes du lait de la Vierge étaient, au moyen âge, une relique presque comparable aux gouttes du Précieux Sang. Le peuple ne voyait là nulle idée indécente, et c'est sans fausse pruderie comme sans inconvenance que l'Allemagne donnait à un de ses vins parfumés le nom de *Liebfraumilch*.

à la méditation d'un « mystère ». C'était une méthode courte, commode et pratique, pour repasser chaque jour l'enseignement de l'Évangile, le ruminer et s'en incorporer la substance. Le rosaire n'a été promulgué qu'au XVe siècle, mais il s'élaborait lentement depuis trois siècles ; il était le résumé de l'œuvre entière des Mendiants[1].

Le succès fut extraordinaire. En cinq ans, la première confrérie du Rosaire, celle de Cologne, passe de six mille adhérents à plus de cinq cent mille. La bannière de la Vierge du Rosaire faillit embrasser toute l'Église[2]. Alors, des méditations ardentes de tout un peuple, — comme un métal chauffé à blanc par des millions d'haleines qui attisent un brasier, — la figure de la Madone sortit plus

[1] Alain de la Roche, en effet, a eu des devanciers. Le rosaire est le terme d'une longue évolution. L'usage du chapelet, emprunté aux Arabes, était connu depuis longtemps : c'est ce qu'on appelait « couronne » ou « patenôtres ». Les patenôtres sont figurées très souvent dans les œuvres d'art. La charmante *Madone aux fleurs de pois* du musée de Cologne (v. 1390) récite le chapelet. Un chapelet est pendu au mur, au fond de l'admirable *Portrait d'un jeune ménage*, par Jean van Eyck, à Londres (1434). — Il y a plus. Dès le XIIIe siècle, on pratiquait la dévotion des cent cinquante *Ave Maria*. Césaire d'Heisterbach, *Libri VIII miraculorum*, III, ch. XXIV et XXXVII ; — Thomas de Cantimpré, *Bonum universale de Apibus*, part. II, ch. XXIX, n°s 6 et 8. — Cf. *Anal. Bolland*, 1902, et Holzapfel, *loc. cit.*, ch. V. — Mais l'organisation du rosaire, comme méthode individuelle de méditation et comme société de prière, avec confréries, indulgences, etc., est bien l'œuvre d'Alain de la Roche.

[2] Parmi les œuvres — innombrables — qui s'inspirèrent de la dévotion nouvelle, il faut citer au moins le *Rosenkranz* de Veit Stoss à Notre-Dame de Nuremberg (aujourd'hui au musée), et surtout l'admirable *Ave Maria* qui se balance à la voûte de l'église Saint-Laurent. Un grand rosaire ovale, composé de cinquante petites roses, enveloppe le sublime dialogue. Les cinq gros grains sont remplacés par des médaillons qui représentent cinq des sept joies de la Vierge ; les deux autres médaillons sont juchés assez malheureusement, depuis 1825, au-dessus de la couronne. Cette composition poétique fut offerte en 1517 par un riche bourgeois, Hans Tucher ; elle fut imitée en 1521 par Tilmann Riemenschneider à la voûte de l'église de Volkach-sur-le-Mein. Cf. Réau, *Peter Vischer*, p. 65. — On sait que le tableau commandé à Dürer, en 1506, par les Allemands de Venise, pour leur église de San-Bartolommeo, est une *Fête du rosaire* ; le tableau est aujourd'hui à Prague. Cf. Thausing, *Dürer*, p. 265 et suiv. ; *Klassiker der Kunst*, t. IV, p. 26 et 27.

brillante et plus belle. Son visage parut plus candide que la neige. Son vêtement était le soleil. Une pensée, depuis longtemps latente dans la conscience chrétienne, acheva de se dégager : on entrevit le dogme de l'Immaculée conception.

Formulée par les franciscains, combattue par l'ordre rival, l'idée, après deux siècles de doute, perce enfin le nuage. Tout y collaborait. Plus les thomistes niaient à une femme née de la femme le privilège extra-humain qui l'exemptait de la tare originelle, plus ils exaltaient le miracle de sa maternité virginale ; et cette virginité prodigieuse avait pour conséquence le privilège même qu'ils voulaient refuser[1]. Ainsi tous conspiraient, adversaires comme partisans, à l'apothéose de l'idéale figure, de notre sœur divine et humaine. Personne n'a écrit sur la Vierge des choses plus délicieuses que le dominicain de Coblentz, le bienheureux Henri Suso. Sa vie est le plus suave des romans mystiques.

« Un matin, étant revenu se reposer dans sa cellule[2], il commençait à s'assoupir, quand il fut réveillé par les tambours de la citadelle, qui battaient la diane ; aussitôt il se secoua et se prosterna contre terre. Il salua sa Reine comme l'oiseau salue l'aurore. Et une voix intérieure lui répondit mélodieusement : « *Maria stella maris, hodie processit ad ortum...* Voici Marie, voici l'étoile de la mer qui se lève. »

« Une autre fois, au commencement de mai, il avait, suivant sa coutume, offert un chapelet de roses à la reine du ciel ; le matin, il voulait dormir, parce qu'il était revenu de la campagne très fatigué. Mais lorsqu'arriva l'heure du lever, il lui sembla être au milieu d'un concert céleste, où l'on chantait

[1] Sur cette querelle de l'Immaculée Conception, cf. J.-V. Le Clerc, *Discours sur l'état des Lettres au XIVe siècle*, t. I, p. 378 et 411 ; — Schlosser, *Zur Kenntniss der Künstlerische Uberlieferung im spätem Mittelalter*, Vienne, 1902 ; — Mortier, *Hist. des Maîtres Généraux*, t. III, p. 616 et suiv. ; — Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, p. 30.

[2] L'auteur parle de lui-même à la troisième personne.

Magnificat... Quand on eut fini, la Vierge l'invita à chanter le verset : « *O Verlis rosula*, ô jeune rose du printemps ». Il obéit, et voici que trois ou quatre anges unirent à lui leurs voix qui surpassaient toute musique. Il ne put supporter tant de bonheur et revint à lui... »[1]

« O ma sainte et charmante Amie, lui écrit-il encore, soyez la Pâque fleurie, le riant été de mon cœur... Enchantez mes nuits de vos grâces : accordez-moi une de vos couronnes, tressez-moi une belle guirlande, parez mon âme de vos mérites et de vos vertus. »

Et de chaque couvent, de chaque repli de la solitude, avec le battement de la cloche à l'aube ou dans le crépuscule, s'exhale chaque jour un nouveau chant de tendresse. Rien n'égale l'immense douceur de cette monotone antienne. La Vierge peuplait l'univers. Elle remplissait les siècles. Elle était l'immortelle amante du Cantique. Tous les parfums de la Sulamite, les baumes, les aromates, la myrrhe, le nard, le cinnamome, composent à sa personne une atmosphère d'ivresse. On la compare à tout ce qui charme, à tout ce qui luit, à tout ce qui s'élève, à la fleur, au rayon, au miel, au chant de l'oiseau. Elle est la grâce, la lumière, l'étoile du matin, le sourire de l'aurore. On la retrouve sur la terre, où elle était l'herbe des champs et le lys des vallées.

Mais cette poésie ne reste pas dans les cloîtres : les images la mettent à la portée des foules. Si la fleur du tylé ne se fane jamais, si la cavale conçoit des souffles de la brise, si Danaé enfante le fruit d'une pluie d'or, si la licorne accourt se prendre au sein d'une pucelle, — pourquoi ne serait-il pas vrai qu'une Vierge ait mis au monde ? Il faut voir le livre étonnant du dominicain Franz de Retz, sa *Défense de virginité inviolée de Marie*, où il

[1] *Œuvres du Bienheureux Suso*, trad. Cartier, p. 17 et 26.

réquisitionne l'histoire, la nature, la fable, pour rendre intelligible l'inconcevable enfantement[1]. Des vignettes illustrent chacune de ces questions. Plus que tous les raisonnements, ce troublant almanach devait convaincre les foules. — Le monde devenait le miroir de Marie, le reflet de son mystère. Elle flotte dans les vieilles gravures comme une pensée éternelle, au sein de l'abîme nocturne sablé d'une poussière d'astres, — espèce de nébuleuse ou de voie lactée nouvelle, ayant pour constellations toutes les images des litanies :

Vitrum, *urna*, *claustrum*, *cella*,
Domus, *aula*, *civitas*,
Fons, *fenestra*, *lumen*, *stella*,
Sol, *aurora*, *claritas*[2].

Ainsi lancé, porté par les milices du rosaire, l'élan devient irrésistible. Du rêve universel, le dogme de l'Immaculée commençait à éclore[3]. Comme une fleur miraculeuse, l'humanité portait ce lys à son sommet. C'est le

[1] Cf. Schlosser, *loc. cit.*, pp. 287, 313, pl. XVI, XXIII ; Franz de Retz (1337-1421), enseigna de 1385 à 1411, à l'Université de Vienne. Cf. Quétif, t. I, p. 775. Les fresques du cloître de Brixen reproduisent les gravures du *Defensorium*, ainsi que celles du *Speculum* et de la *Bible des Pauvres*. La vestale Tuscia, qui porte de l'eau dans un tamis, se rencontre souvent dans la peinture italienne du xve siècle : ce sujet vient de saint Augustin par le *Defensorium*. Tuscia est une figure de la virginité de Marie. Cf. Perdrizet et René Jean, *La galerie Campana*, p. 27, n° 222.

[2] Ragey, *Hymnarium quotidianum B. M. V.*, 1892, p. 425.

[3] Sixte IV, le pape franciscain, fait composer dès 1476 un office de l'Immaculée Conception. Dès lors, la dévotion fait des progrès rapides. A partir de 1496, la Sorbonne exige de tous ses diplômés un serment d'adhésion à ce nouvel article. Les représentations de l'Immaculée Conception apparaissent au début du xvie siècle. Maxe-Werly (*Iconographie de l'Immaculée Conception*, 1903) signale comme la plus ancienne celle qui se trouve dans les *Heures à l'usage de Rome*, imprimées en 1505, à Paris, pour Thielmann Kerver ; je rencontre la même image dans les *Heures* de Kerver, imprimées en 1502 pour Gillet Remascle. — Cf. Pauwells, *Les Franciscains et l'Immaculée Conception*, Malines, 1904.

sens des *Arbres de Jessé* qu'on voit, dans nos églises enchevêtrer leurs ramures sur les tapisseries, tordre sur les vitraux leurs bras chargés des rois atroces de Juda : cette race de fange et de crimes, cet arbre de luxurieux, d'assassins et d'impies, se termine par une vierge[1]. Symbole magnifique de l'ascension humaine !

Alors, chose surprenante et vraiment admirable, — la fille purifia la mère. Le privilège de l'une remonta jusqu'à l'autre. Vous rappelez-vous le beau Metzys du musée de Bruxelles ?[2] C'est la famille de sainte Anne. On voit la grande aïeule au milieu de ses trois époux et de ses filles, les trois Maries, aux pieds desquelles jouent leurs enfants, Jésus, Jean, les deux Jacques, Simon, Joseph et Jude : tableau patriarcal, empreint de toute la majesté de la tribu et de la tente. L'Allemagne se plut à cette grande scène de famille, moitié intime, moitié épique, et unissant la bonhomie de la peinture de « genre » à la grave poésie des mondes primitifs et des unions bibliques.

Mais les récentes idées sur la surnaturelle pureté de la Vierge firent trouver choquante la trop matérielle humanité de cette image. Il n'était plus possible qu'une créature si parfaite fût la fille d'une mère si charnelle, d'une Juive qui était entrée dans le lit de trois hommes. On modifia la légende. Les trois mariages furent oubliés. Anne parut en tout le reflet de Marie. Il y a des verrières, des gravures du XVIe siècle, où toutes les vertus

[1] Mâle, *loc. cit.*, p. 226-227. — En 1525, la confrérie de l'Immaculée Conception, à Toulon, commande un *Arbre de Jessé*. *Bullet. archéol. de la Commission*, 1897, p. 36.

[2] Le tableau est de 1509. Le thème de la *Heiligesippe* semble d'origine allemande. C'est dans l'école de Cologne qu'on en trouve les représentations les plus fréquentes ; c'est en Allemagne que s'accomplit l'idéalisation de la figure de sainte Anne. Elle est l'œuvre du savant Tritenheim (Trithemius), qui publie à Mayence en 1494 son petit traité *De laudibus sanctissimae matris Annæ*. Cf. Schaumkell, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange Mittelalters*, Fribourg, 1893.

de la Vierge commencent dans sainte Anne[1]. Celle-ci se montre environnée de tous les symboles de sa fille : tour d'ivoire, jardin secret, étoile de la mer ; ou bien, on voit sainte Anne qui porte enchâssée dans son sein, comme dans un œuf ou un reliquaire de cristal, la Vierge assise, portant elle-même dans une auréole plus petite le divin fruit de ses entrailles. L'œil plonge avec étonnement dans ces ventres sacrés, ouverts comme des tabernacles, et entourés de flammes. — Combien plus délicate l'incomparable merveille, la *Sainte Anne* de Léonard ! La vie semble s'écouler de la mère à la fille et de celle-ci à l'Enfant, comme une eau pure descend du flanc d'une colline.

Ainsi le moyen âge avait achevé sa tâche. Il avait, par mille ans de songes, façonné le couple idéal, sa statue de l'Adam et de l'Ève nouveaux. Sous sa forme souffrante et sous sa forme glorieuse, sous son aspect sanglant et son aspect limpide, il avait exprimé tout son rêve d'amour. Il avait exhalé le meilleur de son cœur. Étranges nouveautés ! On n'allait pas tarder à y mettre le holà ; Luther allait rappeler l'Église à la lettre de l'Évangile. — Il y a là un grave problème, que je pose ici en terminant. Les uns considèrent la Bible comme un texte arrêté une fois pour toutes, comme un livre déjà lu, où rien ne reste à découvrir. Pour les autres, le livre éternel demeure toujours ouvert par son divin auteur ; sa main n'y ajoute rien, mais les lectures successives l'approfondissent d'âge en âge : chaque génération tourne une page et déchiffre un mot. Ils croient à une sorte de révélation permanente, à la présence perpétuelle du maître intérieur. Entre ces deux principes, le conflit ne devait pas tarder à éclater. Où était le christianisme étroit et régressif ? Où étaient la vie et le progrès ? C'est ce que je vous laisse à décider.

[1] Simon Vostre, *Heures à l'usage d'Angers*, 1510 ; vitrail de la Ferté Milon. Cf. Maxe-Werly, *loc. cit.*, p. 20.

HUITIÈME LEÇON

LE COUVENT DE SAINT-MARC A FLORENCE. FRA ANGELICO SAVONAROLE. LES PROPHÉTIES DE LA SIBYLLE

Le couvent de Saint-Marc. L'Observance. La sainteté au xve siècle. — I. Le bienheureux Angelico. L'artiste et le saint, son caractère et son génie. Angelico et la Renaissance. — II. Caractères de la Renaissance. Découverte de l'antiquité. Frà Francesco Colonna, auteur du *Songe de Poliphile*. Analyse et esprit du livre. L'archéologue et l'érudit. Le paganisme. La volupté. — III. Jérôme Savonarole. Le Bûcher des Vanités. Idées de Savonarole sur l'art. Le problème de la Renaissance. — IV. Antiquité et Christianisme. Essai de conciliation. Filippo Barbieri et le livre des Sibylles. La Chambre de la Signature.

Le couvent de Saint-Marc à Florence est un des lieux les plus émouvants de l'univers[1]. Ce n'est pas seulement un musée de peintures, le sanctuaire d'un génie à jamais adorable : là se joua un des drames intellectuels les plus passionnants dont l'histoire fasse mention. Deux noms résument tout et valent un discours : ici peignit Angelico, — ici parla Savonarole.

Le xve siècle vit se produire dans les ordres mendiants un vif mouvement de ferveur, le mouvement de l'Observance[2]. Chez les Dominicains surtout, on assiste, sur le tombeau de sainte Catherine de Sienne, à un dégagement admirable de vie mystique. Dans les annales dominicaines, le xve siècle est le siècle des saints. Vingt-neuf

[1] Cf. Marchese, *San Marco di Firenze*, Florence, 1853, in-f° ; — Henry Cochin, *le Bienheureux Frà Giovanni Angelico de Fiesole* (collection : *Les Saints*), 4e édit., 1908.

[2] Holzapfel, *Historia Ordinis Minorum*, Munich, 1909, — Mortier. *Hist. des Maîtres Généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs*, t. IV, 1908.

personnages de cette époque sont vénérés sur les autels[1]. C'est de ce mouvement que sort le couvent de Saint-Marc. La maison, une ancienne maison de confrérie, appartenait, au début du siècle, aux moines de Saint-Sylvestre. Cosme de Médicis qui, au milieu de sa politique, éprouvait par moments un grand besoin de pureté, remplaça ces moines dissolus par les Dominicains réformés de Fiesole, dont les vertus édifiaient alors toute la ville. C'était en 1435. La maison tombait en ruines. Cosme la fit rebâtir par son architecte favori, l'auteur de son palais de la Via Larga, Michelozzo Michelozzi. La même année, mourait un amateur célèbre qui avait réuni une collection incomparable de manuscrits. Cosme la racheta en bloc, et en fit don à ses amis de S. Marco. Ce fut la première bibliothèque publique de l'Europe[2].

Les travaux furent poussés avec rapidité. Ils étaient achevés en 1443. L'église a été refaite au XVIIIe siècle. Mais le reste de l'édifice, les deux cloîtres, les galeries, les escaliers, les réfectoires, sont intacts et forment le modèle accompli du couvent à l'italienne. C'est, comme dit Vasari, le premier exemple en ce genre d'une construction moderne, et peut-être la plus commode et la mieux entendue de toute l'Italie[3]. Les cloîtres sont délicieux. Tout autre style, auprès de celui-là, semble une erreur, une faute de goût. D'ailleurs, la pauvreté est observée à la rigueur. Nul ornement. Toute la parure résulte de la sobriété de l'ensemble, du jeu des lumières et des ombres, de l'atmosphère qui circule sous les arcs en berceau, de la grâce des colonnes, de l'élégance des

[1] Mortier, *loc. cit.*, p. 648.

[2] C'était la bibliothèque de Niccolo Niccoli (1353-1436). Elle comprenait six cents volumes dont plus de quatre cents entrèrent à San Marco. Cosme nomma bibliothécaire Thomas de Sarzana, le futur pape Nicolas V et le patron d'Angelico. Cf. Cochin, *loc. cit.*, p. 203.

[3] Vasari, édit. Sansoni, t. II, p. 433 et suiv.

PLANCHE IX

DEUX PAGES DU SONGE DE POLIPHILE

Voir p. 268 et suivantes.

I. - *Triomphe de Vertumne et de Pomone.*

«... Telles les Hamadryades et les chanteuses d'Hyménées dansaient autour de Vertumne fleuri, au front ceint de roses safranées, le giron plein de fleurs amies de la saison que ramène le Bélier laineux. Il était assis en triomphe sur un chariot fort antique, traîné par quatre faunes cornus ; auprès de lui sa chère Pomone, couronnée de fruits et laissant pendre la masse de sa chevelure d'or. En avant du char, une femme élevait un trophée de sarcloirs, de fourches et de faucilles, avec cette inscription peinte sur un cartouche :

« La parfaite santé du corps, des muscles vigoureux, les chastes plaisirs de la table, l'heureuse sécurité de l'esprit, sont les dons que je fais à mes dévots. »

II. - *Poliphile rencontre la matrone Eulélie.*

Eulélie (la gloire) est reconnaissable à son visage sévère et à son glaive où pendent une couronne et une palme. Derrière cette imposante figure, s'avancent ses suivantes, Mérimnasia, Epitidis, Ergasilée, Anactéa, Statia et Olistée.

INTEGERRIMAM CORPOR. VALITVDINEM, ET
STABILEROBVR, CASTASQVE MEMSAR. DELI
TIAS, ET BEATAM ANIMI SECVRITA
TEMCVLTORIB.M.OFFERO.

Ecco ſencia præſtolatiõe fue patefacta, & itromeſſi, Se fece ad nu[illegible]
Matrona chryſaora cum gliochii atroci & nellaſpecto prompta, ubrai
te cũ la leuata ſua ſpatha in mano & prælucẽte. In medio della quale, una
corolla doro, & uno ramo di palmula itrauerſato ſuſpeſa pendeua, Cum
brachii Herculei & da fatica, cum acto magnanimo, Cum il uẽtre tenue,
bucca picola, humeri robuſti, Nel uolto cum demonſtratione di non ter
rirſe di qualunqua factione ardua & difficile, ma di feroce & giganteo ani
mo. Et il ſuo nomiatiuo era Euclelia, Et dixene nobile gi[illegible]ette & obſe
quioſe uenerabilmente comitata. Il nome della prima Merimnaſia, Del-
la ſecunda, Epitide. Dellaltra, Ergaſilea. La quarta era chiamata, Anectea.
Et Statia nominauaſi laquinta. La ultima era uocata Oliſtea. Il loco & ſi-
to mi parea eſſere molto laborioſo. Per queſto auidutaſi Logiſtica promp-
ta ſcomicioe cũ Dorio mõ, & tono di cãtare tolta la lyra di mano di The

proportions[1]. C'est tout le charme du *quattrocento* florentin, — ce qui se rapproche le plus de la simplicité attique.

On ne se lasse pas d'errer dans ces cloîtres spacieux, d'évoquer les figures qui les peuplèrent autrefois : le bienheureux Dominici, le bienheureux Albergati, le grand archevêque saint Antonin, tous trois amis d'Angelico et religieux de ce couvent; le pape Eugène IV, qui en posa la première pierre; Cosme de Médicis, qui venait de temps à autre y faire une retraite, à portée de sa bibliothèque. On va lire dans l'église les épitaphes de Politien et de Pic de la Mirandole, qui voulurent être enterrés là, en habits de Dominicains; on stationne devant les peintures du cloître ou des cellules, ou l'on s'en va rêver devant le rosier de Damas sous lequel Savonarole aimait à se recueillir. On admire tant de souvenirs accumulés dans un seul lieu, ce riche amalgame d'idées et de tendances diverses, de grands saints et de grands lettrés, de mystiques et d'humanistes, — mélange unique et que put seul produire, pour une heure, ce moment mémorable de l'histoire de l'esprit humain.

Car ces éléments trop contraires devaient fatalement entrer en lutte. Le principe religieux représenté par les Mendiants ne pouvait, en effet, se comporter partout d'une manière uniforme. Tandis qu'il se développe dans le Nord en toute liberté, il rencontrait en Italie un obstacle imprévu. Il se trouvait en face d'une situation nouvelle, d'où allaient naître pour lui de sérieuses difficultés. Quelle attitude les Mendiants allaient-ils adopter à l'égard de la Renaissance? Allaient-ils la traiter en amie ou en ennemie? Tenteraient-ils de l'absorber ou de

[1] Burckhardt, *le Cicerone*, trad. Gérard, 1892, t. II, p. 91; — Marcel Reymond, *la Sculpture florentine*, Florence, 1898, t. II, p. 159; — Cochin, *loc. cit.*, p. 196.

l'anéantir ? Problème grave, et qui dans le domaine de l'art, de la morale, de la culture, enveloppe deux ou trois questions qui n'ont pas encore cessé de nous intéresser. On va voir que les Mendiants n'en ont pas tout de suite aperçu l'importance. Ils ont cru que la Renaissance serait inoffensive. Ils s'y associent, y collaborent. Vers la fin du siècle seulement, ils reconnaissent le péril, s'en alarment et le combattent : trop tard, ce semble, et leur plus vigoureux champion était vaincu d'avance. Savonarole périt. Quelque chose de lui devait-il lui survivre ? Au lieu de la lutte où il tomba, n'avait-on pas le droit de concevoir un accord ? Ce compromis, cette harmonie furent-ils tentés quelque part ? Voilà le dessein de l'étude que je me propose ici, et dont je n'ai pas besoin de vous signaler la portée.

I

Quand Fra Angelico entreprit les peintures de Saint-Marc, il avait cinquante ans sonnés, et il y en avait trente qu'il portait, avec la robe blanche et le scapulaire noir, ce nom de Jean de Fiesole qui indiquait le lieu de sa profession et sa patrie religieuse[1].

Il était déjà célèbre, même en dehors de son couvent. A Cortone, pendant ses années de noviciat, puis à Foligno, non loin d'Assise, son âme s'était imprégnée de la douceur ombrienne ; devant les plus heureux paysages

[1] Il s'appelait dans le siècle, Guido ou Guidolino di Pietro, du bourg de Vicchio, dans la haute vallée du Mugello. Il naquit, en 1387, fit profession à Fiesole en 1407 et mourut à Rome, au couvent de la Minerve, où l'on conserve son tombeau, en 1455. — Les fresques de Saint-Marc furent commencées en 1438. — Cf. Vasari, édit. Sansoni, t. II, p. 507 et suiv. ; — Marchese, *Memorie*, etc., t. I, p. 245-402 ; — Supino, *Il beato Angelico*, Florence, 1901 ; — Langton-Douglas, *Frà Angelico*, Londres, 1902 ; — Henry Cochin, *op. laud.* ; — T. de Wyzewa, *Maîtres italiens d'autrefois*, 1907, etc.

du monde, son cœur s'était ouvert à la beauté des choses ; l'artiste s'était pénétré du charme de la peinture siennoise, si différente de la prose où se traînait à Florence la queue des giottesques. Il sort rafraîchi de ce bain de poésie franciscaine. Car n'est-il pas curieux que les âmes les plus suaves, celles qui remplissent le mieux l'idéal séraphique, un Jacques de Voragine ou un Angelico, appartiennent aux Dominicains ?[1] Tant il est vrai qu'on cherche en vain à opposer ces grandes familles. Le baiser que se donnèrent les pères continue à unir leurs races, et fait naître des fils spirituels de François jusque parmi les enfants du lilial Dominique.

Frère Jean de Fiesole était peintre ; et nous le savons si bien que nous le trouvons tout naturel. La rareté du fait devrait pourtant nous avertir. L'Église a été de tout temps une école d'architectes et de musiciens ; on ne compte pas les enlumineurs et les miniaturistes. Les peintres sont beaucoup moins nombreux. On dirait qu'il

[1] Cf. Wyzewa, la *Légende dorée de Jacques de Voragine*, 1902, p. v. — Quand parut à Florence Jean de Dominici, le grand « vicaire de l'Observance », un chroniqueur résume ainsi ses impressions : « Un disciple de saint François est revenu au monde ». Ser Lapo Mazzei, cité par Cochin, p. 58. — Angelico a peint plusieurs fois saint François, et toujours avec un respect et une tendresse nouvelle. Ce dominicain est un des peintres les plus exquis de la légende franciscaine.

C'est pour les franciscains du Bosco ai Frati, près de Caffagiolo, où Cosme de Médicis possédait une villa, que Fra Angelico exécuta le beau rétable aujourd'hui conservé aux offices, et où la Madone apparaît entre des anges et six saints ; Antoine de Padoue et François, Zanobi, patron de Florence, Cosme et Damien, patrons des Médicis, et Saint Pierre martyr, dont la figure est comme la signature de l'artiste dominicain. La prédelle originale est dispersée entre les musées du Vatican (les *Stigmates*), de Gotha (*Saint François devant le sultan*) et de Berlin. Les trois panneaux de ce musée représentant la *Rencontre de saint François et de saint Dominique*, l'*Apparition au chapitre d'Arles*, et les *Funérailles de saint François*, mériteraient par le sentiment d'être placés sur le même rang que le Sassetta de Chantilly (cf. *Klassiker der Kunst*, t. XVIII, p. 158-162). Et peut-être, le plus beau de tous les *Saints François* est-il l'admirable figure placée au pied de la croix, derrière saint Dominique, dans la fresque de la salle capitulaire de San-Marco. C'est cette image incomparable que les Pères Franciscains ont placée comme frontispice à leur belle publication de 1885.

y a une incompatibilité entre le métier d'artiste et la profession de moine. « Tout ce qu'on ôte aux sens, on le donne à l'esprit ». La formule est de la Mère Agnès, et je la crois irréprochable. Quel art toutefois s'accommoderait de ce jeûne ou de ce carême absolus? Conçoit-on une peinture qui se passe des sens, et n'ait plus ou moins pour but de réjouir la vue?

Telle n'est pas, en tout cas, celle d'Angelico. Cette âme charmante rayonne à travers ses ouvrages : on sent qu'elle n'a jamais respiré que la joie. Nulle n'a moins douté de la bonté de la vie. Nulle n'a aperçu le monde sous des couleurs plus obstinément heureuses et brillantes. Il n'y a jamais vu que des saints : n'en était-il pas un lui-même ? La tristesse est la grande ennemie de la sainteté. L'*acedia*, le spleen, la langueur, le « vague à l'âme », ont toujours été redoutés des maîtres de la vie intérieure. Jamais le démon de l'ennui ne dut tenter Jean de Fiesole. On l'imagine parfaitement gai, de cette gaîté divine qui est le partage des personnes très pures, de l'enfant ou de la jeune fille. Il pleurait pourtant, nous dit-on, et jamais ne put sans fondre en larmes peindre le Crucifix[1] : mais qu'a de commun cette sensibilité idéale du mystique avec nos soucis égoïstes et nos chagrins terrestres?

C'était une âme d'une candeur, d'une bonhomie ravissantes. A soixante ans, il conservait la simplicité d'un novice. Comme il peignait au Vatican la chapelle de Nicolas V, le pape lui avait fait porter à déjeuner ; mais l'ingénu vieillard se fit conscience de toucher à la viande sans la permission de son prieur[2]. Jamais il ne voulut d'avancement, jamais ne fit une affaire, jamais ne garda

[1] Vasari, t. II, p. 520.
[2] *Ibid*, p. 519.

un sou de l'argent qu'il gagnait. Il peignait pour lui-même et pour l'amour de Dieu. Il travaillait sans repentir, sans corrections et sans retouches, du premier coup, sans revenir sur ce qu'il avait fait : cela venait, bien ou mal, comme il plaisait au Ciel, et il y aurait eu de l'orgueil à se tourmenter davantage[1]. Ainsi ce grand artiste, à force d'humilité, échappa à l'un des plus graves écueils de son métier, à ces angoisses du style, à ces affres arides de la forme, qui dessèchent les œuvres de tant de ses confrères. Son art n'est qu'effusion, musique et poésie.

Mais cette naïveté, ce dédain de l'argent, ce mépris des honneurs et des situations, cette absence de toute vanité personnelle, sont-ce là des vertus du peintre ou du chrétien? Ou sont-elles davantage du saint ou de l'artiste? Pourquoi Jean de Fiesole me fait-il toujours penser à notre cher Corot[2]? Celui-là aussi peignait comme on fait sa prière. Un brin d'herbe le jetait en extase. Il disait : « Je travaille pour les petits oiseaux ». Et la sainte ignorance du monde, le désintéressement, le parfait oubli de soi, la divine enfance du cœur, ne font-ils pas le

[1] Vasari, t. II, p. 519.

[2] Cf. à ce propos une observation importante du peintre américain John La Farge, *The higher life in Art*, New-York, 1908, p. 90 et 168. L'auteur développe cette idée, que le paysage a été, au XIXe siècle, la forme originale de la peinture religieuse. De même dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle, si laïque, si bourgeoise, si vide de grandes idées, le seul « penseur », avec Rembrandt, est un paysagiste, Ruysdaël, cf. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1876, p. 253 et suiv. — Une transformation analogue s'opère dans la littérature : le « lyrisme », à partir de Jean-Jacques et de Chateaubriand, devient l'héritier de l'éloquence de la chaire ; et l'émotion religieuse, en se retirant de celle-ci, émigre dans la poésie. Cf. Brunetière, L'*Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle*, 1894, t. I, p. 90, 129 et suiv. — Pour en revenir à la peinture, comme les mêmes sentiments s'expriment dans la même langue, on sera frappé des rapports que présentent parfois celle d'Angelico et celle de Corot. Ainsi, dans la prédelle du Louvre (la *Vie de saint Dominique*), toutes les « fabriques », façades blanches ou roses, cloîtres, ciels, rappellent invinciblement la manière naïve, enfantine et puissante, la touche large et grasse des études romaines du maître parisien.

charme de la chanson d'alouette, enivrée de légèreté et de brises matinales, que pousse cette âme sonore dans ses nuages grisâtres ?

Innocence, virginité de l'esprit et des sens, don admirable du regard où tout se reflète en beau, je les retrouve dans le vieil artiste dominicain. C'est un des plus gracieux génies qui aient enchanté la terre, un de ceux qui nous donnent le plus de raisons d'aimer la vie. Ce qui nous la rend odieuse, cette insupportable atmosphère de laideur et de bassesse, cette incurable platitude de l'existence quotidienne, s'évanouissent devant ce poète qui n'a rien su de ces misères. Il était incapable d'une vulgarité. Le difforme, le monstrueux pour lui n'existent pas. Le monde qu'il a peint apparaît sans péché, et la lumière qui l'éclaire conserve l'imperturbable éclat du plus beau jour.

De là, il faut l'avouer, une certaine faiblesse dans quelques ordres de sujets. Rien de moins impressionnant que l'enfer d'Angelico ; le peintre ne se fait aucune idée du mal ; il n'en a nulle expérience. Nos vices, nos passions, d'après lesquels un Dante compose ses peintures infernales, sont pour notre artiste de véritables *terrae incognitae :* c'est un monde dont il ne parle que par ouï dire. Mais, en revanche, quels Paradis ! Il paraît que, de tous les sujets de la chaire chrétienne, il n'y en a pas de plus ingrat. La langue humaine n'a qu'un mot pour exprimer le bonheur : quelle richesse au contraire de cordes douloureuses ! A cet égard, Jean de Fiesole est vraiment inventeur : jamais il n'est à court pour figurer le ciel. Il a toujours du neuf à nous apprendre sur l'autre vie. Ce n'est pas lui qui, comme le moine de la légende, se fût demandé à quoi les élus occuperaient les loisirs de l'éternité. Il sait tout ce que font les anges ; il connaît tous leurs jeux, leurs rondes et leurs concerts ; il n'ignore

aucune des fleurs qui étoilent leurs prairies, et dont ils portent des couronnes sur leurs cheveux de chérubins ; il n'a jamais rien peint avec tant de plaisir ; on dirait qu'il les voit, qu'il est de leur société : et l'on ne s'est pas trompé en lui donnant leur nom [1].

[1] A propos d'un détail charmant des *Paradis* d'Angelico, — les frères qui se retrouvent au ciel et qui s'embrassent, — on a rappelé le *Paradis* de la chapelle des Espagnols, dont la porte est ouverte par un dominicain. Cette réminiscence me paraît évidente. On a cité encore (cf. Pératé, dans *Hist. de l'Art* de M. André Michel, t. III, p. 606) l'exquise chanson de Jacopone, *Una ruota si fa in cielo :* « Une ronde se fait au ciel — une ronde de tous les saints, — dans le jardin de l'amour divin, — le jardin qu'enflamme l'amour.

« Dans cette ronde entrent les Saints — et tous les Anges, tous, tous, tous, et ils vont au-devant de l'Époux, — et tous ils dansent par amour.

« Ils portent des robes de mille couleurs, — des blanches, des roses, des bigarrées, — des chapeaux de fleurs sur la tête, — et l'on dirait des amoureux. »

Mais Angelico ne s'est-il pas souvenu plus encore de cette « prose » admirable, de cette berceuse touchante que murmurait, au XIIIe siècle, au chevet du frère agonisant, le frère qui l'endormait doucement dans la mort ?

O dulcis Frater, si recedis,
Cor tuum non doleat,
Sed quod placere Deo credis,
Hoc et tibi placeat...
Fratres cuncti qui sunt juncti
Beato Dominico,
Cum videbunt te, gaudebunt
Et occurrent illico...
Tunc tuas terget lacrymas
Benigna Dei dextera,
Et inter sanctas animas
Loca dabit florigera,
Ubi vernos et aeternos
Flores admiraberis,
Ubi sine quovis fine
Felix spatiaberis...

(Mortier, *Hist. des Maîtres Généraux*, t. I, p. 507). Oui, ces vieux cloîtres, ces chapelles, ces dortoirs, ces infirmeries, c'était déjà le ciel sur la terre. Angelico n'a fait que rendre ce qui était la matière et la substance de sa vie. Peindre le cierge pascal, l'armoire de la sacristie où se conservaient les vases sacrés, c'était, pour cette âme candide, le prélude, les premières minutes du bonheur éternel. C'est sans étonnement qu'on voit, au couvent de Saint-Marc, au-dessus de la porte de la maison des hôtes, la divine peinture des *Disciples d'Emmaüs :* le Christ en voyageur, avec son chapeau de pèlerin et sa pelisse de mouton, est reçu amoureusement par deux frères. Dans un tel lieu, une telle rencontre est toujours attendue. Nulle surprise ne paraît dans cette douce reconnaissance. Qui sait si le fait ne s'était pas vu, et si le divin revenant ne s'était pas présenté réellement un soir à la porte de l'hôtellerie ?

C'est que le ciel est pour lui une réalité, et même la seule qu'il connaisse. Elle est présente pour lui dans la nature de ses organes et de ses sensations. C'était un œil de peintre, mais construit de telle sorte que rien de lourd, d'opaque et de grossier n'entrait dans son rayon. Il ne saisissait du réel que les éléments les plus purs. Dans les formes, il n'était sensible qu'à la beauté. Il n'idéalise rien, il ne transforme rien ; il peint ce qu'il voit, comme il voit. Mais il ne voit que les côtés délicats de la vie; la nature ne lui fournit que des motifs d'actions de grâces. Et je ne sais, cette réserve faite, si personne a joui avec plus de raffinement de tout ce que la terre offre de délicieux.

Personne a-t-il goûté comme lui le charme de la fleur et celui de la femme? Comme le détachement, comme l'éloignement de tout contact charnel ont ici bien servi le poète et l'artiste! Quel peintre rêva jamais apparition plus pudique que celle de la virginale *Annunziata*, la bachelette exquise de la fresque de Saint-Marc ? Qui a imaginé un geste plus maternel que celui de la Madone confiant son fils à Siméon, et dont les mains inquiètes s'avancent en tremblant comme pour le soutenir encore ? Où trouver, fût-ce chez Raphaël, un groupe féminin plus jeune et plus charmant que celui des chrétiennes assises que catéchise saint Etienne, à la chapelle de Nicolas V ? Ce cœur pur, vraiment circoncis, n'avait plus rien à craindre; pour lui la nature est sans pièges; il en déjoue les ruses par sa simplicité. Délivré de toute convoitise, de tout désir profane, il peut jouir de toute créature comme d'une belle œuvre de l'artiste suprême. Quel besoin de cueillir la rose pour goûter le parfum? Ainsi considéré, tout être devient une louange vivante : Angelico n'est jamais las d'épeler ce *Magnificat*. Ce qui brille, ce qui plaît, ce qui caresse les regards, les dehors les

plus irisés et les plus chatoyants des choses, tel est l'aspect sous lequel le monde apparaît à cette âme naturellement radieuse.

D'où vient ce préjugé d'École, que le dessin est l'instrument idéaliste par excellence, et que le coloris est l'élément sensuel et matériel du métier ? Allez au Louvre voir le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico[1]. Ce tableau illumine la salle. Il est saturé d'outremers[2], de roses framboise, de verts émeraude, de vermillons purs, d'oranges, de lilas : toutes les teintes du prisme y jouent bord à bord, irritées par de stridents contacts, et comme surexcitées par les cymbales d'or de cinquante auréoles, dans un *fortissimo* de notes suraiguës. Impossible de rêver palette plus entière : et quoi de plus céleste que cette vision sans ombres ? Regardez maintenant, sur la prédelle, la vie de saint Dominique : après cette page à grand orchestre, des épisodes terre-à-terre, des scènes de la rue ou de l'intérieur, des anecdotes de couvent ; des blancs, des gris, des noirs, quelques notes très limitées, avec très peu d'écarts : et dans cette gamme étroite, quelle échelle de « valeurs ! » Quel sentiment de l'atmosphère !

Vous verriez à Saint-Marc des choses plus rares encore ; il y a là, dans les cellules, sur les murs blancs, des fresques blanches, une *Annonciation*, un *Couronnement de la Vierge*, un *Sermon sur la montagne*, une *Transfiguration* qui sont, au point de vue de la tonalité, des merveilles inégalées dans toute la peinture. Ce sont des études en blanc majeur, qui supposent une virtuosité extraordinaire du regard, une aptitude incomparable à

[1] Peint vers 1425 pour le couvent de Fiesole. Cf. Vasari, t. II, p. 511.

[2] Vasari (t. II, p. 507) note très bien cette dominante bleue, *fatta con azzuri oltramarini bellissimi*, propre à Angelico, et qui donne à la composition un si haut caractère de spiritualité.

démêler les plus impalpables nuances. — « *Mein Reich ist in der Luft* ». Ce royaume de l'éther dont parle le musicien, je dirais presque, en un sens, que c'est celui d'Angelico : un domaine subtil, fait des ondes lumineuses et du rayonnement des corps, — un art qui ne peint pas les choses, mais ce qui s'en dégage, ce qui flotte, s'exhale, miroite, s'évapore, les apparences nacrées et diaprées du monde, les vibrations limpides de la lumière solaire, — ces beautés chastes et pures dont l'imagination peut composer le ciel.

Oui, Frà Angelico est un peintre admirable. Car rien ne serait plus faux que de le regarder comme un doux rétrograde et comme un attardé. Son mysticisme n'est pas une suave infirmité[1]. C'est un reproche dont ses plus récents biographes, M. Langton-Douglas et M. Henry Cochin, ont fait bonne justice[2]. Certes, le génie d'Angelico lui est tout personnel. Son lyrisme n'appartient qu'à lui. Mais il a été parfaitement de son siècle. Il est contemporain de Brunelleschi, de Ghiberti et de Donatello. Il est l'ami de Michelozzo et le fournisseur ordinaire de Cosme de Médicis. Pas une découverte en art dont il ne fasse son profit. Il faut se fermer exprès les yeux, pour croire qu'il est resté esclave d'une formule invariable. Du *Couronnement* du Louvre aux fresques de Saint-Marc et à celles du Vatican, il n'est pas demeuré un moment immobile : chaque étape marque un progrès. Personne n'a accueilli avec moins de mauvaise humeur les principes de la Renaissance ; il les a employés sans l'ombre de défiance. Ce grand poète était, à sa manière, un réaliste : jamais d'abstractions, de symboles, d'allé-

[1] Cf. Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance*, Londres, 2e édit., 1904, p. 24.

[2] Cochin, *loc. cit.*, p. 138 et suiv. ; 201 et suiv. ; — Wyzewa, *Maîtres italiens*, p. 49 et suiv.

gories. Il est le plus sincère des paysagistes de son temps. Nul n'a rendu mieux que lui quelques aspects de la nature florentine, l'effet de deux cyprès noirs au bord d'une colline d'améthyste. C'est en vain que l'on cherche à le rejeter dans le moyen âge. Il n'en a ni le tour d'esprit théologique, ni le sentiment douloureux : ce n'est ni un idéologue, ni un dramaturge passionné. Rien de plus placide que ses légendes de martyrs. Même quand il peint le Crucifix, il ne donne pas au Christ cette silhouette tragique, cette forme d'Y qu'affectionnent nos peintres du Nord, et qui frappe chez eux comme un hiéroglyphe de douleur : les bras du crucifié planent comme deux ailes, dans un geste de clémence et de bénédiction.

Cette œuvre entière exprime la joie et la beauté, la noblesse, la dignité charmante de la vie. Cette félicité est la marque particulière de l'époque. Chacun se loue de l'existence, et rend grâces au Ciel d'être venu au monde dans l'âge d'or. Peut-être n'a-t-on jamais revu pareille chose, un moment d'optimisme et de contentement général, où tous sont satisfaits du sort, où tout un peuple renaît à la douceur de vivre[1]. Et comme cela se comprend ! Quel épanouissement de grâce ! Ghiberti cisèle les portes du baptistère, Brunelleschi élève sa sublime coupole, Masaccio peint au Carmine, Gentile et Masolino rivalisent de chefs-d'œuvre[2]. Moment fugitif,

[1] Cf. J. Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. Schmitt, 1885, t. II, p. 67 ; — Cochin, *loc. cit.*, p. 158. Le vieux Bernardo Rucellai, à la fin de ses jours, énumérant tous les biens dont le Ciel l'a comblé, achève ainsi ce *Te Deum* : « Je remercie encore Dieu de m'avoir donné l'être dans l'âge présent ; les bons juges le tiennent pour le plus grand qui ait jamais paru en notre ville de Florence depuis qu'elle est construite..., car c'est l'âge du magnifique citoyen Cosme, fils de Jean de Médicis, etc. ». Cf. encore, un peu plus tard, l'inscription magnifique des fresques de Ghirlandajo à Sainte-Marie-Nouvelle (1490), Hauvette, *Ghirlandajo*, 1908, p. 15 et 126.

[2] La première porte de Ghiberti est achevée en 1422 ; en 1423, l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano ; en 1425, commencements des travaux de

éphémère! Jamais on ne reverra cette première fleur de la Renaissance : nous sommes encore aujourd'hui sous le charme de ce sourire. C'est déjà l'art moderne, et cependant la piété demeure encore intacte. Le cœur conserve son velouté. Quand on se promène dans l'allée du dortoir de Saint-Marc, dans le couloir sur lequel ouvrent les cellules des religieux, on y éprouve déjà toute l'allégresse du nouveau siècle; pourtant on ne serait pas surpris d'y voir, comme dans les légendes, la Vierge faire sa ronde et bénir chaque dormeur; et si elle détourne la tête en passant devant une des portes, ce n'est sûrement pas celle d'Angelico[1].

Un demi-siècle s'écoule. Nous sommes dans la nuit du 8 avril 1498. Le couvent est sous les armes. Le tocsin sonne à toute volée. Les frères passent en courant, avec des casques et des cuirasses. Dehors, la foule hurle avec sa face d'émeute. L'église est envahie. Un frère, de l'autel a fait une barricade. Un autre, escaladant la chaire, fusille la populace, recharge et tire sans arrêt dans le tas. La fumée empêche de voir. On casse les vitres pour donner de l'air et se battre à l'aise. Mais l'insurrection veut sa victime. La résistance est impossible. Le prieur fait son sacrifice et se livre à l'ennemi. Six semaines plus tard, le 18 mai, on jette à la rivière les cendres de Savonarole...

Comment les choses sont-elles venues à cette extrémité? Comment se forma l'orage? Comment le Saint-Marc, fondé par Cosme de Médicis, se tourna-t-il en adversaire de Laurent et de Pierre? C'est ce que je vais à présent vous montrer.

la coupole du dôme, sacristie de San-Lorenzo par Brunelleschi, tombeau de Jean de Médicis par Donatello ; en 1428, fresque de Carmine ; en 1452, la seconde porte de Ghiberti, la « porte du Ciel ».

[1] Gérard de Frachet, *Vitae fratrum*, édit. Reichert, p. 44.

II

La Renaissance, dans sa phase décisive, se caractérise par un grand fait : la découverte de l'antiquité. En un siècle, depuis le temps de Pétrarque et de Boccace, le mouvement avait fait des progrès incalculables. On s'était aperçu qu'il existait, en dehors et indépendamment du christianisme, une civilisation, une culture, un art, qui n'étaient pas seulement d'une richesse infinie, mais qui étaient encore essentiellement « naturels ». C'étaient les produits spontanés des facultés humaines, sans aucun mélange du dogme et de la révélation. Or, il se trouvait que ces produits possédaient sur tous les autres une supériorité artistique accablante. Aucun poète chrétien n'était comparable à Virgile. La chaire chrétienne n'avait jamais formé un Cicéron. Les temps chrétiens, sous ce rapport, pouvaient s'envisager comme un véritable recul et comme une barbarie. On devine les conséquences. Elles ne devaient pas tarder à éclater.

Aujourd'hui, fatigués de la culture classique, désabusés de cette grande conquête, et de plus en plus indifférents au prix de l'art, au bien dire, à l'ornement de l'intelligence et à ce qu'on appelait les belles humanités, nous avons peine à nous figurer ce que fut, au xve siècle, l'enthousiasme devant l'antiquité renaissante. L'esprit humain retrouvait ses titres. Jamais nous ne nous expliquerons la gloire invraisemblable de quelques personnages, les honneurs rendus à un Pogge, la situation européenne d'un Politien ou d'un Erasme, les traitements réservés à un Marsile Ficin ou à un Gémisthos Plêtho, par la raison que celui-là avait exhumé Quintilien, que cet autre tournait le vers latin comme Horace,

ou que le dernier possédait à fond la grammaire grecque et pouvait expliquer les arcanes de Platon. Pendant deux siècles, ce fut là une sorte de délire : depuis Pétrarque, qu'on trouva mort sur un texte d'Homère qu'il ne savait pas lire, jusqu'à Michel-Ange, demi-aveugle, palpant de ses vieux doigts le torse du Vatican qu'il ne pouvait plus voir, l'intelligence humaine demeura dans l'enchantement de cette beauté entrevue, qui semblait revenir au monde.

Sans doute, le moyen âge n'a jamais ignoré l'antiquité. Telles statues du portail de Reims, la vasque de l'École des Beaux-Arts[1], tels bustes de Naples ou de Capoue, l'œuvre entière de Nicolas de Pise[2], sont des imitations évidentes de modèles ou de fragments antiques. Mais personne encore n'avait conçu ces fragments comme les débris d'un tout; personne, devant ces ruines, n'avait su deviner les linéaments d'un système, une formule complète, une philosophie de la nature et de la vie[3]. Ce fut l'œuvre des humanistes à l'aurore du XVe siècle. En Italie surtout, ces choses devaient être accueillies avec transport. Tout retour à l'antiquité y revêt un caractère national. C'est retrouver la loi, l'ordre même de la race, l'oracle permanent qui émane du sol. « Cette terre, écrit Machiavel, est une terre de résurrections[4]. » On avait le plaisir de chasser les fan-

[1] Courajod, *Alexandre Lenoir et le musée des monuments français*, t. I, 1878, p. 6, et t. II, 1886, p. 50.

[2] Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, 1903 ; — Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. IV.

[3] Sur la place des auteurs anciens dans les études au XIIIe siècle, cf. Lecoy de la Marche, *La chaire française au moyen âge*, 2e édit., pp. 118, 162, 175, 193 et *Anecdotes d'Étienne de Bourbon*, préface. — Le mythe de Physis dans le *Roman de la Rose* montre que Jean de Meung aurait été capable de faire cette synthèse, mais il lui manquait (comme plus tard à Rabelais) le sens de la beauté antique et la connaissance des monuments.

[4] *Questa provincia pare nata per risuscitare le cose morte. Arte della guerra*, l. VII, *Opere*, Milan, 1805, t. X, p. 294.

tômes gothiques, d'expulser l'étranger, le *forestiere*. On donnait la main aux ancêtres : on renouait avec les Lares, avec les Romains de Tite-Live.

Ce fut bien autre chose quand on vit arriver, en 1439, pour le concile de Florence, toute la cour de l'empereur grec et le patriarche de Constantinople, avec leurs équipages, leurs costumes exotiques, leurs figures maigres et fines, leurs profils de médailles. On voit ce défilé mirifique, peint par Benozzo Gozzoli, dans la chapelle de l'ancien palais des Médicis : le cortège des Paléologue y représente celui des Mages[1]. On put croire un instant que le vieux schisme grec allait se rallier à Rome et faire cause commune contre le musulman. Le jeune basileus semblait Alexandre en personne. Après Rome, on retrouvait la Grèce. On se disait : « Ils n'ont pas changé depuis Périclès! »

De cet état d'esprit sort un livre bizarre, un des plus célèbres du siècle, et, comme il arrive souvent, un des plus mal connus et des plus mystérieux. C'est l'étrange roman appelé dans le titre original : *Hypnerotomachia Poliphili*, et plus simplement en français, le *Songe de Poliphile*. Rabelais traduit : le *Songe d'amours*[2]. Le livre a paru à Venise dans la dernière année du siècle, mais il était écrit depuis trente ou trente-cinq ans, sans qu'on puisse expliquer la cause de ce retard. Il faut l'attribuer sans doute aux frais de l'exécution : le *Songe de Poliphile* est une des plus luxueuses impressions aldines. On le recherche aujourd'hui à cause de ses gravures;

[1] Peint en 1459. Cf. Mengin, *Benozzo Gozzoli*, 1909, p. 56 ; voir aussi l'*Adoration des Mages* de Frà Angelico, donnée à Eugène IV en 1442 (Cochin, *loc. cit.*, p. 210). — On sait que c'est à l'occasion du concile de Florence que Pisanello fondit sa première médaille, celle de Paléologue. Cf. Babelon, dans l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, t. III, p. 906 et suiv. et André Michel, t. IV, p. 138 et suiv.

[2] *Gargantua*, ch. IX.

Un bel exemplaire de *Poliphile* coûte un ou deux milliers de francs. Mais c'est en France que le livre eut le plus grand succès[1]; il obtint quatre éditions au cours du XVIe siècle, et vous aurez tantôt une preuve de sa longue influence.

L'auteur est un dominicain du couvent de Trévise. Il s'appelait Frà Francesco Colonna. On a découvert son nom en réunissant les initiales de la table des chapitres, qui forment cette phrase : *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*, Frère François Colonna adora Polia. Il écrivait, je l'ai dit, en 1467[2]. Il mourut à Venise, au couvent de Saint Jean-Saint Paul, en 1527, dans un extrême état de vieillesse et de décrépitude[3]. Vous trouverez d'autres détails, légèrement arrangés, dans la jolie nouvelle que Charles Nodier a consacrée à Francesco Colonna[4].

[1] L'édition originale a paru à Venise, en 1499 in-folio; une seconde, au même lieu, et identique à la première, en 1545. La première édition française, revue par Jean Martin, fut publiée l'année suivante à Paris, chez Kerver; c'est plutôt une adaptation, un résumé qu'une traduction; les bois originaux ont été retouchés et perfectionnés par une main nouvelle; ils ont moins de grandeur et plus de délicatesse; on n'a jamais su l'auteur de ces remarquables ouvrages. Cette édition fut réimprimée en 1554 et 1561. Une quatrième édition fut donnée en 1600 par Béroalde de Verville qui semble avoir vu dans le *Songe* un manuel d'occultisme. Une édition anglaise fut donnée en 1592. — Il a paru enfin : 1° un abrégé du texte en français par Legrand, 1804, 2 vol. in-12°; 2° une traduction intégrale par Claudius Popelin avec la réduction des gravures de Kerver, 2 vol. in-8°, 1883; 3° un fac-simile de l'édition *princeps*, Londres, Methuen, 1903.

[2] Dernières lignes du livre : *Tarvisii cum decorissimis Poliæ amore lorulis distineretur misellus Poliphilus* MCCCCLXVII. *Kalendis Maii.* Frà Colonna était alors lecteur de rhétorique à Saint-Nicolas de Trévise, fonction qu'il conserva jusqu'en 1472. Né en 1433, il avait donc trente-quatre ans lorsqu'il écrivait son roman. Marchese, *Memorie*, t. I, p. 429-434.

[3] « *P. M. Francisco Colonna omni die dentur tot ligna quot poterit portare famulus infirmariæ; et a sacrista quatuor solidi omni die, et panis et vinum pro collatione: et hoc pro maxima aegestate, necessitate et decrepitate.* » Décision du chapitre des saints Jean et Paul, 15 octobre 1523, publiée par Marchese, t. I, p. 430. Frère Colonna avait à cette date quatre-vingt-dix ans. Il s'éteignit quatre ans plus tard, le 2 octobre.

[4] *Franciscus Columna*, dernière nouvelle de Charles Nodier, 1844. Cf., outre les *Mémoires* de Marchese : Ilg, *Ueber die Kunsthistorischen Werth*

Qui était cette Polia que l'auteur prétend avoir si bien aimée ? Est-ce une personne réelle ? Un personnage fictif ? Cela n'importe guère : l'amour n'occupe qu'une place infime dans ce roman d'amour; la première, sans comparaison, revient à l'archéologie. C'est contre cette rivale que devrait se livrer le combat dont parle le titre, mais on doit à la vérité de dire qu'il n'y a même pas de combat. Polia se fait le cicérone bénévole d'une sorte de voyage à travers l'ancien monde. Elle mène son ami comme dans un champ de fouilles. C'est une exploration, une investigation semi-allégorique, sur le thème bien connu du *Roman de la Rose* et de la *Divine Comédie*. Mais au lieu d'une recherche idéale et théologique, l'enquête a pour objet la connaissance complète et la résurrection de l'antiquité païenne.

On lit peu le *Songe de Poliphile*; on se contente de le feuilleter comme un livre d'images : et pourtant les plus belles ne sont pas celles du graveur. L'honnête dominicain est un étonnant visionnaire, un cerveau d'une imagination merveilleusement plastique. Son livre est une succession de tableaux et de bas-reliefs d'une vie inoubliable, un répertoire de formes et de beaux motifs artistiques. Figurez-vous un Pausanias italien du *quattrocento*, un *Voyage d'Anacharsis* écrit par quelque génial artiste, par un pèlerin passionné, érudit comme un Scaliger, et poète en prose comme Arioste et Pulci le sont en vers : vous aurez une idée du *Songe de Poliphile*[1].

der Hypnerotomachia Poliphili, Vienne, 1872 ; Benj. Fillon, *Quelques mots sur le songe de Poliphile*, 1879 ; Ephrussi, *Etude sur le songe de Poliphile*, 1888 ; J. A. Symonds, *Renaissance in Italy*, Londres, 1907, t. IV, p. 190 et suiv.

[1] On a fort critiqué la langue de *Poliphile ;* on l'a comparée au français de l'écolier Limousin ou du seigneur Philausone (La Monnoye, *Menagiana*, 1715, t. IV, p. 69-85). On y trouve, dit-on, du grec, de l'arabe, de l'hébreu ; ce qui s'explique dans un livre qui est, en quelques parties, un ouvrage de philologie. La langue, il est vrai, est souvent surchargée et prolixe à l'excès. Mais ce

Voici en peu de mots un aperçu du livre. Poliphile amoureux de Polia, s'endort en « fantasiant » au pied d'un hêtre, et se met à rêver qu'il part à sa recherche. Il s'égare dans une forêt et finit par trouver, à l'issue d'une gorge étroite, un portique grandiose. Description du portique : pyramides, obélisques, cippes, exèdres, ruines éparses ; nature des colonnes, mesure des bases et chapiteaux ; architraves, corniches, frises, astragales, bucrânes, etc. C'est Vitruve commenté et mis en action. Voici maintenant du Pline ou du Pausanias : description d'un cheval de bronze[1], d'un colosse gigantesque, d'un élé-

luxe décoratif affecte surtout certains morceaux, comme la description de l'aurore, au début, qu'on cite toujours — à tort — comme donnant la note de l'ouvrage. Cf. Symonds, *loc. cit.*, p. 190. Je ne nie pas que cette recherche ne rende la lecture par moments fatigante ; mais il ne suffit pas de la taxer de mauvais goût. Il y a des époques où le public sait gré aux auteurs qui se piquent d'être « difficiles ». C'est sans doute que ces auteurs s'efforcent de donner à la langue une valeur artistique qui lui manquait encore. On leur fait un mérite d'exiger un effort pour être compris, et de s'adresser à une élite : « *Non hic res sunt vulgo expositæ et triviis decantandæ* ». Ce sentiment aristocratique de l'art et de la beauté, cet *Odi profanum vulgus*, sont un des aspects essentiels de la Renaissance, un de ses vices, si l'on veut, mais un de ses traits les plus profonds. C'est encore en ce sens que le livre de Frà Francesco est bien le reflet de son siècle.

[1] Voici cette magnifique description du cheval : « En cette place, à dix pas ou environ de la porte, y avoit un cheval de cuivre, merveilleusement grand, avec deux aelles estendues : le pied duquel contenait cinq pieds en rondeur sur le plan de sa base (son sabot mesurait cinq pieds de circonférence). La longueur de la jambe, depuis la pince de la corne jusque sous la poitrine, estoit de neuf pieds. La tête haute et relevée, comme s'il fust esgaré, sans frein ni bride, avec deux petites oreilles, l'une droite sur le devant, l'autre en arrière ; les crins longs, ploiés en ondes et pendants du côté droit. Dessus ce cheval et autour de lui, étaient feints plusieurs petits enfants qui s'efforçoient le chevaucher, mais un seul d'entre eux ne s'y pouvoit tenir pour sa grande légèreté et prompt maniement (*per la sua soluta velocitate e dura succussatura*) : par quoy les aulcuns tomboient, les autres estoient prêts de tomber ; maints y en avoit de trébuchés, qui taschoient de remonter. Vous en eussiez vu qui s'empoignoient aux crins, et tels estoient chus sous son ventre qui montroient se vouloir relever... *Et n'avoit ce cheval été encores chevauché.* » Trad. Jean Martin, f° 7 v°. Rapprocher de ce morceau, digne de l'Anthologie, les statues équestres, ou, comme on disait, les « chevaux de bronze » que s'essayaient à fondre les sculpteurs florentins : le *Gattamelata* de Donatello à Padoue (1447), le *Colleone* de Verrocchio (1488) et le fameux modèle du monument Sforza, de Léonard, à Milan (1493). Cf. Frà Luca Pacioli, *De divina proportione*, édit. Winterberg, Vienne, 1889, p. 33.

phant qui porte sur son dos une aiguille (C'est cet éléphant qu'on a tant reproché à Bernin[1], qui l'a érigé à Rome sur la place de la Minerve. On prend cette fantaisie pour une folie baroque : c'est le caprice d'un religieux du xve siècle).

Après ce premier contact avec l'antiquité, Poliphile rencontre cinq belles jeunes filles, groupe digne de Giorgione ou de Botticelli ; elles portent les noms grecs des sens, et mènent le voyageur au bain. Le symbole est clair : il faut que le néophyte commence par se débarbouiller de la crasse scolastique et ne se fie, pour connaître le vrai, qu'aux données de la nature. Entre temps, description de cette fontaine de Jouvence, et reconstitution de thermes et de piscines antiques. De là, les Nymphes mènent leur hôte au palais de la reine Eleuthérilide. Faut-il expliquer ce nouveau mythe ? C'est la reine de Rabelais, l'abbesse de Thélème, celle dont la devise est : « Fais ce que vouldras ». Festin solennel et notions sur l'hygiène et sur la médecine. On vient de là insensiblement aux propriétés des pierres précieuses et à leurs vertus spécifiques. Danses antiques ; jardin de verre, jardin de soie et labyrinthe. Au centre du labyrinthe, nouvelle pyramide. Traduction des hiéroglyphes. Suivent, sur quatre chars, quatre triomphes des dieux. Polia, que Poliphile a retrouvée sans la reconnaître chez Eleuthérilide, lui explique les triomphes et continue en racontant les histoires des mortelles dont s'éprirent les dieux. Puis, c'est le tour des beautés qu'ont chantées les poètes : après Antiope, Alcmène, Erigone, Hellé, Cal-

[1] Le monument de Bernin est de 1665. L'idée appartient sans doute à Alexandre VII ; on a un exemplaire de *Poliphile* à ses armes et tout annoté de sa main. Cf. Fraschetti, *Il Bernini*, Milan, 1900, p. 304 ; Jean d'Udine avait déjà exécuté une fontaine semblable dans les jardins de la villa Madame. Cf. Vasari, t. VI, p. 556. Pour l' « entrée » de Henri II à Paris, en 1549, entrée dont les *impresarii* furent Jean Goujon et Jean Martin, on utilisa cette gravure de *Poliphile*, mais l'éléphant fut remplacé par un rhinocéros (communication de M. Paul Dupuy).

listô, les amantes de la fable, voici les amoureuses humaines, Lydé, Chloé, Cynthie, Phillyra, Lycoris, qui poursuivent chez les ombres leur existence de caresses et leur vie de soupirs. Bientôt, troisième tableau, où l'on arrive au bord d'un ruisseau près duquel les Ménades s'enlacent au cou des ægipans. Nouveau triomphe, cette fois de Vertumne et de Pomone ; sacrifice à Priape, cérémonies et bacchanale. Rencontre des ruines d'un cimetière. Épitaphes. Notes d'épigraphie. Mosaïque représentant la descente aux Enfers : νέκυια, idées des anciens sur l'autre vie et l'immortalité de l'âme. Et tout y passe : Champs-Élysées, temple de l'Amour, bosquets, parterres, art du *topiarius* ou façon de tailler les buis en toutes sortes de figures, mystères d'Adonis, dissertations militaires et navales, renseignements sur la marine et les légions antiques, les enseignes, l'équipement, les fortifications ; — bref, le *Songe de Poliphile* est une sorte de cours suivi d'antiquités, un dictionnaire des arts de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, et le guide ou le manuel complet de la Renaissance.

Cette sèche analyse ne rend pourtant pas compte de l'esprit qui parcourt ce roman et l'anime. Il faut vous en citer tout au moins un passage, par exemple celui où les amants arrivent aux ruines du *polyandrion*.

Cet édifice s'élevait sur le rivage de la mer retentissante, dont le flux le baignait. De grands pans de murs, de vastes parois de marbre blanc, se tenaient encore debout ainsi qu'un môle du port voisin, ruine assez conservée. Dans les fractures de ce môle et dans les joints brisés germait la crête du littoral, amie du sel. En quelques endroits, je vis la cachla des rives, des soudes, l'odorante absinthe maritime et, par les bancs de sable, l'euphorbe péplis, la roquette, bien des simples vulgaires, le tithymale, les myrsinites et autres herbes croissant sur la grève de ce port, ainsi que sur les immenses degrés aux marches inégales par

lesquels on montait au propylée du temple. Cet édifice, par les morsures du temps, les ravages de l'abandon et de la vétusté, gisait, çà et là démoli, sur la terre humide, amas de colonnes immenses en pierre persique aux granulations roses, sans chapiteaux, n'ayant qu'un fût décapité et alternant avec d'autres colonnes en marbre mygdonien. Quelques-unes avaient les joints brisés ; on ne leur voyait plus ni base, ni frise, ni astragale. J'en contemplai encore d'autres faites en airain avec un art admirable, telles que n'en possédait point le temple de Gadés. Mais tout cela était abandonné en plein air, attaqué par la moisissure et par la vétusté [1].

Ai-je besoin de faire sentir la beauté d'un pareil morceau, et comme il s'en dégage la double mélancolie, le romantisme confus de la nature et des ruines ? Noblesse du paysage et grandeur du décor, regret des mondes anéantis, rêverie qui monte des décombres ; indifférence de la vie qui continue sur des tombeaux, et fait pousser des mousses là où furent des hommes ; piété nouvelle pour les saintes reliques du passé, étonnement où nous jette la vue des œuvres d'autrefois, prestige des lointains, nostalgie de ce qui n'est plus, désir de remonter les âges, — n'y a-t-il pas de tout cela dans cette grande élégie monumentale ? Ainsi Mantegna, dans son *Saint Sébastien* du Louvre, auprès du chapiteau brisé fait naître une pieuse acanthe et, devant le désastre des Colisées romains, rêve de l'humanité qui s'était élevé ces demeures magnanimes, qu'aujourd'hui déshonorent nos générations de pygmées. — Tel est le premier livre, et le plus important du poème. Le second est plus court, et aussi moins intéressant. A la prière de Vénus, Polia fait le récit des origines de Trévise, et commence l'histoire assez pâle de ses amours. Là-dessus le songe

[1] Trad. Claudius Popelin, t. II, p. 24.

s'achève, et Poliphile s'éveille au chant du rossignol.

Tel est ce livre singulier, — plus singulier encore si l'on songe qu'il est l'œuvre d'un religieux, dont rien ne prouve qu'il n'ait pas été un bon chrétien. Toute la philosophie de la Renaissance, tout son naturalisme s'y trouvent concentrés. Mais ce ne serait encore que du *Pantagruel* (soixante-dix ans d'avance), et il manquerait à l'ouvrage son caractère italien, s'il n'y avait un trait qu'il faut bien appeler par son nom : ce roman d'antiquaire est imprégné de volupté. On y trouve à chaque page une chose totalement absente de Rabelais : le sentiment le plus libre, le plus vénitien de la beauté; tout le poème respire un souffle d'ambroisie.

Un passage, qui n'a son prix que pour qui a vogué sur la lagune de Venise, résume à cet égard le sens du *Poliphile*. A un certain endroit, le couple voyageur descend au rivage de la mer. Une barque, « étoffée de maintes choses exquises », et menée par six vierges expertes à ramer, accoste sur l'arène et reçoit les amants. « Poliphile monte avec s'amie, dit la vieille version française; par quoy Amour fait soudain voile, étendant ses ailes dorées embellies de toutes couleurs. Durant le navigage, les dieux et déesses marines, nymphes, tritons et autres monstres font honneur et révérence à Cupido, et le reconnaissent pour seigneur. » Et la barque divine, frappée par les brises amoureuses, vogue sur la mer glauque et aborde à Cythère.

Vous l'avez reconnue, cette nacelle du nocher Eros : c'est celle qui, dans la merveille de Watteau, mène au bonheur (à son mirage?) les pèlerins de l'*Embarquement*. Quand il ne survivrait du livre que ce thème immortel, Frère François Colonna serait un grand poète, le créateur d'un des symboles, d'un des mythes les plus

enivrants de la poésie moderne[1]. Et avec quel génie le bon moine développe l'admirable sujet! Au milieu de la traversée, les nymphes batelières se prennent à chanter. Écoutez encore ce passage :

Lors notre chiourme (les six Nymphes) commencèrent une chanson d'une voix totalement différente à l'humaine. Premièrement à deux, puis à trois, puis à quatre et finalement à six, en musique proportionnée, avec les faibles prolations d'amour, pauses et soupirs de bonne grâce, accompagnés de passages roulés par leur gorge de rossignols, accordantes aux instruments, qui étaient deux luths, deux violes et deux harpes, si mélodieusement résonnantes que c'était assez pour faire oublier toutes les passions et nécessités auxquelles la nature encline les humains. Ces belles chantaient les qualités d'amour, les joyeuses desrobées de Cupido, les savoureux fruits d'Hymeneus, l'abondance de Cérès, et les amoureux baisers de Bacchus composés en belle rythme. Je ne crois pas que le chant par lequel Orpheus délivra des Enfers Eurydice, sa femme, fût à beaucoup près aussi harmonieux que celui-là, ni même celui de Mercure, quand il endormit en chantant Argus le grand vacher. *Vous eussiez vu couler ainsi qu'à travers un cristal plusieurs accents divins tout au long de leurs gorges*, qui paraissaient d'albâtre lavé de cramoisy[2].

Est-ce que je me trompe? Ou est-ce qu'on trouverait beaucoup de pages plus gracieuses ? d'une sensibilité plus inventive et plus artiste? Ni Arioste, ni Sannazar, ni Giorgione, ni Titien, n'ont rien de plus délicat ou de plus enchanteur[3]. Moins belle assurément arrive sur sa

[1] Déjà Le Sueur avait exécuté des cartons de tapisseries sur des sujets empruntés au *Songe de Poliphile*. L'un d'eux, *Poliphile présenté par les nymphes à Eleuthérilide*, a été gravé par Bouillard, et se trouve au musée de Rouen. C'est le seul de ces huit tableaux qui se soit conservé. Cf. Dussieux, *Nouvelles recherches sur... Eustache Le Sueur*, 1852, p. 4 et 65 ; *Mémoires inédits des membres de l'Académie royale de peinture*, 1854, t. I, p. 159; Ephrussi, *loc. cit.*, p. 81.

[2] Trad. Jean Martin, f° 104 v°.

[3] Je ne résiste pas au plaisir de citer encore ce merveilleux « camée » :

conque, naviguant sur la mer ourlée de vaguelettes, l'inquiète et fiévreuse *Vénus* de Botticelli; moins saines et moins païennes, dansent les Grâces exsangues de sa *Primavera*. Mais qu'un pareil épithalame, que ces images d'un savant et sensuel paganisme, sortent d'une imagination de chrétien et de moine, quel signe des temps[1]! Ne comprend-on pas que quelqu'un ait jeté le

« En cette ceinture étaient entaillés en demi-bosse plusieurs petits monstres marins, nageans dedans une eau, contrefaits en forme d'hommes depuis le nombril en amont, le demeurant finissant en queues de poissons entortillées, sur lesquelles étaient assises aucunes femmes nues, de la même nature et figure, embrassant les monstres, et en semblable embrassées d'eux. Les uns soufflaient en buccines faites de conques de limaces, les autres tenaient des instruments étranges et fantastiques à merveilles. Plusieurs y en avait couronnés de la fleur et herbe de nymphée, dite par les Français blanc ou jaunet d'eau, et par les Arabes nénufar, assis en charriots faits de grandes coquilles de mer tirés par des dauphins. Aucuns étaient chargés de corbeilles pleines de fruits, les autres portaient des cornes d'abondance. Vous en eussiez vu qui s'entrebattaient de poignées de jonc et de roseaux, autres ceints de chardons et montés sur chevaux marins, faisant boucliers de coques de tortues, tous différents en actes et en formes, même faisant des efforts si vivement exprimés, qu'on les voyait presque mouvoir. » *Ibid.*, f° 18 v°.

Tout cela, encore une fois, était écrit par un religieux, quelques années avant la *Giostra* de Politien. On songe à l'alexandrinisme exquis des *Noces de Thétis et de Pélée*. Que dire encore de ces statues, « si parfaitement entaillées *en leurs mouvements et linges volants* », et n'est-ce pas, en une ligne, un bas-relief d'Agostino di Duccio ? Pour finir, je citerai ce petit passage du *Bain des Nymphes :* on y sentira mieux qu'ailleurs le goût nouveau de la beauté. Les baigneuses quittent leurs tuniques transparentes : « Et *sans aucun respect de honte, me permirent librement voir leurs personnes toutes nues, blanches et délicates le possible*, sauf toutefois l'honnêteté, qui par elles fut toujours gardée ». Quoi de plus italien ? C'est l'idée de la nature droite, conçue sans péché, d'un « état de grâce » naturel. Comparez cela au *Bain de sang* de Bellegambe !

[1] Je me suis excusé, une fois pour toutes, d'être incomplet. Je me borne à indiquer ici le traité de Frà Luca Pacioli, *De divina proportione*, livre confus et bizarre, pour lequel Léonard de Vinci exécuta quelques dessins ; l'auteur écrivait à Milan en 1498, mais le livre fut publié à Venise, en 1509. Cf. éd. Winterberg, Vienne, 1889; Müntz, *Hist. de l'art pendant la Renaissance*, t. II, p. 186-189. Il est assez curieux d'y voir un franciscain développer les idées de la géométrie pythagoricienne de Vitruve. — Voir également le *Vitruve* de Frà Giocondo (Venise, 1511), le savant philologue, critique, éditeur, ingénieur et architecte dominicain, rival en son temps de Bramante, et auteur présumé du magique et riant *Palazzo del Consiglio* à Vérone. Cf. sur ce grand artiste : Marchese, *Memorie*, t. II, p. 187-230; de Geymüller, *Cento disegni inediti.... di frà Giovanni Giocondo*, Florence, 1882; Nolhac, *Courrier de l'art*, 9 mars 1888, p. 78; Müntz, *loc. cit.*, p. 431 et suiv. —

cri d'alarme, dénoncé le péril? Ce fut le rôle de Savonarole, dont je dois à présent vous dire quelques mots.

III

On a immensément écrit sur ce moine célèbre, et peu de personnages historiques ont mérité l'honneur de tant de controverses. Les uns le tiennent pour un saint, les autres pour un brouillon. Les protestants l'ont revendiqué comme un précurseur de Luther, et les libres-penseurs comme un martyr de la Papauté. Un homme si diversement jugé n'est pas facile à définir. Son rôle comporte plus d'un aspect. L'Eglise qui rend hommage à sa pureté, à sa droiture, a toujours résisté à la suggestion des apologistes qui souhaitaient sa béatification. Elle sent en lui quelque équivoque. Elle semble lui reprocher non pas une défaite qui l'honore, mais quelque témérité dans l'entreprise et quelque confusion dans le choix des moyens[1].

Liste (incomplète) d'autres artistes, moines ou ecclésiastiques, dans Müntz, *ibid.*, p. 201. L'un des peintres en qui se trouve au plus haut degré le caractère de science et de sérénité propre à la Renaissance, est le dominicain assez mystérieux appelé Frà Carnovale, l'élève de Piero della Francesca et le maître de Bramante, auteur de l'*Ex-voto de la famille d'Urbin*, au musée Brera et de l'incomparable *Nativité* de Londres. Cf. Vasari, t. IV, p. 147; Pératé, dans l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, t. III, p. 710; Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, t. VII, 1re partie. Milan, 1911, p. 478 et suiv.

Il est évident qu'à cette date l'élite des ordres mendiants est acquise aux idées de la Renaissance. Il y eut pourtant, dès l'origine, quelques esprits clairvoyants : tel, par exemple, le bienheureux Jean de Dominici, le disciple de sainte Catherine et le grand initiateur de la réforme de l'Observance, lequel, dès 1405, écrit contre l'excès des études classiques son curieux traité, la *Lucula noctis*, « une lampe dans la nuit ». Cf, édit. Coulon, Paris, 1908. Mais, chose significative, tout en combattant l'abus, il commence, pendant tout un livre, par admettre l' « usage ». Cf. Cochin, *Le bienheureux Angelico*, p. 182. Tout ceci exigerait trente pages dans un livre ; une leçon s'en tient à un point de vue simple et à des oppositions frappantes.

[1] Sans parler des biographies contemporaines, celles de Burlamachi (2e édit.

Je ne jugerai pas l'homme éloquent et généreux qui assuma trop volontiers le rôle redoutable de tribun populaire, et qui changea malheureusement la mission de l'apôtre et de l'évangéliste en la fonction glissante et périlleuse du prophète. Il suffit de voir, à Saint-Marc, son portrait saisissant : son front bas, l'œil à fleur de tête, — un œil rond, trouble et injecté, d'halluciné ou de malade, — son grand nez, le nez de l'utopiste (celui de Fénelon), sa grosse bouche proéminente, avec une saillie de la lèvre inférieure, qui achève de donner à son profil la ressemblance d'une chèvre. On sent bien que cet homme, mené par les images, tout nerfs et sensibilité, n'était pas celui qu'il fallait pour la tâche qu'il accepta, de régulateur pacifique et de modérateur d'une révolution. Il fut abusé, lui aussi, par l'enthousiasme littéraire, par la lecture des prophètes et de l'Apocalypse. Il crut à la restauration de cet autre archaïsme, le régime de l'inspiration. Mais les masses qu'il avait émues devaient fatalement se retourner contre lui. Son œuvre de réaction ne pouvait être qu'éphémère; le retour du flot un instant retiré devait anéantir comme un château de sable la fragile république du prieur de Saint-Marc.

Nous ne nous occuperons ici que de la bataille livrée

Lucques, 1764) et de Pic de la Mirandole (publiée par Quétif, Paris, 1674, 2 vol. in-12°), une foule de travaux se sont accumulés depuis ceux de Rudelbach, *Hieronymus Savonarola und seine Zeit*, Hambourg, 1835, et de Karl Meier, *Girolamo Savonarola*, Berlin, 1836. Qu'il suffise de citer le livre de Perrens, *Jérôme Savonarole*, 1853, et l'ouvrage classique de Pasquale Villari, *Hieronimo Savonarola e i suoi tempi*, Florence, 1859-61. L'esthétique de Savonarole est exposée principalement au l. III, chap. VI; les fragments cités dans ce morceau ont été réunis par Gruyer, *Les illustrations de Savonarole et les paroles de Savonarole sur l'art*, 1879, in-4°. Cf. Lafenestre, *Saint François d'Assise et Savonarole*, *La Crise de la Beauté*, 1911. — Tous ces ouvages, sauf celui de Perrens, sont des apologies déclarées de Savonarole. Pour la thèse contraire, voir Pastor, *Histoire des Papes*, trad. Furcy-Raynaud, t. V, p. 191 et suiv., et la brochure du même auteur, *Contribut. à l'hist. de Savoranole*, trad. franç., 1898, p. 72 et suiv.

par Savonarole à l'esprit de la Renaissance et à ce qu'il appelait les « nouvelles idoles ». Vous connaissez les faits qui portèrent subitement à un pouvoir presque absolu, à une vraie dictature morale, ce moine altéré de pureté et d'un génie austère : l'expulsion des Médicis, l'arrivée de l'armée française, l'invasion détournée (du moins, on le croyait) par l'ambassade de Savonarole, et l'espèce de foi fanatique qui saisit alors toute la ville pour le sauveur de la patrie. Le moine vit l'occasion d'instituer à Florence le règne de la vertu. Rien n'est plus dangereux : la Terreur a été un gouvernement « vertueux ». La pire erreur, dans la conduite des Etats, est cette confusion de la morale et de la politique, des deux ordres et des deux pouvoirs, qui a pesé si lourdement sur les sociétés antiques, et qui n'a été résolue que par le mot de l'Evangile : « Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu ». Savonarole ne comprit pas cette parole libératrice. Il voulut mettre le glaive au service du Ciel. Ses mains s'ensanglantèrent à cette œuvre, où il fut à la fois et bourreau et martyr.

Un des crimes dont il accusait les tyrans, — c'est la règle, — c'était de régner par la corruption et d'énerver le peuple par les fêtes et les plaisirs. Les fêtes, même après le départ des Médicis, restaient une institution dans la ville des fleurs. Le carnaval résumait ces abominations et devenait le symbole de l'immoralité. Savonarole fit tant, qu'à force de menaces il changea la débauche annuelle en un jour de pénitence et d'expiation. Il était arrivé, au moins en apparence, à retourner comme un gant le caractère florentin. La patrie des rieurs était devenue celle des pleureurs, des larmoyeurs, des *Piagnoni*.

L'épisode principal de cette guerre au vice se produisit, deux ans de suite, pendant le carême de 1497 et

de 1498. C'est le fameux *autodafé* si connu sous le nom de « Brûlement des vanités ». Ce genre d'holocaustes était de tradition dans les campagnes des Mendiants. Saint Bernardin avait brûlé des « vanités »[1]. On dressait un bûcher immense ou *talamo* sur la place de la Seigneurie. Le matin du sacrifice, des bandes d'enfants passaient aux portes des maisons, et faisaient la réquisition des objets condamnés. Il y en avait sept catégories : 1° vêtements impudiques ; 2° statues et tableaux indécents ; 3° cartes, dés, jeux de hasard ; 4° instruments de musique ; 5° articles de toilette ; 6° livres luxurieux ; 7° masques, déguisements, dominos, accessoires de bals et de fêtes. Ces objets maudits étaient placés artistement sur les sept étages du bûcher et brûlés en grande pompe au chant des psaumes et des cantiques.

Il n'est pas douteux que beaucoup d'œuvres innocentes, d'un caractère simplement profane, n'aient été immolées pêle-mêle avec des impuretés notoires. Les dames croyaient bien faire de jeter au feu leurs portraits. Il y avait tant de choses de prix, qu'un Juif de Venise — Shylock ? — proposa un marché : il offrait vingt mille écus de cette énorme brocante. Pour toute réponse, on installa sa caricature dans un beau fauteuil au sommet de l'échafaudage, et il brûla en effigie comme *Empereur des vanités*.

Voilà le forfait de Savonarole. On l'accuse là-dessus d'un crime de contre-Renaissance, d'une tentative scélérate et impie contre la beauté. Voyons un peu. D'abord, mettons hors de question les trois quarts de la liste des choses réprouvées : ce bric-à-brac et cette friperie pourraient avoir leur intérêt ; mais le fait du sacrifice a bien

[1] A Bologne, en 1424. Cf. Thureau-Dangin, *Saint-Bernardin de Sienne*, 1896, p. 85. Voir également Burckhardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. franç., 1887, t. II, p. 210 et 251.

aussi le sien. Comme document, comme trait de mœurs, l'un vaut l'autre. — Reste la question des œuvres d'art proprement dites : et rien ne servirait de vouloir l'atténuer. Nous savons que quantité de bustes, des merveilles antiques, des manuscrits à miniatures, des exemplaires uniques, flambèrent dans ces feux de joie. Les artistes, Botticelli, Baccio della Porta, pris d'une sorte de frénésie mystique, apportèrent eux-mêmes au bûcher leurs études, leurs académies, leurs œuvres les plus intimes et les plus précieuses. Il y eut là certainement une perte irréparable; et l'on est tenté de pleurer la sauvagerie aveugle de cet accès de vandalisme.

Les apologistes de Savonarole prennent des soins infinis pour laver de ce reproche le prieur de Saint-Marc. Ils citent les passages où le grand orateur parle de l'art et du beau; ils recueillent les traits épars de sa doctrine. Ils n'ont pas de peine à montrer que le moine, comme un poète qu'il était, nerveux et impressionnable, était sensible aussi à une certaine beauté; ils font remarquer que ses recrues les plus célèbres, ses conversions les plus fidèles comme les plus éclatantes, ont été des artistes.

Les figures représentées dans les églises sont les livres des enfants et des femmes. Il faudrait donc avoir plus de scrupules que les païens. Les Égyptiens ne laissaient peindre nulle indécence. On devrait d'abord enlever les figures déshonnêtes, et ensuite ne pas admettre des compositions qui provoquent le rire par leur médiocrité. Il faudrait que, dans les églises, les maîtres distingués peignissent seuls, et qu'ils représentassent uniquement des choses honnêtes[1].

« Ce ne sont pas là, s'écrie-t-on, les paroles d'un iconoclaste! » Mais c'est changer la nature et la portée de

[1] Sermons sur Ezéchiel.

la question. Osons voir les choses en face. Ne rougissons pas pour Savonarole d'une intransigeance morale qui est celle des grands apôtres : Platon jette les poètes à la porte de sa république; Rousseau foudroie le théâtre et le luxe; et près de nous encore, n'avons-nous pas eu le spectacle admirable d'un Léon Tolstoï répudiant ses écrits, et concevant un type du beau d'où ses chefs-d'œuvre sont exclus?

Le problème n'est pas de savoir si Savonarole avait ou non une esthétique, et s'il voulait que Saint-Marc devînt une école de peintres et de miniaturistes. Se faisait-il de l'art la même idée que la Renaissance, et lui accordait-il dans l'existence le rôle que son temps réclamait pour lui, et dont l'antiquité présentait le modèle? Voilà tout le débat, et dans ces conditions la réponse n'est pas douteuse. Qu'on se rappelle les analyses du grand historien anglais J.-A. Symonds, et sa puissante formule, que la Renaissance est un siècle qui a conçu la vie en fonction de l'art, comme le siècle dernier la concevait en fonction de la science[1]. Toute la Renaissance, ses vices, ses grandeurs, ses succès, ses avortements, s'expliquent par cette idée dominante et cette préoccupation exclusive du beau. La guerre, l'amour, l'ambition, la politique, devinrent des exercices d'esthètes et de dilettantes. On entendait alors ce que c'est qu'un beau crime; on admettait qu'il y eût de beaux assassinats. Je ne veux pas dire jusqu'où ce principe, mené aux dernières conséquences, peut conduire celui qui l'adopte pour règle. Mais le fait est que l' « art pour l'art », son indépendance absolue, la valeur suprême de la forme, ce qu'un critique appelle l' « indifférence

[1] *Renaissance in Italy*, t. III, *The Fine Arts*, nouv. édit., 1908, p. 1 et suiv. Cf. Burckhardt, *Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. franç. 1885, t. I, l. III et IV.

au contenu », l'idée de la beauté en un mot, avec ce qu'elle a de divin et ce qu'elle a d'infernal, ont été la substance du génie de la Renaissance, l'héritage qu'elle laisse au monde et la cause éternelle de la fascination et de l'éblouissement qu'elle exerce toujours sur la pensée moderne.

Mais c'est ce qu'un chrétien ne saurait accepter ! Force lui est ici de haïr et de condamner. Peu importe dès lors que Savonarole souhaitât une beauté religieuse : feuilletez, compulsez ses sermons en tout sens, il en ressortira toujours qu'il conçoit l'art subordonné à quelque chose de supérieur, qu'il le soumet à la vertu, et fait de la beauté en dernière analyse une manifestation morale. Pour lui, la beauté vient de l'âme. L'âme transfigure le visage. Une physionomie, même laide, si elle respire la sainteté, sera toujours aimable. Un ange apparaît dans le gueux disgracié qui prie. De deux femmes, également belles, l'une pure, l'autre dissolue, le lustre de la première attire tous les regards [1]. Ces idées éclatent en propositions d'un idéalisme exalté.

« La beauté de l'homme et de la femme est d'autant plus parfaite qu'elle se rapproche davantage de la Beauté première. Mais, dites-vous, je voudrais savoir ce que c'est que la beauté? La beauté ne consiste pas seulement dans les couleurs. C'est une qualité qui résulte de la proportion, de l'harmonie des membres et du reste du corps. Vous ne dites pas qu'une femme est belle parce qu'elle a un beau nez et de belles mains, mais parce que tout chez elle est bien proportionné. D'où vient donc cette beauté ? Si vous regardez bien, vous verrez qu'elle vient de l'âme. En effet, dès que l'âme a disparu, le corps devient pâle, méconnaissable; sa beauté l'abandonne. De même, quand un artiste peint une figure d'après nature, son ouvrage est toujours moins beau que

[1] Carême sur Amos et Zacharie, sermon XXIV. Venise, 1519, f° 117.

son modèle. Malgré tout son mérite, il ne peut donner à son ouvrage la vie de la nature, car l'art ne saurait complètement révéler la nature. L'âme étant donc la cause de la beauté du corps, il faut qu'elle soit plus belle que lui. Socrate, dit-on, se plaisait à contempler de beaux jeunes gens, afin d'apercevoir la beauté spirituelle à travers la beauté de leur corps[1]. »

« Des yeux levés au ciel sont toujours beaux », écrit Joubert. C'est possible, mais voici le fond de la question. Depuis deux siècles, le christianisme, en frappant sans relâche la sensibilité, avait fini par arriver à une véritable névrose. Sans doute, l'âme y avait gagné une singulière délicatesse : mais quels excès ! Quel art douloureux, maladif ! J'ai fait, dans les dernières leçons, le tableau de ces inventions extraordinaires du pathétique. Nous avons parcouru la mer « où il est doux de faire naufrage. »

A cette passion de la douleur, où la raison menaçait de sombrer, la Renaissance vient opposer la religion nouvelle de la sérénité et de la beauté pure. Sans doute, c'était là une philosophie païenne. Mais qui sait, en un sens, si elle n'est pas la vérité ? Qui nous assure que le christianisme, comme il est un progrès moral, soit encore, par surcroît, un progrès esthétique ? Qui nous garantit

[1] Savonarole revient souvent sur ces idées. Il les répète ailleurs presque dans les mêmes termes. C'est toujours le défi au matérialisme, au sensualisme de la Renaissance. Voici ce beau passage :

« En quoi consiste la beauté ? Dans les couleurs ? Non. Dans la forme ? Non. La beauté est une harmonie des formes et des couleurs. Il en est ainsi tout au moins dans les objets composés. Dans les objets simples, la beauté, c'est la lumière. Voyez le soleil, les étoiles : leur beauté est dans la lumière qu'ils répandent. Voyez les esprits bienheureux : leur beauté est dans la lumière, Dieu est lumière : et quoi de plus beau que Dieu ? N'est-il pas la beauté elle-même. » (Sur Amos et Zacharie, sermon XXIV).

On se reprocherait de discuter de trop près ces idées. Peut-être, si on voulait en serrer les formules, en trouverait-on le sens un peu insaisissable. Il me paraît difficile de fonder un art concret sur des abstractions et sur de purs concepts.

que l'existence, en s'améliorant, doit par là même s'embellir? En déplaçant l'objet de la vie, pour en rejeter le but au delà d'elle-même, le Christ a, en effet, créé le royaume moral; mais il a en même temps créé dans l'âme humaine un déséquilibre profond. L'échelle des valeurs a été bouleversée : scandale auquel le monde n'est pas encore accoutumé. Personne jusqu'à présent n'a résolu ce désaccord. C'est celui qui arrache au poète les strophes passionnées d'*Hypatie :*

... Et maintenant, hélas !
Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite
Sont partis à jamais pour les beaux cieux d'Hellas ;...

c'est celui dont l'inquiétude agite Renan et le trouble encore, au milieu de sa *Prière sur l'Acropole*. Savonarole est excusable d'avoir échoué à faire la paix où Jésus même a dit qu'il apportait la guerre.

IV

Et pourtant! On ne put se résigner à ce duel fatal. C'est l'honneur de la Renaissance de s'être fatiguée à poursuivre une insaisissable harmonie. Elle n'a pas voulu douter de la noblesse humaine. Elle a refusé de signer l'arrêt de tout ce qui précède le Christ. Elle s'épuise à saisir chez les païens eux-mêmes des lueurs de christianisme, des restes, des lambeaux d'une révélation primitive. Platon, Virgile, Sénèque, Trajan, sont à demi-christianisés. Le grand Marsile Ficin, qui jamais ne mérita mieux de l'humanité, écrit un traité de la foi prouvée par les auteurs païens[1]. On voulait que toute

[1] *De Christiana religione*, Florence, 1474. — Un traité analogue, attribué

la terre eût pressenti le Christ, qu'elle eût contribué tout entière à l'enfantement du salut.

Alors se répandit une légende singulière. On rapportait que l'Empereur Auguste s'inquiétait de savoir si son empire était durable. La Sibylle consultée lui répondit que oui, à condition qu'il reconnût un plus grand que lui qui devait venir. Auguste désira connaître son successeur. La pythie le mena près de la colline du Capitole et lui montra dans le ciel, à côté du soleil, un météore dans le cercle duquel apparaissait une jeune femme qui tenait un enfant. En même temps, une voix fit entendre ces mots : « *Haec est Ara Cœli*, voici le temple futur. » Et César, ployant le genou, adora Jésus-Christ [1].

Cette légende acquit au XVe siècle une extrême popularité. Le fait s'explique facilement, l'*Ara Cœli* étant à Rome le quartier général de l'ordre franciscain [2]. Mais l'idée reçut bientôt des accroissements nouveaux. D'un vieux livre de Lactance, le dominicain Barbieri exhuma

à Jean de Paris *De probatione fidei christianae per auctoritatem paganorum*, est signalé par M. Mâle, dans un manuscrit de l'Arsenal (n° 78), copié par un Italien entre 1474 et 1477. *L'Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 268.

[1] La légende de la Sibylle de Tibur se rencontre pour la première fois dans les vieux « guides » de Rome, la *Graphia aurea urbis Romae* ou dans les *Mirabilia Romae*, auxquels l'ont empruntée les écrivains postérieurs, Godefroy de Viterbe (1184), Gervais de Tilbury (1214) etc. Dès la fin du XIIe siècle, l'art italien avait représenté cette scène, que les artistes du Nord ne connurent que beaucoup plus tard. (Devant d'autel de marbre, autrefois à l'Ara Cœli ; reproduit dans Muratori, *Antiq. italic.*, t. III, p. 880). Cf. Ozanam, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie*, 1850, p. 165 ; Parthey, *Mirabilia*, p. 33 ; *Monum. Germ. Script.*, t. XXII, p. 68 et 443 ; Graf, *Roma nella memoria del medio evo*, Turin, 1882, t. I, p. 309 et suiv. ; Mâle, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, 1899, p. 19.

[2] L'entrevue d'Octave et de la Sibylle fut surtout popularisée, dans les pays du Nord, par le *Speculum Humanae Salvationis* (chap. VIII, v. 85 et suiv.), où elle sert de « figure » à la Nativité : voir les *Très Riches Heures* de Chantilly, le Van Eyck de la collection Helleputte, le triptyque Bladelin par Rogier van der Weyden, etc. — M. Perdrizet montre que la « source » du *Speculum* est ici la chronique du dominicain polonais, Martin de Troppau. *Étude sur le Speculum*, p. 59-60.

les noms de neuf autres sibylles[1] ; il en ajouta deux pour compléter le nombre de douze et en faire le pendant historique des prophètes. Chacune reçut un phylactère et des paroles énigmatiques, des oracles se rapportant à l'avènement d'un nouvel ordre de choses. Ces femmes mystérieuses, ces voix qui sortent tout à coup de tous les coins du monde, des bords du l'Hellespont ou des antres de Cumes, des sables de la Libye, frappèrent les esprits. Elles rétablissaient d'une manière concrète l'unité de l'histoire, l'idée majestueuse d'un programme divin qui se réalise dans le monde par la succession des peuples et la chute des empires. Elles jalonnaient l'avenue de siècles par où devait passer le Christ. Leurs figures étranges furent peintes au Vatican par Pintoricchio, et Michel-Ange les suspendit à la voûte de la Sixtine[2].

[1] *Discordantiae nonnullae inter sanctum Heronymum et Augustinum*, par Filippo Barbieri, 1481. La dissertation sur les Sibylles n'est qu'un des différents essais de ce recueil, auquel l'imprimeur a donné le titre du premier. Cf. Mâle, *Quomodo Sibyllas;* Quétif et Echard, t. I, p. 873.

Les dix Sibylles de Lactance, nommées d'après Varron, se retrouvent dans Saint-Augustin, Isidore de Séville, Béde le Vénérable et dans la grande encyclopédie dominicaine de Vincent de Beauvais. C'est de là qu'elles ont passé dans l'art, aux magnifiques stalles de la cathédrale d'Ulm (1469-1474), aux *Graffiti* du pavé de la cathédrale de Sienne (1482-1483. Cf. Hobart Cust, *The Pavement Masters of Siena*, Londres, 1901, p. 31 et suiv.) et aux fresques de Pérugin au Cambio de Pérouse (1499). Le livre de Lactance, *De divina institutione*, fut le premier écrit imprimé en Italie, en 1465, par les presses de Subiaco ; six éditions nouvelles parurent de 1468 à 1478. Marsile Ficin (*De Christ. relig.*, ch. xxv), ne connaît encore que dix Sibylles.

Les deux figures ajoutées par Barbieri sont la Sibylle Agrippa et la Sibylle Europe. L'auteur décrit soigneusement leur âge, leur visage, leur costume. Mais l'idée féconde fut de les mettre en parallèle avec les douze prophètes. Le théâtre s'empara tout de suite de ce motif. Un petit mystère italien sur l'*Annonciation*, par le poète florentin Peo Belcari (d'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, 1872, t. I, p. 167), les met déjà en scène. M. Mâle a montré que les fameuses gravures de Baccio Baldini sur les prophètes et les Sibylles ne sont autre chose que les personnages de ce mystère. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 89 et suiv.

[2] Autres représentations : à la Trinité de Florence, par Ghirlandajo (1485) ; au tombeau de Sixte IV, par Pollajuolo (1493) ; à Spello, dans l'église de Sainte Marie-Majeure, par Pintoricchio (1501) ; à S. Giovanni de Tivoli, par un maître inconnu (1509); à Rome, à la Minerve, à S. Pietro-in-Montorio, etc.

Cette chapelle, qui porte le nom de Sixte IV, pape franciscain, est grande dans l'histoire de la civilisation. Sixte IV conçut le dessein de rendre à Rome le rôle de capitale morale du monde. Son palais devint le rendez-vous de tout ce qu'il y avait de grands artistes dans son siècle ; il leur fit décorer sa nouvelle chapelle, bâtit Sainte-Marie-du-Peuple, Sainte-Marie-de-la-Paix, l'église des Saints-Apôtres. Une fresque de Melozzo, ornée d'une inscription qui rappelle ces grandes œuvres, le montre entouré de ses quatre neveux, et remettant à Platina les clefs de la Vaticane. De ces neveux, l'un, le cardinal François de la Rovere, longtemps le protecteur de l'ordre franciscain, devint pape un peu plus tard sous le nom de Jules II. Il reprit puissamment les vues grandioses de son oncle ; mais il avait à son service Bramante, Michel-Ange et Raphaël.

Tout le monde sait ce qu'est la *Chambre de la Signature*. Il est inutile de décrire ces fresques admirables, la plus grande somme d'harmonies qu'ait réalisée la peinture, et l'un des chefs-d'œuvre les plus complets de la pensée de l'homme. Dans cet ensemble, où collaborent le droit, la religion, les sciences, la poésie, il il y a deux pages célèbres. L'une représente l'*Ecole d'Athènes* ; Platon et Aristote y président au concours des recherches humaines. En face est la *Dispute du Saint-Sacrement*. Dans l'hémicycle des docteurs assemblés près de l'autel, aux pieds de l'Eucharistie, non loin de saint Thomas et de saint Bonaventure, on reconnaît le profil sauvage de Savonarole. Ainsi, dix ans après sa mort, l'homme qui avait tout fait contre la Renaissance, était admis au Vatican, dans l'œuvre apostolique qui est le plus haut résumé des traditions du monde, et où se ré-

Les *Sibylles* de Raphaël, à Santa Maria della Pace, sont de 1512. Cf. Mâle, *Quomodo Sibyllas*, p. 89 et suiv.

concilient les deux moitiés de l'histoire[1]. Rome seule pouvait tenter cette paix audacieuse. Seule, dans son éternité, elle pouvait offrir le spectacle incomparable de cette fusion d'éléments, l'antiquité et l'Évangile, christianisme et paganisme, art et raison, foi et beauté.

Cette combinaison sublime était-elle solide? Est-ce que ses éléments instables, réunis par la volonté d'un pape de génie et d'un artiste unique, ne devaient pas tendre bientôt à se dissocier? Le merveilleux mirage n'était-il pas fatalement condamné à s'évanouir? Admirons-le, tandis que nous l'avons sous les yeux! Crions comme le héros de Gœthe à l'instant qui passe : « Arrête! tu es si beau! » Mais à ce mot Faust tombe mort, et de même va s'abîmer — dans quelles tempêtes, vous le savez — l'œuvre magnifique et bienfaisante dont je viens d'essayer de retracer l'histoire.

[1] On retrouve la même idée, sous une forme différente, dans un chef-d'œuvre de Titien, sa belle estampe de 1508, le *Triomphe de la Croix*. Sur ce thème et sur ses imitations françaises (gravures, vitrail de Brou, etc.), cf. Mâle, *l'Art religieux à la fin du moyen age*, p. 297 et suiv. Titien lui-même n'a fait que reprendre et traiter avec sa force souveraine une gravure, aujourd'hui perdue, de Botticelli (Cf. Vasari, t. III, p. 317). On est surpris que Gruyer n'ait rien dit à ce sujet dans son étude sur les *Illustrations de Savonarole* : car c'est de Savonarole que procède ce motif grandiose, et aucun de ses livres n'a eu tant d'influence sur l'art que son *Triumphus crucis*. Ce traité, imprimé en 1497, est un essai d'apologie rationnelle du christianisme, à la manière large de Leibniz et de Bossuet (cf. Villari, *loc. cit.*, l. IV, ch. IV). Le livre s'ouvre (ch. II) par une vision épique. Le Christ apparaît sur un char, sorte de *carroccio* pareil au char d'Aminadab, attelé du quadrige des animaux de l'Apocalypse, et poussé aux quatre roues par les quatre Pères de l'Eglise. Devant, des anges portent la croix, les trophées de la Passion. Adam et Ève ouvrent la marche, suivis en foule par les patriarches, les rois, les prophètes, les Sibylles, Noé brandissant l'Arche, Moïse secouant les tables de la Loi, parmi les éclats des fanfares, le flottement des oriflammes, des bannières et des étendards; derrière le char viennent les apôtres, les confesseurs et les martyrs. L'histoire de l'humanité est représentée ainsi comme une marche triomphale. On reconnaît ici, chez l'ennemi de la Renaissance, la grande idée de la Renaissance, le génie de la « gloire », les Triomphes de Dante, de Pétrarque et de Mantegna.

NEUVIEME LEÇON

LA FIN DE LA RENAISSANCE ET LA RENAISSANCE CATHOLIQUE

Persistance du sentiment chrétien en Italie au XVIe siècle. Progrès des ordres mendiants. — I. Influence de Savonarole sur l'art florentin. Vogue des représentations douloureuses. — Frá Bartolommeo. Michel-Ange. — II. L'école milanaise. Ses rapports avec l'art du Nord. Influence des gravures allemandes. Les mendiants et la presse. — Gaudenzio Ferrari et le *Sacro Monte* de Varallo. — III. Autres artistes chrétiens du Nord de l'Italie ; Moretto, Lorenzo Lotto. — La peinture vénitienne. Véronèse et l'Inquisition. — IV. La Réforme et le Concile de Trente. Réaction contre le paganisme. — La nouvelle querelle des images. Molanus. La fin de la Renaissance.

Le carnaval de 1511 fut célébré à Florence par une mascarade singulière. Sur un char immense, drapé de noir, attelé de quatre buffles noirs, s'avance la figure colossale de la Mort. De sa faux, brandie comme un sceptre, elle semble garder un amas de cercueils. Des pleureurs escortent le char. D'autres portent des torches, et ceux-là sont terribles, la tête enveloppée d'un casque de scaphandre fait d'un double masque de mort. Devant et derrière, chevauche l'escadron de la mort sur des chevaux étiques et harnachés de deuil ; chaque cheval est conduit par quatre écuyers revêtus d'une livrée funèbre. A chaque station du cortège, mugit une fanfare sinistre. Les cercueils s'ouvrent et on en voit sortir les morts, en maillot noir, leurs os peints en blanc sur le noir du maillot. A un geste du porte-faux, comme au signal du chef d'orchestre, les macabres acteurs psalmodient une

PLANCHE X

VÉRONÈSE

Le Repas chez Simon.

Voir p. 311 et suivantes.

(Provenant du réfectoire de Saint-Jean-Saint-Paul, à Venise. Musée du Louvre).

Cliché Neurdein.

complainte. Après quoi, les cercueils se referment et la procession s'ébranle, avec ses torches et ses bannières, en chantant le *Miserere*[1].

Ainsi, en pleine Renaissance, à l'aurore même du siècle d'or, à l'heure où Raphaël peint le *Parnasse* et la *Galatée*, où Sodoma compose les *Noces d'Alexandre*, où Titien inaugure ses visions enchantées, on pressent que ce charmant éclat ne durera pas jusqu'au soir. On s'attend à des revers et à des catastrophes. Nous nous faisons une idée fausse du calme de cet âge : la sécurité égoïste d'une poignée d'intellectuels n'a point gagné le peuple. Celui-ci reste en proie à de périodiques accès de pénitence. Dans les premiers mois de Léon X, douze Franciscains se mirent à parcourir l'Italie. Leurs prédications terrorisaient les foules : l'un d'eux, Frà Francesco da Montepulciano, mourut subitement après un de ses sermons : Florence entière défila pour baiser ses pieds nus[2]. Douze ans plus tard, elle proclama la République du Christ. A Ferrare, la maison d'Este employait la piété comme moyen de gouvernement. Elle faisait venir, comme un palladium vivant, une sainte en chair et en os, la sœur Colombe de Rieti. Un courrier officiel alla la chercher à Viterbe. Le duc Hercule se porta lui-même à sa rencontre et la conduisit au couvent préparé pour la recevoir[3].

[1] Vasari, *Vie de Piero di Cosimo*, *Opere*, t. IV, p. 135 et suiv. On notera que Piero machina toute la fête en grand secret dans une salle de Sainte-Marie-Nouvelle. Qui sait si le programme de ce carnaval macabre n'est pas une idée de moine ?

La belle chanson d'Alamanni :

Fummo già come voi siete,
Voi sarete come noi ;
Morti siam, come vedete,
Cosi morti vedrem voi,

est publiée par P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, Bergame, 1901, p. 117. Le *Diario* de San Gallo décrit un ballet de l'Enfer, donné le 16 février 1510, *ibid.*, p. 75 ; d'Ancona, *Origini*, Florence, 1877, t. I, p. 273.

[2] Jac. Pitti, *Storia Fiorentina*, l. II, p. 112. Cité par Burckhardt, *Civilisat. en Italie*, t. II, p. 244.

[3] Burckhardt, *loc. cit.*, p. 265.

De tels faits, et bien d'autres que l'on pourrait citer[1], montrent ce qu'a de superficiel le mouvement de la Renaissance. L'âme populaire en est restée absolument indemne. Que peuvent lui faire, à elle, le latin de quelques humanistes et la philosophie de quelques antiquaires ? Ici se vérifie la belle remarque de Ruskin. La vie des nations, dit-il, se conserve dans trois livres : à savoir leur histoire, leur littérature et leur art[2]. Mais de ces trois livres, le dernier seul présente un témoignage fidèle : il est le reflet infaillible d'un état général, l'indice de la santé ou du malaise d'un peuple, la mesure de son idéal et de sa moralité. C'est ce que va nous faire voir l'art du XVIe siècle. A côté de l'art officiel, du « grand art », destiné à l'usage du petit nombre, il y en a un second, fait pour les masses, pour les églises, et non moins curieux ni moins intéressant que l'autre. On y voit quelle place la vieille religion tient encore dans la vie, comment elle se défend contre les empiétements modernes[3]. Les ordres mendiants redoublent d'activité. L'antique tronc franciscain jette des branches nouvelles : Minimes, Ré-

[1] Ermites, fureur de prédictions. En 1496, l'ascète Filippo de Mancini, près de Sienne, dépêche dans la ville anxieuse un *romitello*, (un élève) portant au bout d'une perche une tête de mort, et une sentence menaçante : *Ecce venio cito et velociter. Estote parati.* Allegretto, dans Muratori. *Rerum ital. script.*, t. XXIII, col. 856 et suiv.

A Milan, en 1516, après la deuxième invasion française, un ermite toscan, Jérôme de Sienne, occupe plusieurs mois la chaire de la cathédrale, tonne contre la hiérarchie, opère des miracles et ne cède la place qu'après des luttes très vives. Prato, *Archiv. stor.*, t. III, p. 357 et suiv. — A Rome, en 1508, des flagellants napolitains se présentent, portant à Lorette une Madone miraculeuse ; le pape fait saisir la caisse (600 ducats) et met les meneurs au violon. Modène, *Archivio di Stato*, lettre de Lodovico da Fabriano au cardinal d'Este, 15 juin 1508, dans Rodocanachi, *Rome sous Jules II et Léon X*, 1912, p. 301. — En 1522, procession de flagellants, jeunes filles demi-nues, lamentations de femmes portant des cierges à la main et parcourant les rues en criant : « Miséricorde ! Miséricorde ! » *Lettere di Principi*, Venise, 1591, p. 106. Lettre de Girolamo Negri, du 15 août 1522. Rodocanachi, *ibid.*, p. 300.

[2] *Saint Mark's Rest*, préface.

[3] Cf. Broussolle, *La Religion et la Renaissance*, 1908.

collets, Capucins, sont le triple rameau qu'y ajoute le XVIe siècle [1]. Mais alors intervient une circonstance étrangère. La Réforme vient modifier le cours régulier des choses. L'Église se sent observée avec une malveillance sévère. Elle corrige tout ce qui prête le flanc à la critique. Elle sacrifie à la prudence une partie de son ancien art.

Voilà le double tableau que je voudrais décrire. D'abord, la persistance de l'art chrétien et sa réaction spontanée contre la Renaissance, ensuite sa réforme intérieure sous la pression protestante, tel sera le sujet de cette espèce de diptyque. Il ne restera plus, après cela, qu'à rechercher ce que l'Église sauvera, malgré tout, de ses traditions d'art, des richesses sentimentales que lui avaient apportées les ordres mendiants : c'est ce que je ferai dans une dernière leçon.

I

Je ne reviens pas sur ce que j'ai dit l'autre jour de Savonarole. Je goûte peu le théocrate, le politique et le factieux ; on surfait les mérites de l'esthéticien ; mais son action sur l'art n'en a pas moins été très réelle et profonde. Les artistes, race impressionnable et imaginative, subirent vivement son ascendant. Sa voix était irrésistible. On connaît le cas de ce peintre, un des plus enragés des *Arrabiati*, c'est-à-dire du parti opposé au tribun. Une dame de ses amies l'emmena au sermon. Après vêpres, le libertin demande à se confesser. Quelques jours plus tard, il se présentait à la porte de San Marco, et prenait l'habit de novice. Beaucoup d'autres éprouvèrent des effets analogues, depuis Botticelli, le

[1] Cf. Holzapfel. *Historia ordinis minorum*, Fribourg, 1909, Pars II, p. 266 et suiv.

plus nerveux de tous, jusqu'à Filippino, Pérugin, Lorenzo di Credi et de plus grands encore[1].

Cette influence n'est pas seulement négative ; elle ne s'est pas bornée à des proscriptions et à des exécutions. Par exemple, on voit se multiplier à cette date les représentations douloureuses, les *Pietà*, *Calvaires*, *Descentes de croix*, *Mises au tombeau*, toute sorte de sujets d'un christianisme souffrant, pour lesquels l'esprit de la Renaissance n'éprouvait qu'aversion : cette vague de pathétique coïncide à Florence avec la puissance de Savonarole[2].

Cet accès de passion lui a-t-il survécu ? En est-il résulté un mouvement durable ? Que reste-t-il de Savonarole dans l'art de Frà Bartolommeo ? Gelui-ci est encore une des « conversions » du prieur de Saint-Marc[3]. Baccio della Porta, comme il s'appelait dans le monde, fut un des premiers à livrer au bûcher ses études d'après le modèle. La mort du maître le plongea dans une prostration profonde. Il quitta le siècle et revêtit l'habit de dominicain. Il dit même adieu à l'art, et eut pendant quatre ans le courage de se tenir parole. Puis la peinture fut la plus forte, et Frà Bartolommeo ramassa la palette de Baccio della Porta. Il est la seconde des gloires artistiques de Saint-Marc. Et son âme charmante est bien digne, en effet, de toute notre affection. Ce peintre savant et pur est de ceux pour qui leur art est une des voies de la prière et un moyen de sainteté. Quoiqu'il ait voyagé à Rome et à Venise, c'est dans son

[1] Cf. Marchese, *Memorie*, t. I, p. 488-515.

[2] Cf. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, ch. XIV, 3e édit., Berlin, 1911, p. 328 et suiv. ; Hettner, *Italienische Studien*, Brunschwig, 1879, p. 145 et suiv.

[3] Marchese, *Memorie*, t. II, Bologne, 1879 ; Gruyer, *Frà Bartolommeo della Porta*, 1886 ; Knapp, *Frà Bartolommeo della Porta und die Schule von S. Marco*, Halle, 1903 ; Wyzewa, *Maîtres italiens d'autrefois*, 1907.

cloître de San Marco qu'il se sentait à l'aise. C'était un de ces moines de l'*Imitation*, qui trouvent des douceurs sans fin dans le séjour de leur cellule, *cella continuata dulcescit*. Souvent, pour se délasser, l'artiste prenait son luth et se chantait à lui-même des cantiques : les images lui venaient sur les ailes de la mélodie[1]. On a retrouvé des vers sur les marges de ses esquisses : ce sont des stances de Savonarole[2]. Ses tableaux portent parfois cette recommandation touchante : *Orate pro pictore*, « une prière pour le peintre[3] ». Et c'est une belle chose que cette vie entre ciel et terre, toute remplie par le divin, et coupée de temps en temps, pendant les récréations, par quelques entretiens avec les autres artistes de la maison, avec ce Frà Benedetto, l'ancien *Arrabiato* dont je parlais tout à l'heure, le miniaturiste Frère Eustache, Frère Augustin le peintre, ou Frère Ambroise della Robbia, le céramiste et le neveu du fondateur de l'illustre famille. Pourquoi faut-il qu'avec tout cela Frà Bartolommeo ait manqué du je ne sais quoi, du don mystérieux qui seul sait émouvoir ? C'est un grand artiste, un de ceux qui ont créé la formule florentine du style monumental ; Raphaël doit tout à ses leçons, à son sens de l'équilibre, à ses modèles de composition pondérée et harmonieuse. C'était un cœur d'or et une tête bien faite. Sans lui, Andrea del Sarto, Pontormo n'existeraient pas. Angelico, auprès de lui, ne paraît qu'un enfant. Comment se fait-il que l'enfant nous charme, et que l'homme raisonnable ne nous ravisse pas ?

J'hésite à vous parler d'un autre, mais je ne puis m'en taire. Pendant les trois ans que Michel-Ange passa,

[1] Vasari, t. IV, p. 193 ; Marchese, *loc. cit.*, p. 128. On sait que Frà Bartolommeo est l'inventeur du mannequin. Vasari, p. 195 ; Marchese, p. 167.

[2] Marchese, p. 129.

[3] Sur la petite *Circoncision*, datée de 1516, un an avant la mort du maître, du musée des Offices Marchese, p. 147.

pendu à la renverse à la voûte de la Sixtine, on sait qu'il n'avait d'autre lecture que la Bible et Savonarole[1]. Il se nourrissait ainsi d'une atmosphère prophétique. Son âme violente agitait sans répit des visions tragiques. Elle s'exaltait continuellement par des images menaçantes. L'idée fixe des vengeances célestes l'emplissait d'une terreur sacrée. A relire, au bruit lointain de l'invasion française, les sermons sur Isaïe et sur Ezéchiel, le patriote florentin sentait renaître en son cœur les paniques qui naguère consternaient son peuple à la voix du prêcheur de Ferrare ; ou bien il était soulevé d'un brûlant messianisme, et il peignait en traits sublimes les *Délivrances d'Israël.* Je ne veux pas trop insister : jamais on ne tirera d'un texte, quel qu'il soit, le génie le plus indépendant, le plus individuel qui ait été au monde.

Ce qui émeut chez Michel-Ange, c'est le spectacle d'un esprit en qui se combattent toutes les forces ennemies de la Renaissance ; c'est la rencontre, dans le même homme, d'une puissance plastique égale à celle de Phidias, d'une maîtrise souveraine sur la nature, jointe à la haine de la nature et à un furieux désir de l'infini ; c'est la forme antique contrainte à l'expression de l'âme la plus tourmentée, la plus trouble et la plus mécontente de tous les arts connus. Ce mélange inouï de l'héroïsme et du désespoir, du pessimisme et de l'amour du beau, tient évidemment trop au caractère du maître pour s'expliquer par une influence étrangère. Et pourtant, pour si peu que soit Savonarole dans la formation religieuse du grand artiste, ne lui nions pas sa part : il y a un peu de son souffle dans l'espèce de simoun, dans le vent d'épou-

[1] « *Savonarole, al quale egli* (Michel-Ange) *ha sempre avuta grande affezione, restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce* ». Condivi, *Vita di Michel-Angelo Buonarrotti*, Rome, 1553, ch. LV ; édit. Frey, *Sammlung ausgewaehlter Biographien Vasaris*, t. II. Cf. Klaczko, *Rome et la Renaissance*, 2e édit., 1902, p. 340 et suiv.

vante qui couche et tord là-haut ces formes de Titans. — Puissance de la beauté ! Qui de nous lit Savonarole ? Et qui se souviendrait de lui, sans quelques chefs-d'œuvre auxquels se trouve liée sa mémoire, et qui font vivre encore, dans l'art de Frà Bartolommeo, de Raphaël ou de Michel-Ange, la figure fanatique du moine incendiaire ?

II

Mais, tandis qu'à Florence, à Rome, la réaction religieuse n'obtient que ces résultats douteux, elle trouvait ailleurs un terrain plus favorable. Les provinces du Nord de l'Italie sont à quelques égards plus voisines de l'Europe que du reste de la péninsule. La pensée y est en rapports constants avec la nôtre; elle s'y mélange à tous les degrés, à tous les étages différents de la montagne et de la plaine. Au point de vue de l'art, il en résulte les combinaisons souvent les plus curieuses et les plus originales.

Voici l'école milanaise. Cette école, pour presque tout le monde, se réduit à celle de Léonard. Parce qu'un homme de génie est venu à la cour de Ludovic le More et a peint à Milan un incomparable chef-d'œuvre, on ne voit plus que lui ; et chez les moindres élèves de son Académie, chez un Ambrogio da Predis ou un Marco d'Oggiono, on s'obstine à chercher ce qu'ils ont pu dérober du mystère de la *Joconde*. Le touriste qui passe à Milan, déçu par les dehors modernes de la ville, court jeter un regard sur la ruine immortelle de Sainte-Marie-des-Grâces, et se sauve en hâte d'une cité italienne envahie par la banalité, sans se douter des trésors d'art que recèlent ces apparences médiocres.

Le fait est qu'il y a, dans la ville et aux environs, toute

une vieille école locale, un art indigène, autochtone, infiniment précieux, qui demeura réfractaire au charme du magicien étranger et repoussa tout compromis avec ses enchantements perfides. L'art italien du XVIe siècle n'a rien de plus sérieux et de plus convaincu que les œuvres grises et neutres, amies des nuances éteintes et des tons amortis, d'un Foppa, d'un Zenale ou de ce Bergognone, modulateur subtil d'harmonies presque whistlériennes[1]. Et Luini lui-même, celui qui a le plus fait pour populariser le sourire de Léonard, est en réalité un artiste candide, plein de charme honnête, ingénu, d'une piété placide, sans dessous, sans remords, un peu suisse, et dont la facile peinture, gracieusement rustique, est à mille lieues des recherches, des secrets et des complications du plus cachottier et du plus énigmatique des maîtres[2].

Cet art se distingue par une familiarité, par une bonhomie que réprouveraient la pruderie ou le goût florentins. Les Vierges milanaises ne craignent pas de donner le sein[3]. Une nourrice, comme celle de Fouquet à Anvers, paraîtrait en Toscane d'un débraillé intolérable : elle pourrait être lombarde. On chercherait en vain, à Florence ou à Rome, une fresque représentant le détail de la Passion, comme celles qui se trouvent dans les églises franciscaines de Varallo et de Lugano[4]. Les montagnes

[1] G. Frizzoni, *Vincenzo Foppa pittore*, *L'Arte*, 1909, p. 249-260 ; C. Jocelyn Foulkes and Mgr. Rod. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School*, Londres, 1909. Beltrami, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone, Inventario dell'arte lombarda*, s. I, 1895 ; G. Zappa, *Note sul Bergognone*, l'Arte, 1909, p. 51-62 et 108-118.

[2] G. Williamson, *Bernardino Luini*, Londres, 1898 ; Pierre-Gauthiez, *Luini*, 1906.

[3] Cf. Reinach, *Répertoire*, t. I, p. 90-94, 219, t. II, p. 125 (Fouquet), 131, 134, 136, etc. (Bergognone, Solario, Boltraffio). En dehors de Milan, Sienne seule en Italie a chéri le motif de la *Madonna del latte*.

[4] Cf. Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, Londres, 1903 ; Princesse Ouroussof, *Gaudenzio Ferrari à Varallo et Saronno*, 1904 ; Williamson, *Luini*. Les

conservent plus longtemps les vieilles mœurs. Les habitudes chassées des villes par les idées modernes, le goût des spectacles pieux et des anciens « mystères », reculent et se réfugient dans ces pays moins accessibles[1]. En même temps, par les vallées, les cols, les grandes routes du Gothard et du Simplon, on communique avec l'Alsace, la Souabe, la Bourgogne, les Pays-Bas. Il se produit un va-et-vient, un échange continuel. Les deux versants des Alpes fraternisent. La *Passion* de Varallo rappelle à tout moment les estampes allemandes[2] : elle ne ressemble à rien tant qu'à certaines pages de Hans Baldung ou de Burgmair.

L'auteur a-t-il poussé une pointe en Allemagne? Aura-t-il simplement utilisé quelques gravures? On ne peut, dans l'art de cette époque, tenir compte trop exactement de ce genre d'influences. Fra Bartolommeo, Raphaël, Titien, ont étudié, copié Schongauer, Altdorfer, Dürer[3]. On ne peut, d'autre part, exagérer le rôle des Mendiants dans la diffusion du nouveau procédé. Tout de suite, ils y ont reconnu un merveilleux moyen de propagande, et qui cadrait complètement avec leur méthode d'enseignement par l'image. Ce sont eux qui ont fait la fortune de la machine de Gutenberg et qui l'ont répandue et propagée dans toute l'Europe. Sans eux, l'avenir de l'imprimerie était retardé d'un demi-siècle. Les premières presses florentines sont des presses dominicaines; parmi les plus anciennes éditions romaines, on recherche celles

fresques (trente et une scènes) de la *Vie de Jésus*, par Gaudenzio Ferrari à Sainte-Marie-des-Grâces de Varallo, datent de 1511-1513; la *Passion* de Luini (à Sainte-Marie-des-Anges, Lugano) est de 1529.

[1] Cf. Roy, *Le Mystère de la Passion en France*, p. 416 et suiv., à propos du *Jugement* de Modane.

[2] Cf. Halsey, *loc. cit.*, p. 8; Wyzewa, *loc. cit.*, p. 175 et suiv.

[3] Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 331-339; t. II, p. 178-182; *Raphaël*, 2e édit., p. 86, 548; Thausing, *loc. cit.*, p. 359; Max Lekrs, *Jahrb. der königl. preuss Kunstsamml.*, t. XII, 1891, p. 125.

de la Minerve[1]. Plus on y songe, plus on trouve que le fameux aphorisme de Victor Hugo : « Ceci tuera cela », est une solennelle bêtise. Il suffit de jeter les yeux sur un catalogue de vieux livres ou de vieilles images : les neuf dixièmes des numéros sont des articles religieux. La presse n'est qu'un instrument, une parole fixée. Et, comme cet instrument dit ce qu'on lui fait dire, et qu'il est aussi bien entre les mains de tous, il n'a donc aucune fonction ou aucune vertu personnelle. C'est surfaire la puissance de la lettre moulée, que de lui attribuer le succès de Luther. L'Église s'en était passée pour christianiser l'ancien monde, et l'Islam n'en a pas eu besoin pour convertir l'Afrique et une partie de l'Asie. On ne saurait rapporter à une cause matérielle des faits qui ne dépendent que de la force des idées !...

Donc, un des caractères de l'école milanaise, est l'importance qu'y conservent, comme dans l'art du Nord, les sujets dramatiques, les scènes de la Passion. Ces scènes sont bannies de l'art de la Renaissance classique. A peine trouve-t-on un crucifix de Raphaël[2]. Je ne crois pas qu'il en existe de Michel-Ange ou de Titien. Il n'y en a certainement aucun de Léonard[3]. La Renaissance, dans

[1] Cf. Mortier, *Histoire des Maîtres-Généraux*, t. V, p. 24-25. Le cardinal de Torquemada, dominicain Jean protégea Gutemberg ; il était abbé commendataire de Subiaco, où Schweinheim, Pannartz et Hahn commencèrent leurs travaux (1465). Quand ils se transportèrent au palais Massimi, le cardinal installa une presse dans le cloître de la Minerve, et y fit imprimer ses *Méditations* (1467. Avec figures, 1473). Les prétendues *Considérations sur les peintures du cloître* semblent une méprise des bibliographes. Cf. Audifredi, *Edit. rom. saec.* XV, Rome, 1783. p. 8, 125, 135. L'Ordre introduit l'imprimerie à Florence en 1476. L'imprimerie des sœurs édite, de 1476 à 1484, plus de quatre-vingt-six ouvrages. Cf. Janssen, *L'Allemagne et la Réforme*, t. I, p. 11 ; Falk, *Die Druckkunst im Dienste der Kirche*, Cologne, 1879.

[2] Londres, National Gallery. Ancienne collection Mond. Peint vers 1502 pour S. Domenico à Città di Castello, chapelle Gavari.

[3] Cf. dans les *Enigmes* ou *Prophéties* de Léonard, ses sarcarmes sibyllins contre la coutume des crucifix : J.-P. Richter, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, t. II, p. 369, nos 1303, 1305. Voir aussi ses railleries contre les moines, les flagellants : « Les hommes se cacheront sous le tissu des herbes exco-

son expression la plus pure, éprouve une répugnance marquée pour les représentations de la souffrance physique. Elle semble partager, devant un Dieu qui revêt les misères de la chair, devant un crucifié saignant et pantelant, l'embarras de l'ancien art chrétien. Mais il y a une différence. Ce que la Renaissance redoute d'humilier par la douleur, ce n'est plus la divinité, c'est l'homme. Elle nous procure des jouissances libérales, plutôt que des émotions pieuses. Il est clair que Raphaël n'a jamais poursuivi un but édifiant. Son art nous donne sujet de nous glorifier. On sort de chez lui avec une bonne opinion de la nature humaine. Il écarte avec soin tout ce qui en avilit et en dégrade la forme. Il est rare qu'il excite la pitié. Dirai-je que c'est à peine encore du christianisme? Rien n'échappe davantage à l'appréciation. Mais nous avons là-dessus un témoignage irrécusable, le témoignage de Michel-Ange.

Celui-ci, dans un des précieux *Dialogues*, — véritables « interviews » notés par le miniaturiste Francisco de Hollanda, — vient à parler de la peinture allemande ou flamande, et explique pourquoi toute sa perfection ne l'empêche pas d'être un art inférieur. « La peinture

riées [des capuchons de chanvre] et, à grands cris, se donneront à eux-mêmes la torture » (*ibid.*, p. 359). Le martyre, dont les images avaient fait les délices du moyen âge, fait horreur à la Renaissance.

Cependant cet ennemi des moines, les fréquente, travaille pour eux : il peint la *Cène* et la famille de Ludovic le More à Ste-Marie-des-Grâces; la *Vierge aux rochers* de Londres fut peinte pour les confrères de l'Immaculée Conception, à S. Francesco de Milan (ce qui prouve que, vers 1490, l'iconographie du sujet n'était pas encore arrêtée); on trouve dans l'ouvrage de Richter (t. I, p. 354) le programme d'un tableau contenant sept saints franciscains, avec leurs attributs : François, Antoine, Bonaventure, Louis, Bernardin, Elisabeth et Claire. On ne sait d'ailleurs si ce tableau fut jamais exécuté. — Michel-Ange lui-même avait fait un *Saint François recevant les stigmates* (Vasari, t. VII, p. 149) : cet auteur et Varchi en rapportent un peu différemment l'histoire. Le tableau, œuvre de sa jeunesse, se trouvait autrefois à S. Pietro in Montorio; il a disparu aujourd'hui. Celui qu'on montre à la place n'a rien de commun avec Michel-Ange. Cf. Thode, *loc. cit.*, t. I, p. 164.

flamande, dit-il, plaira aux personnes dévotes plus qu'aucune peinture italienne. Celle-ci ne fait pas verser une larme, tandis que l'autre fera pleurer tant qu'on voudra, — ce qui ne tient pas, d'ailleurs, au mérite de l'ouvrage, mais uniquement à la sensibilité du dévot. La peinture flamande, ajoute-t-il, paraîtra belle aux femmes, surtout aux vieilles ou aux très jeunes, aux moines, aux religieuses, et à ces gens du monde qui sont des Philistins. Les Flamands recherchent l'imitation du réel jusqu'au trompe-l'œil ; ils représentent des sujets qui plaisent ou qui amusent (il pense au paysage et aux scènes de genre), ou bien des personnages vénérables par eux-mêmes, des saints et des prophètes... D'ailleurs, on peint plus mal qu'en Flandre... mais il n'y a de vraie peinture qu'en Italie[1]. » Dürer, à la même date à peu près, écrit : « L'art de peindre s'emploie au service de l'Église pour montrer les souffrances du Christ et d'autres bons modèles ; il conserve aussi la figure des hommes après leur mort »[2]. Rapprochez seulement ces deux définitions, ou

[1] *Quatre dialogues sur la peinture de Francisco de Hollanda, portugais*, mis en français par Léo Rouanet, 1911, p. 28 et suiv.

[2] Cf., dans Thausing, *Dürers' Briefe und Tagebücher*, Vienne, 1872, p. 154 et suiv., les belles prières ou méditations en vers, *Die Sieben Betstunde :* « Vers l'heure de vêpres, on descendit Jésus de la croix, et on le remit à sa mère. En ce jour, la toute-puissance du maître resta entièrement cachée dans le sein de Dieu ! O homme, contemple cette mort, remède de ta grande détresse ! Marie, couronne des vierges, reconnais le glaive de Siméon ! Ici repose l'abrégé de toute perfection, celui qui nous a délivrés du péché ! O toi, Dieu et Seigneur tout-puissant, nous contemplons avec grande compassion les tourments et la mort cruelle que Jésus, ton fils unique, a soufferts pour nous racheter. Donne-moi une vraie contrition de mes péchés, rends-moi meilleur, je t'en supplie de toute mon âme ! Seigneur, par ton triomphe, laisse-moi un jour avoir part à ta victoire ! » Voir encore, au même endroit, les pensées de Dürer, si religieuses, sur la mort.

On voudrait savoir à ce propos, quelque chose des rapports de Dürer avec les Mendiants, — soit les Dominicains de Francfort, pour lesquels il a peint le triptyque Heller (1509), soit les Franciscains, dont on se demande si ce n'est pas pour eux qu'il a gravé le *Saint François recevant les stigmates*, ou sous leur influence qu'il a exécuté ses quatre *Passions*. On connaît ses relations amicales et enjouées avec Charité Pirkheimer, la sœur de Willibald, et la supérieure des Clarisses de Nuremberg. Voir la lettre de celle-ci à

songez aux *Passions* de Dürer, à sa *Vie de la Vierge*, et vous saisirez, je crois, la nuance que je vous signale.

C'est cette nuance qui se retrouve dans l'école milanaise. L'œuvre la plus curieuse à cet égard est le célèbre *Sacro Monte* de Varallo[1]. Varallo en Piémont est un lieu de pèlerinage renommé; on y vient encore, le 15 août, de bien loin à la ronde. Vers la fin du xve siècle, un moine franciscain, frère Bernardino Caimi, après avoir passé plusieurs années en Palestine[2], conçut le projet de transporter dans son pays une fidèle image des Lieux Saints. C'était l'époque où cet ordre de choses excitait le plus d'intérêt, et où le fameux *Voyage* de Bernard de Breydenbach obtenait un si grand succès de librairie[3]. Après quelques recherches, le choix du

l'artiste, dans Thausing, *Dürers Briefe*, p. 167 et suiv. Le plan de la *Vie de la Vierge* se trouve, selon Baader, dans les archives du couvent : il date de l'époque où Charité était prieure. *Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs*, Nordlingen, 1860, t. II, p. 63-70 ; Janssen, *L'Allemagne et la Réforme*, t. I, p. 182.

[1] S. Butler, *Ex-voto, an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia*, Londres, 1890 ; Motta, *Il beato Bernardino Caimi*, Turin, 1891 ; *Miscell. di storia francescana*, 1886, t. I, p. 61 et suiv. ; Mariotti, *La passione di G. Cristo ed i Francescani*, Sainte-Marie-des-Anges, 1907, p. 144 et suiv.

Une œuvre toute semblable, et dans une région voisine, est le Calvaire de Romans (Drôme), élevé en 1516 par un certain marchand, Romanet Bouffin, dit Richard, lequel en avait vu un pareil à Fribourg, et avait obtenu licence de le copier (*Arch. de la Société d'histoire du canton de Fribourg*, t. V, Fribourg, 1893, p. 274 et suiv.). Il ne s'agissait à l'origine que des Sept chutes, comme dans le Calvaire de Krafft à Nuremberg. Le pèlerinage compte aujourd'hui quarante stations. L'œuvre, dès le début, est prise en main par les franciscains. Cf. *Voyage et oraisons du Mont Calvaire de Romans*, Paris, 1556 ; *Directoire du voyage*, par Frère Archange de Clermont, cités dans Thurston, *Etude historique sur le chemin de la croix*, 1907, p. 96 et suiv. ; cf. U. Chevalier, *Bulletin d'histoire ecclésiastique des diocèses de Valence*, t. IV, p. 68; Kneller, *Geschichte der Kreuzwegandacht*, Fribourg, 1908, p. 25.

[2] Il avait été à deux reprises (1477 et 1487) custode de Terre-Sainte. Depuis 1491, il était gardien de l'Observance.

[3] Publié à Mayence en 1486. Cf. Falk, *Druckkunst*, p. 47-50 ; liste des éditions, p. 104-106. Il y eut des traductions françaises, italiennes, hollandaises, espagnoles. Voir Röhricht et Meisner, *Deutsche Pilgerreise nach dem Heiligenlande*, Berlin, 1880.

moine se fixa sur un monticule de la vallée de la Sessia, qui domine le bourg de Varallo. Cette colline lui parut convenir à son dessein. Dans un espace d'environ une demi-lieue de circonférence, il s'y trouvait assez d'accidents de terrain, de creux et de reliefs, pour figurer une Galilée et une Judée en miniature. C'est là que Caimi résolut d'édifier la « Nouvelle Jérusalem. » Il commença par un fac-simile du Saint-Sépulcre; il y ajouta ensuite le tombeau de la Vierge. Peu à peu, de nouvelles annexes s'adjoignirent à ces débuts : toute la vie du Christ devait être représentée dans des chapelles séparées. En bas, au bourg de Varallo, s'éleva un couvent, avec l'église où sont les fresques dont j'ai parlé. En haut, parmi des bois, sur la cime de la sainte montagne, se dissémine cet étrange village fait d'oratoires et de sanctuaires. On monte de l'un à l'autre par un chemin raboteux, où de grands châtaigniers versent leur ombre séculaire.

L'enceinte de la montagne mystique ne comprend pas moins de quarante-cinq stations, mais la plupart sont d'une date plus récente. Saint Charles Borromée, en fréquentant le Sacro Monte, donna au pèlerinage une vive impulsion. L'entreprise fut développée sur de grandes proportions ; les chapelles existantes furent restaurées et refaites. Il est difficile de discerner, à travers ces remaniements, les parties primitives. Le système adopté est celui du tableau vivant. Nulle part il n'est employé sur une plus grande échelle. La statuaire s'y mêle audacieusement à la peinture. Des personnages de terre cuite polychrome, de grandeur naturelle, et costumés d'oripeaux somptueux, jouent les rôles principaux devant des panoramas servant de toile de fond, et qui continuent le sujet. Ce réalisme radical fait hésiter le jugement. Nous connaissons cet art : c'est

celui du musée Grévin. Mais il ne faut pas qu'un mot, un nom déshonoré par une badauderie vulgaire, nous fasse condamner sottement une méthode un peu hardie. Peut-être notre surprise est-elle faite de nos préjugés. Nos yeux sont habitués à une statuaire incolore ; mais la Grèce peignait ses marbres des tons les plus voyants. Prenons garde que notre délicatesse ne soit ici une véritable débilité du goût. Les anciens étaient moins timides. Sans doute, Michel-Ange eût tourné le dos de pitié à la friperie théâtrale de la *Passion* de Varallo, à son mélange de tous les genres et de tous les procédés plastiques. Mais l'essai même en est curieux, et c'est le dernier aboutissement de la logique franciscaine. L'art, pour les gens de cette école, a toujours été un moyen, non une fin. Avec un magnifique mépris des conventions, les Franciscains de Varallo ont fait un amalgame des règles, une intrépide « salade » d'arts, pour obtenir le *maximum* d'illusion possible. Si Varallo n'existait pas, il manquerait une étape suprême à leur recherche obstinée de la réalité.

Et puis, songeons qu'un grand artiste n'a pas dédaigné de mettre la main à cette œuvre singulière. Ce maître peu connu en France, n'est guère sorti des limites d'un petit territoire compris entre Milan et Turin. C'est un pays où le voyageur pressé ne s'arrête guère. Mais qui a pris le temps de visiter à loisir les églises de Côme, de Novare, de Verceil, sait qu'on ne citerait pas, en son temps, de maître plus varié et plus fort que Gaudenzio Ferrari ; et qui connaît le tourbillon d'anges dont ce peintre a peuplé la coupole de Saronno, n'ignore plus qu'il y a là un rival de Corrège.

C'est pourtant ce maître puissant qui n'a pas craint de déroger en collaborant à l'ouvrage dont le caractère composite nous étonne ; et un critique contemporain,

bon juge en la matière, l'auteur du *Temple de la peinture*[1], nous assure que « qui n'a pas vu le *Sépulcre* de Varallo, ne sait pas quelles sont toutes les ressources et quel est le dernier mot de l'art de peindre ». Au surplus, quand il serait vrai que ce critique fît erreur, et que l'artiste en quelque chose se fût écarté du goût, je lui pardonnerais encore. N'en déplaise aux pédants, c'est l'art qui est fait pour l'homme, et non l'homme pour l'art. Qu'importe que les règles soient un peu bousculées, si l'œuvre atteint son but ? L'art religieux ne doit pas se juger d'après le beau absolu. Si l'artiste a donné aux pâtres de la contrée, aux vachers que l'hivernage fait descendre des montagnes, le sentiment de s'être un peu rapprochés de leur Dieu et d'avoir assisté aux scènes de l'Évangile, — c'est assez : il a fait tout ce qu'il prétendait faire. Qui de nous voudrait voir, sous prétexte de purisme, disparaître les bergers de plâtre, les rochers de carton et le Jésus de cire qu'on expose à Noël dans un coin de toutes les paroisses ? Combien ne leur doivent pas leurs meilleures émotions d'enfance, et ce qui reste encore, dans leur piété vacillante, de la petite flamme qui s'est allumée là dans le fond de leur cœur ?

III

Transportons-nous maintenant à l'autre extrémité de la vallée du Pô. Là encore, chemin faisant, sur la route de Venise, nous rencontrons dans les provinces des artistes locaux, des maîtres éminents, consommés dans leur art, et qui pourtant semblent étrangers à l'esprit de

[1] Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milan, 1590 ; 2e édit. Bologne, 1785, p. 37, 42, 47. « *Onde chi non ha veduto quel sopolcro, non puô dir di sapere che cosa sia Pittura, e qual sia la vera eccellenza di lei* ».

la Renaissance. Ils n'ont pas goûté, dirait-on, au fruit de l'arbre de la science. Ce sont les petites villes des contreforts des Alpes, Brescia ou Bergame, qui nourrissent ces beaux talents, et qui en gardent le secret.

Tel est, par exemple, le grand peintre Moretto de Brescia, qui se plaît aux lumières fines et aux harmonies argentées, et qui repose dans l'église dominicaine de Saint-Clément, après en avoir décoré de sa main tous les autels. Sa vie, aussi claire que son œuvre, révèle la sensibilité la plus noble. Sa maison était un asile et un orphelinat. Il avait recueilli de vieilles femmes impotentes et des fillettes en bas âge, et le travail de ce vieux garçon passait tout entier à donner la becquée à tout ce petit monde. Quand les idées ne venaient pas et qu'il ne faisait rien de bon, c'est qu'il ne se croyait pas la conscience nette ; il commençait par se remettre en grâce avec le bon Dieu, se confessait, communiait, et il est rare qu'il ne retrouvât pas toute sa fraîcheur de pensée. C'est ainsi qu'il peignit la bannière de la Vierge qu'on montre dans l'église de Paitone. Il ne pouvait trouver pour elle de lignes assez belles. La Vierge lui apparut en songe, et l'artiste, au réveil, la reproduisit de souvenir, presque d'après nature. Quand il voulait la revoir, il n'avait qu'à fermer les yeux[1].

Un autre peintre, plus nomade, plus inquiet, et peut-être plus séduisant encore, est l'étrange bergamasque Lorenzo Lotto. Vous pouvez juger de lui au Louvre : son tableau de la *Femme adultère*, avec un peu d'encombrement, est une merveille de tendresse. Une autre peinture, à Milan, porte au revers cette inscription : « Ce Crucifix fut fait pendant la Semaine sainte, et terminé le vendredi, à 3 heures, à l'instant où le Christ

[1] Molmenti, *Il Moretto da Brescia*, Florence, 1898 ; Rio, *l'Art chrétien*, 1874, t. III, p. 258 et suiv.

rendit le dernier soupir »[1]. Une telle peinture a la valeur d'une oraison, un sens intime, lyrique, la poésie d'une effusion et d'un acte d'amour. L'œuvre de Lotto est par là une des plus curieuses de son temps, non la plus parfaite, il s'en faut, mais peut-être la plus moderne, la plus individuelle. Elle reflète tous les troubles, toutes les incertitudes, tous les doutes de son âme. Ces faiblesses mêmes nous la rendent chère. Nul n'a mieux exprimé ce moment d'inquiétude religieuse[2]. Il cherchait le repos en peignant pour des églises calmantes, surtout des églises de Mendiants, Franciscains ou Dominicains. Après avoir de la sorte erré un peu partout dans la marche d'Ancône, à Recanati, à Jesi, à Ponteranica, et avoir vécu à Mantoue, à Parme, à Bergame, à Rome et à Venise, ce maître agité et charmant alla s'endormir à Lorette auprès de la petite maison apportée par les anges.

Lotto est compris d'ordinaire dans l'école vénitienne, et il en incarne en effet un des aspects les moins connus et les plus importants. C'est un lieu commun, en critique, en histoire, que l'école vénitienne, parce qu'elle a su peindre comme nulle autre, est une école qui ne compte pas au point de vue des idées. Sous prétexte que la couleur est la matière de la peinture, il règne sur l'art vénitien le soupçon invétéré d'une vague infériorité morale. On dirait qu'il n'existe pour l'art qu'un

[1] Berenson, *Lorenzo Lotto, an essay in constructive art criticism*, New-York, 1895 ; 2e édit., 1905, p. 206. Cf. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore*, dans l'*Archiv. storico dell'Arte*, t. IX, p. 195, 427 (1896). Le tableau en question se trouve dans la collection Borromée ; il représente le crucifix cantonné des *Arma Christi* (voir plus haut, VIIe leçon). — Consulter encore Gianuizzi, *Libro dei Conti di Lorenzo Lotto*, dans les *Gallerie nazionali italiane*, t. I, Rome, 1894 ; Rio, *loc. cit.*, p. 238 et suiv.

[2] Par exemple, en 1540, Lotto alors à Venise, eut à peindre pour un ami, sans doute d'après quelque modèle de Cranach, le portrait des Luther. Berenson, *loc. cit.*, p. 269. Ce critique paraît toutefois se méprendre sur les sympathies protestantes de Lotto : il en donne pour preuve le magnifique retable de S. Domenico à Cingoli (1539) ; le sujet, qu'il n'a pas compris, est une *Madone du Rosaire*. Cf. *loc. cit.*, p. 208, 270.

moyen de spiritualiser ou de transformer les choses, et que les dessinateurs en ont le monopole. Je remarque toutefois que si l'art vénitien présente peu de grands ensembles philosophiques, il n'en a pas moins eu le goût vif du symbole. On discute encore sur le sens de l'allégorie de Titien, l'*Amour sacré et l'Amour profane* du casino Borghèse : et si nous ne l'entendons plus, ce n'est pas que l'auteur n'ait pas eu son idée, c'est nous qui sommes en défaut[1]. Vasari perdait son latin devant les fresques de Giorgione au Fondaco de'Tedeschi[2]. Et ce n'est que d'hier qu'on a deviné le sujet des délicieuses miniatures, exécutées par Jean Bellin pour l'encadrement d'un miroir, à l'Académie de Venise[3]. Personne n'a poussé plus loin que Tintoret, avec le don du mouvement et la puissance du visionnaire, le sens des choses spirituelles, le tact du psychologue et le goût des hiéroglyphes. Son plafond de la *Scuola* de Saint-Roch est aussi rigoureusement ordonné qu'un vitrail du XIIIe siècle. Le gentil Carpaccio lui-même fourmille d'intentions et de sous-entendus[4]. Enfin, la preuve qu'on se méprend sur la portée de l'école vénitienne, c'est qu'il n'y en a pas dont Ruskin ait parlé avec plus d'intel-

[1] Cf. Olga von Gerstfeldt, *Venus und Violante*, dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, octobre 1910.

[2] Vasari, t. IV, p. 96. De même les soi-disant *Philosophes* ou *Géomètres* de Vienne, qui paraissent représenter l'épisode de Virgile (Enéide, liv. VIII), où Enée, accompagné du vieil Evandre, visite la colline qui sera le Capitole; de même l'*Orage* ou la *Famille de Giorgione*, du palais Giovanelli, qui semble l'illustration d'un passage de Stace : Adraste et Hipsyphile. Cf Herbert Cook, *Giorgione*, Londres, 1900.

[3] Cf. Ludwig, *Italienische Forschungen herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz*, Berlin, 1906; *Giovanni Bellinis' sogenanannte Madonna am See*, dans le *Jahrb. der Konigl. preuss. Kunstsammlungen*, Berlin, 1902; Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld, 1909, p. 106 et suiv.

[4] Cf. Ruskin, *Saint Mark's Rest*, appendice I : *The Shrine of the Slaves* et, dans la *Revue de l'art* de janvier 1910, mon article sur *Carpaccio et le paysage vénitien*.

ligence et plus de sympathie. Peut-être exagère-t-il un peu en sens inverse, et voit-il partout trop d'arcanes et de rébus : mais cela vaut encore mieux que l'opinion courante, qui ne considère à Venise que le luxe de la palette et l'opulence charnelle.

Un seul artiste fait exception : c'est ce Paolo Caliari, surnommé Véronèse, et qu'on prend pour le type du peintre vénitien, bien qu'en réalité, comme son nom l'indique, il soit de l'école d'à côté. On devrait pourtant voir que Véronèse arrive à Venise à vingt-cinq ans, célèbre, et tout formé par une école originale, ayant ses traditions à elle et ses maîtres particuliers, qui ne le cèdent à personne en habileté manuelle et en dextérité. Comme praticiens, depuis Pisanello, les Véronais n'ont peut-être pas leurs pareils; ils ont des dons presque « japonais » d'observateurs et de coloristes : ce sont des gens pour qui le monde extérieur existe. Véronèse transporte à Venise ces aptitudes spéciales, ces magnifiques habitudes de l'œil et de la main, avec un tour splendide de l'imagination, une vision naturellement superbe et fastueuse, qui n'ont jamais été qu'à lui et font de lui, en ce sens, le maître sans égal.

J'ai l'air d'être loin de mon sujet, et j'y touche. Vous allez voir comment cet art de Véronèse faillit lui attirer à Venise une mauvaise affaire, et lui mit un beau jour l'Inquisition sur les bras. Le fait est instructif; il marque dans l'histoire un « coude » ou un tournant.

De tous les Véronèse du monde, il n'y en a pas de plus beaux que ceux que nous avons au Louvre. Comme tableau idéal de la vie élégante, comme peinture d'une existence grandiose et patricienne, comme vision d'un univers à la fois familier et aristocratique, réel et romanesque, poétique et vivant, rien n'est au-dessus des *Noces de Cana*. C'est l'épanouissement suprême de la peinture

de « genre », secouant les dernières contraintes de l'histoire, et n'en conservant qu'un prétexte pour célébrer, dans un hymne incomparable d'allégresse, la noblesse de la vie terrestre, la gloire et la beauté de la race humaine dans l'entière jouissance des choses et de son être. C'est l'apothéose tranquille de la vie civilisée, l'harmonieux concert de toutes les voluptés décentes, le fruit le plus exquis que la planète ait obtenu de cinquante siècles de culture. Pour la tonalité, la tenue de la gamme sonore dans des proportions inconnues, pour le sourire universel et le chatoiement des timbres, pour la science de l'orchestration pittoresque, la grandeur du décor, des colonnades et des portiques, le piquant des costumes, le mouvement, la vie, la grâce des attitudes, c'est une œuvre qui dépasse l'imagination moderne : tous nos peintres ensemble n'arriveraient pas à former ce rêve inimitable, cette féerie bruissante, belle comme un mirage des *Mille et une Nuits*, et qui ne pouvait naître qu'en un seul lieu du monde, dans cette Venise, fille des eaux, et qui semble elle-même dormir sur sa lagune comme un étonnant madrépore, comme une création de songe, une fantasmagorie de marbre et de reflets, tenant de la nature de l'air, du nuage et de la mer.

Mais le trait le plus admirable de ces admirables peintures, c'est qu'elles étaient faites pour des réfectoires de couvents. Les *Noces de Cana* proviennent de Saint-Georges-le-Majeur; le *Repas chez Simon*, qui est aussi au Louvre, et qui précisément fait l'objet du litige, se trouvait chez les dominicains à San Zanipolo. C'était un genre. Peindre un repas sacré, la *Cène* ou les *Pèlerins d'Emmaüs*, devant les yeux des frères, pour leur rappeler le sens spirituel de la vie, dans l'opération même la plus animale, c'était une belle idée, dont l'origine semble probablement dominicaine, et dont on trouve des

exemples dans cent maisons des Mendiants[1]. La *Cène* de Milan orne le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces. Gœthe, dans une page lumineuse, expose cette pensée.

Nous avons vu dans nos voyages, il y a bien des années, cette salle encore intacte. Vis-à-vis de l'entrée, sur le côté étroit, au fond de la salle, était la table du prieur, et de part et d'autre, les tables des moines, toutes élevées d'une marche au-dessus du plancher; et, quand le visiteur se retournait, il voyait sur la quatrième muraille la quatrième table, peinte au-dessus des portes peu élevées ; à cette table, le Christ et ses disciples, absolument comme s'ils avaient fait partie de la société. Ce devait être, à l'heure du repas, un remarquable coup d'œil que ces deux tables du Christ et du prieur en regard l'une de l'autre, et celles des moines comprises entre elles. Ce fut pour l'ingénieux artiste une raison de prendre comme modèles les tables des moines, telles qu'il les trouvait.

Et sans doute la nappe, avec ses plis froissés, ses rayures ouvragées et ses franges a été prise dans la lingerie du couvent ; les sièges, les assiettes, les coupes et tous les autres ustensiles sont également imités de ceux dont les moines se servaient.

L'artiste n'a donc nullement visé à se rapprocher d'un costume antique incertain. Il eût fait une grande maladresse d'étendre en ce lieu la sainte assemblée sur des coussins. Elle devait être rapprochée du présent ; le Christ devait célébrer la cène chez les Dominicains à Milan [2].

Or, il s'était glissé dans la peinture du xve siècle l'habitude de représenter les scènes de l'Évangile comme des faits contemporains. C'était un procédé qui venait des Mystères : le vestiaire de la Bible devait y être d'une rare richesse, mais d'une extrême fantaisie. On laissait

[1] Cf. Mortier, *Histoire des Maîtres-Généraux*, t. I, p. 612. On trouve quelquefois des représentations humoristiques. A Gratz, c'était un chien, assis sur son derrière, et qui faisait le beau. *Ibid.*

[2] Goethe, *Œuvres*, traduct. Porchat, t. X, p. 402.

aux acteurs sacrés leur costume idéal; mais tous les rôles secondaires, des prophètes aux Mages et d'Hérode à Caïphe, affectaient une grande liberté avec les exigences de la couleur locale[1]. Madeleine était habillée comme une demoiselle à la mode, avec le long hennin et le corselet fuselé, et personne n'y trouvait à redire. Les peintres se conformaient à cet usage. Ce n'est pas, comme on l'a cru, faute de savoir ce qu'ils faisaient : nos pères étaient naïfs, mais ce n'étaient pas des imbéciles; ils avaient des idées aussi claires que bien des modernes sur l'Orient et l'exotisme, et la preuve en est qu'ils mêlaient continuellement les deux manières[2]. Quand Fouquet représente la scène de l'*Adoration des Mages* en montrant Charles VII aux pieds de la Sainte Vierge, ou quand il place le Calvaire sur le plateau de Montrouge, il ne lui échappe pas qu'il donne une chiquenaude à l'histoire; mais il ne croyait faire en cela nulle violence à l'Évangile : il séparait nettement l'archéologie de la religion, la lettre et le sens de l'Écriture. Quelques prédicateurs avaient beau protester : en vain Savonarole tonne contre la coutume des artistes qui peignent la Vierge sous les traits de leurs femmes ou de leurs maîtresses[3], et donnent pour spectateurs, comme Ghirlan-

[1] Mâle, *L'Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 54.

[2] R. de la Sizeranne, *La Modernité de l'Evangile*, dans *Le Miroir de la vie*, 1902, p. 178 et suiv.

[3] Le passage est connu.

« Vous sacrifiez à Moloch, c'est-à-dire au diable !... Quelles sont les idoles qui règnent à Florence ? Dès qu'une femme a marié sa fille, elle s'empresse de l'exhiber avec ostentation, parée comme une nymphe, et tout d'abord elle la conduit à Santa Liberata (c'était le nom de la cathédrale, aujourd'hui Sainte-Marie-de-la-Fleur).

« Voilà, continue le prophète, les idoles que vous mettez dans mon temple. Ces images que vous faites peindre dans les églises sont les images de vos dieux, et les jeunes gens disent ensuite en voyant telle ou telle : « Voici Madeleine, voilà saint Jean. » Ah ! peintres, vous agissez mal. Si vous saviez ce qui s'ensuit, comme je le sais, moi qui vous parle, vous ne feriez plus de

dajo, les quarante Tornabuoni au mystérieux colloque de Joachim et de l'ange. L'Église laissait faire ; et personne n'avait inquiété Véronèse pour avoir assis à la table des mariés de Cana Charles-Quint et François Ier, Alphonse d'Este et la marquise de Pescaire, et pour s'être représenté lui-même au premier plan accordant sa viole tandis que Titien fait ronfler sa contrebasse.

Les choses en étaient là, quand l'artiste, un beau jour, — le 18 juillet 1573 — se vit cité pour répondre de ces faits devant le Saint-Office. Nous avons le procès-verbal de l'interrogatoire ; c'est un document du plus vif intérêt.

Appelé au Saint-Office, par-devant le tribunal sacré, Paul Caliari Véronèse, demeurant en la paroisse Saint-Samuel, et interrogé sur ses noms et prénoms, a répondu comme ci-dessous.

Interrogé sur sa profession.

R. — Je peins et je fais des figures.

D. — Avez-vous connaissance des raisons pour lesquelles vous avez été appelé ?...

R. — Je pense que c'est au sujet de ce qui m'a été dit par les Révérends Pères, ou plutôt par le prieur du couvent de Saint-Jean-Saint-Paul. Il paraît que vos Seigneuries l'invitent à faire peindre dans mon tableau une Madeleine au lieu d'un chien. J'ai répondu que je ferais tout ce qu'il faudrait pour mon honneur et celui du tableau, mais que je ne comprenais pas que cette Madeleine pût faire bien ici, et cela pour beaucoup de raisons que je suis prêt à dire.

D. — Quel est le tableau dont vous parlez ?

R. — La dernière cène de Jésus-Christ dans la maison de Simon...

la sorte. Croyez-vous que la Sainte Vierge était vêtue comme vous la représentez ? Je vous dis qu'elle était vêtue comme une pauvre femme, simplement, et à peine laissait-elle entrevoir le haut de son visage. De même était vêtue sainte Anne. Et vous, vous donnez à la Vierge des habits de courtisane ! Voilà comment le culte divin est profané ». *Prediche de fra Hieronymo per quadragesima*, Venise, 1519, f° 89.

D. — Dans cette cène de Notre-Seigneur, avez-vous peint des gens ?

R. — Oui.

D. — Combien ? et que fait chacun d'eux ?

R. — D'abord, le maître de l'auberge, Simon ; puis, au-dessous de lui, un écuyer tranchant, et encore beaucoup d'autres figures que je ne me rappelle point, vu qu'il y a longtemps que j'ai fait ce tableau...

D. — Que signifie celle à qui le sang sort par le nez ?

R. — C'est un serviteur qu'un accident quelconque a fait saigner au nez.

D. — Que signifient ces gens armés à l'allemande, une hallebarde à la main ?

R. — J'ai besoin d'une vingtaine de mots.

D. — Dites.

R. — Nous autres peintres, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous, et j'ai représenté ces hallebardiers l'un buvant et l'autre mangeant au bas de l'escalier, ... parce qu'il m'a paru possible et convenable que le maître de la maison, riche et magnifique, à ce qu'on m'a dit, pût avoir de tels serviteurs.

D. — Et l'homme en habits de bouffon, avec un perroquet au poing, qu'est-ce qu'il fait ?

R. — Il est là comme ornement, ainsi qu'il est d'usage que cela se fasse.

D. — A la table de Notre-Seigneur, quels sont ceux qui s'y trouvent ?

R. — Les douze apôtres.

D. — Que fait saint Pierre ?

R. — Il découpe l'agneau, pour le faire passer au reste de la table.

D. — Que fait celui qui vient après ?

R. — Il tient un plat pour recevoir ce que saint Pierre va lui servir.

D. — Et le troisième ?

R. — Il se cure les dents avec une fourchette.

D. — Quelles sont les autres personnes que vous croyez vraiment avoir été présentes à cette cène ?

R. — Je crois qu'il n'y a eu que le Christ et les apôtres ;

mais lorsque, dans un tableau, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention...

D. — Est-ce qu'il vous paraît convenable, dans la cène de Notre-Seigneur, de représenter des bouffons, des Allemands ivres, des nains et autres niaiseries?

R. — Mais non !

D. — Pourquoi l'avez-vous fait?

R. — J'ai supposé ces gens en dehors de scène.

D. — Ne savez-vous donc pas qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie, ils ont coutume, avec leurs peintures pleines de niaiseries, d'avilir et de tourner en ridicule les choses de la Sainte Église, pour duper ainsi les ignorants et les naïfs ?...

R. — Très illustres Seigneurs, je n'avais point pensé mal faire; je n'avais point pris tant de choses en considération. J'étais loin de m'imaginer un si grand désordre, d'autant que j'ai mis ces bouffons hors du lieu où se trouve Notre-Seigneur.

Ces choses étant dites, les juges prononcent que ledit Paul sera tenu d'amender et de corriger son tableau dans l'espace de trois mois, le tout à ses dépens. *Et ita decreverunt omni melius modo*[1].

IV

On a médit du Saint-Office : d'autres tribunaux auraient fait lacérer le tableau, — et, au besoin, brûlé l'auteur; Véronèse et nous-mêmes en sommes quittes à meilleur marché.

Le fait semble donc n'avoir pas eu de conséquences. En réalité, c'est la fin d'une époque et d'un monde. Avec le procès de Véronèse, se terminent les trois siècles

[1] Baschet, *Paul Véronèse appelé au tribunal du Saint-Office à Venise*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXIII, p. 378; Yriarte, *La Vie d'un patricien à Venise*, 2e édit., p. 358.

d'art compris sous le nom de Renaissance et qui forment l'objet des précédentes études.

C'est qu'il s'était passé, au cours du XVIe siècle, un événement irréparable : la Réforme décidément est un fait accompli. Toutes les tentatives de conciliation avaient abouti à ce désastre : une moitié de la chrétienté se détachait de Rome; on avait vu se dresser Église contre Église; la conscience européenne se divisait pour des siècles; chaque nation se trouvait intimement déchirée. Pour réparer cette brèche, guérir ses meurtrissures, l'Église se recueille et se réorganise, cherche à se reconnaître et à se raffermir. Il fallait faire un sérieux examen de conscience, compter les pertes, se retrancher derrière une nouvelle ligne de défense. Ce fut l'œuvre du concile de Trente.

Je ne fais pas ici l'histoire du concile. Mais Trente est sur le chemin de l'Allemagne, à une heure de Vérone et à deux heures de Venise; et c'est de Venise que part le mouvement de réaction ou de renaissance catholique d'où est issue l'œuvre de Trente. C'est la petite société piétiste des Contarini, des Caraffa, des Giberto, qui prit en main dès l'origine cette initiative nécessaire[1]. Tous les points du dogme et de la morale furent corrigés et définis au point de vue du catholicisme. L'art eut son tour à la fin, dans la vingt-cinquième et dernière session.

« Le saint concile, y est-il prononcé, défend de placer dans une église aucune image qui rappelle un dogme erroné et qui puisse égarer les simples. Il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraits provo-

[1] Cf. Ranke, *Histoire de la papauté pendant les XVIe et XVIIe siècles*, trad. franç., 1838, t. I, p. 181 et suiv.; Symonds, *Renaissance in Italy*, t. VI et VII, *The Catholic reaction*, nouv. édit., Londres 1907; Dejob, *De l'influence du concile de Trente*, 1884.

cants. Pour assurer le respect de ces décisions, le saint concile défend de placer ou de faire placer dans aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont point soumises à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins qu'elle n'ait été approuvée par l'évêque » (1563).

C'était là un simple rappel du droit ecclésiastique. Mais les circonstances lui donnaient la force d'une restriction très étroite. En fait, en tant que l'art est fils de l'esprit humain et relève de la morale, aucune œuvre, même profane, ne devait échapper au nouveau règlement. Qu'on parcoure le traité du *Mobilier religieux*, de saint Charles Borromée[1], ou le livre de son neveu le cardinal, le héros populaire des *Fiancés* de Manzoni : on verra qu'il s'en fallut de peu que les libertés, les conquêtes artistiques de trois siècles ne fussent sacrifiées[2]. Le plus curieux est que ce cardinal Borromée était un amateur : il avait une collection, mais rien n'y entrait que dûment baptisé, consacré et exorcisé; une déesse de Raphaël est changée en sainte Madeleine, et l'Hercule Chigi se voit convertir en saint Matthieu. C'est le même procédé que les papes d'alors, le Dominicain saint Pie V et le Cordelier Sixte-Quint appliquaient en grand aux vestiges de l'ancienne Rome. La Minerve du Capitole, une croix à la main, devient une figure de l'Église triomphante. Les colonnes trajane et antonine sont surmontées des statues de saint Pierre et de saint

[1] *De ecclesiastico supellectili*, Milan, 1571. Il condamne expressément, dans la représentation des saints, l'usage du *portrait* ou du modèle vivant. « *In illis autem sicut sancti, cujus imago exprimenda est, similitudo, quoad ejus fieri potest, referenda est, ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis, vel mortui effigies de industria repraesentetur* ». Dans les peintures, il veut le sérieux des accessoires : pas de fantaisie, pas d'animaux, excepté quand le texte l'exige clairement ; pas de paysages, pas de verdures, rien pour le plaisir, l'imagination, les sens.

[2] *Federici cardinalis Borromæi Archiep. mediolan., de Pictura sacra libri duo*, Milan, 1634, in 4°. Cf. Rio, *De l'Art chrétien*, 1874, t. III, p. 299 et suiv.

Paul. Et quand l'obélisque fut dressé sur la place de Saint-Pierre, le pape enregistra ce fait comme un exploit[1]. On ne souffre plus l'antiquité qu'à la condition de servir, elle aussi, l'Église. Qu'eût pensé de ce traitement la cour de Léon X[2] ? Mais au fond, il y avait là une condition de progrès. La superstition des anciens pouvait devenir un obstacle. L'avancement, la vie dans la science, dans les arts, ne pouvaient se confiner dans un idéal rétrograde. C'est déjà toute la querelle des anciens et des modernes[3]. L'Église, une fois de plus, trace le chemin à l'avenir.

Mais c'est surtout l'art religieux qui sortit de cette revision modifié et altéré. Deux ou trois ans avant le procès de Véronèse, et six ou sept après le Concile, se publiait à Louvain un ouvrage important, l'*Histoire des Images* du savant Molanus[4]. C'était bien une œuvre de défense, qui venait à son heure, en Flandre, dans ce boulevard de l'Église vers le Nord, et au moment où la révolte des « gueux » et l'indépendance de la Hollande commençaient par une formidable explosion de vandalisme. Contre les nouveaux iconoclastes, Molanus se fait l'avocat de l'art religieux. Il en établit fortement les droits sur l'autorité de l'usage et la tradition. Mais en

[1] Cf. Ranke, *Histoire de la Papauté*, t. II, p. 301 ; Lanciani, *La destruction de Rome antique*, 1905, p. 175 ; Orbaan, *Sixtine Rome*, 1910. Sixte-Quint n'a plus aucun sens de la beauté antique. Il fait abattre froidement le *Septizonium* de Sévère. Une délégation de la noblesse romaine lui apporta ses doléances. Le pape répondit qu'il voulait enlever *les antiquités laides*, et restaurer celles qui en avaient besoin. Parmi ces antiquités *laides* qu'il n'eut pas le temps de raser, se trouvait le tombeau de Cecilia Métella !

[2] Cf. la lettre bien connue de Castiglione et de Raphaël à Léon X en 1518, Passavant, *Raphaël*, trad. Lacroix, 1860, t. I, p. 508 et suiv.

[3] Ranke, *ibid.*, p. 313 et suiv. Constitution de l'idée de science (Galilée, Vico, Baronius), à la fin du XVIe siècle.

[4] *De historia imaginum libri IV*, Louvain, 1570. Dès 1568, Molanus avait fait une dissertation sur le culte des images, qui devint le premier livre de l'ouvrage complet. La meilleure édition est celle de Paquot, Louvain, 1771, in-4°.

même temps, il soumet les œuvres de l'art ecclésiastique à un contrôle minutieux. Le second et le troisième livres, où il passe au crible les représentations de Jésus, de la Vierge et des saints, sont les plus significatifs. C'est un massacre de toute la poésie du moyen âge. Des beaux mensonges chéris du peintre et du sculpteur, combien résistent à cette enquête? C'est une fable que la princesse délivrée du monstre par saint Georges; c'est un mythe que l'histoire de saint Christophe portant sur son épaule l'Enfant Jésus. Tout cela ne repose que sur des confusions, des méprises et des interprétations douteuses. La *Légende dorée* tout entière apparaît comme un conte vieillot, un radotage de bonne femme. L'Évangile lui-même a besoin d'être échenillé, débroussaillé de la parure parasite qu'y avait ajoutée la rêverie des siècles; toute la végétation folle, la flore des lichens et des mousses, la rouille souriante qui enveloppe les cathédrales et leur donne l'air de la vie, le velouté de l'épiderme, dut disparaître dans une opération impitoyable de ravalement. On abat les nids de corneilles qui chantaient autour des clochers; on arrache l'arbuste qui avait pris pied à l'aventure entre deux pierres, car on apprend que ce luxe charmant menace la construction, descelle peu à peu les blocs et hâte sourdement la ruine.

C'est fini désormais des additions ingénieuses que l'affection des foules avait cru pouvoir faire impunément au texte sacré. On n'écrira plus rien en marge de l'Évangile. On ne lira plus entre les lignes. On ne prêtera plus à la Vierge de maternelles faiblesses. On ne couronnera plus Madeleine, comme une folle Ophélie, de coiffures exquises et apocryphes. L'âge du sentimentalisme, de l'imagination, de la légende finit, celui de la critique et de la raison commence.

Peut-on laisser sans regret tomber dans le passé ce

qui avait été longtemps le charme et la consolation des âmes ? Peut-on sans un soupir voir se clore le jardin étrange et familier où la Madone conversait avec des saintes en robes de cour, ce monde de roman, cette divine idylle, qui avait aidé tant de fidèles à supporter cette vie en rêvant une vie meilleure ?

Mais quoi ! Le temps de l'enfance doit-il durer toujours ? Ne fallait-il pas, même au prix de quelques illusions perdues, arriver à l'âge viril et à la pensée adulte ? Je crois aimer autant que personne la poésie du moyen âge. Et pourtant, comment ne pas convenir qu'il y a, chez un Raphaël ou chez un Léonard, un idéal supérieur ? Laquelle de nos Vierges est vraiment comparable à la *Vierge à la chaise* ? Quelle peinture de la vie du Christ aux cartons d'Hampton-Court, à la *Pêche miraculeuse* ou à ce *Pasce oves*, d'une grâce enchantée de pastorale galiléenne ? Proposer de tels modèles à l'art religieux, était-ce lui conseiller de déchoir ?

Avec le concile de Trente, se termine l'histoire que nous avions entreprise ; les ordres mendiants ont fourni leur carrière complète. Leur œuvre va-t-elle maintenant se trouver abandonnée ? Personne n'en reprendra-t-il les méthodes, n'en rajeunira-t-il le programme, et ne donnera-t-il une floraison suprême au génie franciscain ? Ce sera en partie l'œuvre artistique de la Compagnie de Jésus, et cette dernière époque fera la matière de notre prochain et dernier entretien.

DIXIEME LEÇON

LES DERNIERS CHEFS-D'ŒUVRE FRANCISCAINS. RUBENS ET MURILLO

Les Ordres Mendiants à la fin du XVIe siècle. Causes et symptômes de décadence. — I. La compagnie de Jésus et les Ordres Mendiants. — L'architecture baroque. Le Bernin : les tombeaux de papes, le Saint-Sang. Les Jésuites et les miracles de la Vierge. — Les *Exercices spirituels* et les *Méditations*. — II. Survivances franciscaines dans l'art des pays du Nord. — La religion de Rubens. — L'éducation chrétienne au XVIIe siècle. *La Dernière communion de saint François d'Assise. Thomyris.* — Le christianisme de Rembrandt. — III. Les Mendiants et l'Espagne. Saint Dominique et saint Antoine de Padoue. Le génie espagnol. — Les *Saint François* de Greco. Murillo et les Franciscains. L'*Extase de saint François*. — Les Vierges de Murillo. L'*Immaculée Conception*. — IV. Conclusion.

Vous vous souvenez de la procession qui forme le prologue burlesque de la *Satire Menippée :* cette mobilisation des troupes de la Ligue, ce défilé de moines, capucins, cordeliers, jacobins, carmes, récollets, minimes, équipés d'espingoles, de salades, d'arquebuses, de piques, de brigantines et de rondaches, et sortant en tohu-bohu de leurs moineries paisibles, comme les Grecs du cheval de Troie. Cette revue bouffonne est la dernière manifestation des Mendiants. Elle nous donne l'état de leurs forces à une date précise. Après quatre siècles d'existence, on apprécie la situation et l'on dresse le bilan.

D'abord, le ton du récit ne leur est pas sympathique. Cette levée de frocs semble moins terrible que ridicule. Sans doute, depuis qu'ils existaient, les Mendiants étaient

PLANCHE XI

DOMENICOS THEOTOKOPULI, DIT LE GRECO

Saint François recevant les stigmates.

Voir p. 350.

(Madrid, collection de Da Maria del Carmen Mendieta).

Cliché Moreno.

habitués à l'opposition. Ils avaient naturellement contre eux l'esprit bourgeois, l'instinct propriétaire, les légistes, les classes nanties[1]. Le XVIe siècle leur est décidément hostile. L'humanisme professe le plus profond mépris pour cette plèbe religieuse. Il en déteste les guenilles, l'ignorance et la crasse. Érasme et Rabelais criblent les moines de sarcasmes. L'Église les soutient mal. Le concile de Latran menace leurs privilèges[2]. Puis, il y avait eu des scandales : l'affaire des Prêcheurs de Berne, celle des religieuses de Lisbonne[3]. Par-dessus tout, il y avait eu la Réforme. Les Mendiants ont été la bête noire des protestants. Je ne rappelle que pour mémoire leur *Alcoran des Cordeliers*[4] : mais lisez, si vous en avez le

[1] Cf. la satire des ordres nouveaux, attribuée à Pierre de la Vigne, dans Ed. du Méril. *Poésies populaires latines du moyen âge*, 1847, p. 153-177; voir également les critiques de Matthieu Paris, *Historia Major*, éd. Wats, Londres, 1640, p. 222, 339 et suiv.; le *Dit des Cordeliers* et le *Dit des Jacobins*, dans les poésies de Rutebeuf, édit. Jubinal, 1874, t. II, et Clédat, *Rutebeuf*, p. 76 et suiv.; enfin, la diatribe de Jean de Meung contre les Ordres Mendiants, dans le *Roman de la Rose*, v. 11073-11879; V. Le Clerc, *Discours sur l'état des lettres au XIVe siècle*, 1865, t. I, p. 130 et suiv.

[2] Cf. Hergenroether, *Histoire des conciles*, t. VIII, p. 813 et suiv. ; Raynaldi, *Annal. Ecclesiast.*, t. XII, col. 90 et suiv., 130 et suiv. ; Mortier, *Histoire des Maîtres-Généraux*, t. V, p. 204 et suiv.

[3] Sur le procès de Berne (affaire Jetzer, 1507-1509), cf. M. Paulus, *Ein Justizmord an vier Dominikanern begangen*, Francfort, 1897 ; R. Steck, *Die Akten des Jetzerprozesses nebst dem Defensorium*, Bâle, 1904 ; R. Reuss, *Le procès des Dominicains de Berne*, *Rev. de l'Hist. des religions*, t. LII, septembre-octobre 1905. — Affaire des stigmates de sœur Marie de la Visitation, au couvent de l'Annonciation à Lisbonne (1584-1588), cf. Mortier, *loc. cit.*, t. V, p. 631 et suiv.

[4] *Der barfüsser Mönch Eulenspiegel und Alcoran, mit einer Vorrede Martini Luther*, par le Dr Erasme Alber ; la première édition a paru sans lieu ni date, la seconde à Wittemberg en 1541, la troisième à Francfort l'année suivante ; une traduction française par Conrad Badius, à Genève, 1556 ; deuxième livre, par le même, en 1560. Édition collective, Genève, 1578. Édition illustrée de figures par Bernard Picard, Amsterdam, 1734, 2 vol. in-12°. Cf. Brunet. *Manuel du libraire*, t. I, p. 151 ; Graesse, *Trésor des livres rares*, 1859, t. I, p. 57.

On sait que cet ouvrage n'est qu'un extrait du fameux livre des *Conformités* de Barthélemy de Pise, écrit en 1399 et publié à Venise (s. d.) et à Milan en 1513, L'auteur se borne à découper le texte, un des plus délicieux monuments de la poésie au moyen âge, et à déposer au bas de chaque page une pelletée d'injures. Il y aurait mauvaise grâce à relever aujourd'hui ces ridi-

courage, ce fatras haineux d'Henri Estienne, l'*Apologie pour Hérodote :* ce sont les Mendiants qui en font tous les frais. Ce que l'auteur exècre, c'est le tour d'esprit même de cette religion populaire, ce qu'elle comporte forcément de matériel et de forain ; c'est la liberté audacieuse de cette sainte canaille, sa familiarité turbulente avec le divin ; c'est cette piété irrationnelle et imaginative, qui collabore à l'Évangile, s'y intéresse de tout son cœur, et ne se croit pas défendu d'y ajouter du sien. Et il faut le comprendre : rien ne pouvait être plus impie aux yeux d'une religion juridique, qui arrêtait la foi au texte, et pour laquelle la vérité est durcie dans la lettre.

Ainsi les Mendiants déconsidérés, conspués par les humanistes et par les huguenots, sifflés par les bourgeois, abandonnés par le clergé, paraissent déchus sur toute la ligne de la situation magnifique qu'ils avaient occupée pendant trois siècles dans l'Église. Après 1550, ils perdent un terrain immense. Signe que leur grande période créatrice se termine : les historiens, les annalistes succèdent aux mystiques et aux théologiens ; c'est l'heure des érudits et des bibliographes[1]. Sans doute, les

cules attaques. M. Paul Sabatier en a fait noblement justice. « Nulle part, écrit-il, Barthélemy de Pise ne fait de saint François l'égal de Jésus, et il lui arrive même de prévenir la critique à cet égard. » (*Vie de saint François*, 39e édit., p. 115). Mais on ne saurait lui accorder que ces querelles de théologiens n'ont point d'importance pour l'histoire ; au contraire, le point de vue de l'*Alcoran* est demeuré, jusqu'au milieu du XIXe siècle, celui de toute la critique et du rationalisme protestant et encyclopédiste. Voir la note, p. 8 et 9, cf. Walch, *Bibl. theologica*, Iéna, 1757, t. II, 429-468 ; Wadding, *Scriptores Minorum*, Rome, 1650, p. 48, et *Annal. Minor.*, 2e édit., t. IX, p. 152 ; Tiraboschi, *Storia della Litteratura italiana*, Florence, 1805, t. V, p. 144 ; Vacant et Mangenot, *Dict. de Théologie catholique*, aux mots *Alber* et *Albizzi*.

[1] Léandre Alberti, *De viris illustribus ordinis praedicatorum*, Bologne, 1517 ; Gonzaga, *De origine seraphicae religionis franciscanae*, Rome, 1587 ; Rapine, *Histoire générale de l'origine et progrès des Frères Mineurs de saint François*, Paris, 1630 ; Wadding, *Annales Minorum*. t. I-VIII, Rome, 1628-1654 ; *Scriptores Minorum*, Rome, 1650 ; D. de Gubernatis, *Orbis*

Mendiants sont encore très puissants. L'Amérique, par exemple, offre des compensations splendides au déficit de l'Ancien Monde[1]. En Europe même, ils ne chôment

Seraphicus, Rome-Lyon, 1682-1685 ; Quétif et Echard, *Scriptores ordinis praedicatorum*, Paris, 1719-21 ; Touron, *Vie des Hommes illustres de l'Ordre de Saint-Dominique*, Paris, 1743-1749 ; Mamachi, *Annales ordinis praedicatorum*, t. I, Rome, 1756.

[1] Cf. Mandonnet, *Les Dominicains et la découverte de l'Amérique*, 1893 ; Bourgoing, *Histoire des missions d'Amérique*, 1054 ; Fabis, *Vita y escritos de Fray Bartholome de las Casas*, Madrid, 1880 ; A. Roze, *Les Dominicains en Amérique*, 1878.

Un livre étrange, publié en Espagne en 1611, par le P. Louis d'Urreta, nous montre ces agrandissements sous un jour fantastique et dans le mirage de la légende. Il s'agit des progrès miraculeux de l'Ordre en Ethiopie. Le couvent de l'Alleluia compte sept mille religieux ; celui de Plurimanos en comprend jusqu'à neuf mille, servis par une armée de trois mille domestiques. L'enceinte a quatre lieues de circuit ; chacun de ses quatre-vingts dortoirs a une grande cour, un cloître, une bibliothèque et une chapelle particuliers, où les religieux de ce dortoir officient pendant la semaine ; cependant, ces dortoirs communiquent d'un côté à une cathédrale immense où les neuf mille religieux se réunissent le dimanche pour chanter la messe en commun, tandis que l'autre côté débouche dans le réfectoire, qui mesure deux milles de longueur, et où toute la communauté prend ses repas tous les jours. Cf. Caro, *Saint Dominique et les Dominicains*, 1853, p. 110 et suiv. ; Quétif et Echard, t. II, p. 378.

On croirait lire la description de ces Eldorados religieux, de ces Paradis monastiques que saint Brandan jadis aperçut au milieu des flots, dans la lumière diffuse des régions polaires. (Cf. Renan, *Essais de morale et de critique*, 1860 ; Alfred Nutt et Kuno Meyer, *The Voyage of Bran*, Londres, 1895), ou plutôt on croit voir l'ébauche de ces républiques idéales que les Jésuites, au XVIIe et au XVIIIe siècles, tentèrent d'établir, à égale distance de la civilisation et de la barbarie, dans les terres vierges de l'Amérique, au Paraguay, au Canada. Il est curieux de trouver qu'ici encore, les Mendiants ont frayé la voie à la compagnie de Jésus. Il faudrait rechercher de quelles sources le P. d'Urreta a tiré ses descriptions fabuleuses ; la relation d'Alvarez paraît la principale. Cf. *Historiale description de l'Ethiopie*, Anvers, 1558, et Brunet, *Manuel du libraire*, au mot Alvarez. L'auteur y décrit en effet un grand nombre de couvents et de chrétientés maronites, appartenant à la religion étrange du « Prêtre Jean » ; il parle entre autres brièvement (p. 111) du monastère d'Alleluia, mais sans lui donner encore de proportions géantes, et surtout sans souffler mot des Dominicains. — Quoi qu'il en soit, et étant bien admis qu'il ne s'agit que d'un rêve, ce rêve n'en a pas moins une très grande importance : c'est le principe d'une utopie qui, sous différentes formes, n'a presque pas cessé d'agir jusqu'à nos jours. On sait ce que Rousseau doit aux *Relations* des Jésuites, à leur image d'un âge d'or, à leur idée d'un retour à l'état de nature ; ce songe semi-religieux d'un bonheur pastoral et d'une félicité champêtre, la grande idylle de Jean-Jacques, de Beethoven, de Tolstoï, se trouverait ainsi avoir une origine conventuelle ; ce serait une transformation « philosophique » du christianisme des Mendiants, une dernière variation sur un thème de l'Evangile...

pas. Jugez-en par ce résumé de leurs fondations à Paris au XVIIe siècle. Une branche importante de la réforme franciscaine est celle des Capucins; elle date de 1525. Le cardinal de Guise les introduisit à Meudon. D'autre part, une maison indépendante s'établit à Picpus, aux portes de Paris; Catherine de Médicis, qui la favorisait, en installe un détachement faubourg Saint-Honoré, et ils y bâtissent une église. En 1613, ils inaugurent une succursale faubourg Saint-Jacques, et en 1622, ils s'établissent au Marais : la paroisse actuelle de Saint-Jean-Saint-François est la chapelle de leur couvent[1]. Sous la Régence, les Capucins comptaient en France huit mille religieux partagés entre 396 couvents. Ce n'est pas tout. A Picpus encore, un Parisien, Vincent Mussart, fonde sous Henri IV une maison de pénitents réformés du Tiers-ordre de Saint-François. En 1613, ils ont une église à Paris[2]. Cent ans plus tard, ils possédaient quatre provinces et soixante couvents[3].

Les Jacobins, de leur côté, ne restent pas oisifs. Leur chapitre général se tient à Paris en 1611. Deux ans plus tard, leur P. Sébastien Michaëlis élève leur fameux couvent du faubourg Saint-Honoré, qui deviendra le siège du club des Jacobins. Enfin, en 1632, ils fondent leur noviciat du faubourg Saint-Germain : ce sont les bâtiments qu'occupent aujourd'hui les services de l'artillerie. Il ne reste rien des jardins, non plus que de cent autres qui donnaient tant de charme au Paris d'autrefois; mais le nom de la rue Saint-Dominique témoigne sur quels lieux le passage a été usurpé; et l'église de Saint-Thomas d'Aquin, avec sa façade classique dessinée par

[1] J. Bayet, *Les richesses d'art de la ville de Paris : les édifices religieux*, 1910, p. 13.

[2] Sainte Elisabeth. Bayet, *loc. cit.*, p. 24.

[3] Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, t. II, p. 1131-1132.

Frère Claude, en rappelle toujours la destination primitive et l'origine dominicaine[1].

Voilà, dira-t-on, des malades qui se portent assez bien! Seulement, la sève originale, l'invention est tarie. L'activité subsiste, mais elle ne crée plus guère d'œuvres individuelles. Je pourrais vous citer plus d'un artiste de cette époque, franciscain ou dominicain, le frère André ou le frère Luc[2], et surtout ce joli groupe de sculpteurs toulousains, Claude Borrey, Vincent Funel, tous ces tailleurs de bois qui ont fouillé avec tant de goût les admirables stalles et la chaire de Saint-Maximin[3]. Mais ces œuvres parfaites n'ont aucune personnalité; elles ne se distinguent plus de la langue courante du XVIIe siècle.

...Et quasi cursores vitaï lampada tradunt!

C'est une nouvelle armée qui entre désormais en ligne; des troupes fraîches viennent relever les anciennes fléchissantes. Dorénavant, c'est à la Compagnie de Jésus qu'appartient le premier rôle, et c'est elle qui, jusqu'à nos jours, à travers mille vicissitudes, ne cessera pas de tenir l'étendard de l'Église. Mais, puisque rien ne commence ni ne finit brusquement, je voudrais en terminant vous montrer en quoi les Jésuites ont retenu, adapté et perfectionné les méthodes existantes,

[1] Félibien, *loc. cit.*, p. 1292-1293; J. Bayet, *loc. cit.*, p. 87.

[2] Claude François, en religion Frère Luc (1615-1685), récollet, élève de Le Brun, et maître du critique de Piles. Cf. Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 224; de Chennevières, *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. III, pp. 220 et 305. Son œuvre la plus importante est une *Vie de saint François*, en cinq scènes, dans la chapelle de l'hôpital de Sézanne (Marne).

[3] Marchese, *Memorie*, t. II, p. 434 et suiv. — Percin, *Monumenta conventus Tholosani*, Toulouse, 1690; Rostan, *Notice sur l'église de Saint-Maximin*, Brignoles, 1859; *Monographie du couvent des Dominicains de Saint-Maximin*, Draguignan, 1873.

ou — pour reprendre les termes de la *Satire Menippée*, — ce que, dans la composition du « Grand Catholicon d'Espagne », on discerne d'éléments franciscains et dominicains.

I

En effet, de toutes les querelles qu'on a cherchées à cette puissante compagnie, je n'en sais pas de plus inique, s'il n'y en a guère de plus fréquente, que le grief de « nouveauté ». Dans la bouche de certaines personnes (les mêmes, bien entendu, qui reprochent à l'Église son immobilité), quelle plaisanterie ! La vérité est que dans toute vie, il y a du « même » et de l' « autre »; il y a le fonds permanent, et les productions successives qui en découlent; il y a l'être qui demeure et les actions qui le manifestent. Il serait curieux, quand l'attaque se multiplie et combine sans cesse des manœuvres inédites, qu'on niât à l'Église le droit d'avoir des armes et de faire face à la nouveauté du péril par celle de la défense !

Le reproche d'ordre « novateur » n'aurait donc rien d'embarrassant; mais on va voir en outre à quoi il se réduit, si une part des « innovations » qu'on impute aux Jésuites, en art ou en morale, n'est en réalité qu'un legs des Mendiants.

Soit leur système d'architecture et, par exemple, leur église du Gesù. Après la basilique elle-même de Saint-Pierre, aucune construction religieuse n'a été aussi maltraitée[1] : il suffit que ce soit de l'art « baroque », c'est tout

[1] Construite par Vignole, de 1568 à 1573, et terminée par son élève Giacomo della Porta. Cf. Burckhardt, *Cicerone*, trad. franç., 1892, t. II, p. 277 et suiv. ; Courajod, *Leçons de l'école du Louvre*, t. III, 1901, p. 68 et suiv., 99 et suiv.

dire. Ce mot, comme naguère le terme de « gothique », semble en soi une espèce d'injure. Pour les champions de notre école nationale, le « style jésuite » est une école de corruption, et tout ce qui s'y rapporte devrait être anéanti. On me pardonnera d'être moins absolu. L'Italie a peut-être le droit d'avoir son architecture nationale ; et, inférieure ou non, celle du Gesù est bien à elle[1].

J'ajoute que le type en est une donnée franciscaine. Rappelez-vous comment le système français, à peine transporté à Assise, s'acclimata, se simplifia, se transforma enfin en quelque chose d'étranger, qui ne conservait du gothique que les apparences superficielles et que les éléments extérieurs du décor. Cette métamorphose est plus visible encore dans les églises toscanes : à San Domenico ou à San Francesco de Sienne, toute colonne est supprimée, la toiture est une simple charpente, le chœur s'efface, et le plan de l'édifice prend la forme d'un T, dont la barre supérieure offre un rang de chapelles qui s'adossent à la paroi rectiligne du fond.

Prenez ce plan, le plus simple et le plus nu de tous ; rabattez le long de la nef, avec leurs chapelles symétriques, les deux ailes de la croix, comme vous ramèneriez les bras le long du corps, et vous avez le plan de l'église du Gesù[2]. Une seule nef, sans transept, avec des chapelles latérales réduites à l'état de niches, de simples encadrements appliqués le long des murs, sans aucun accident, sans support intérieur, et conduisant la vue, d'un seul coup, d'un seul jet, jusqu'au maître-autel qui domine là-bas, dans un isolement pittoresque : je ne

[1] C. Ricci, *L'architecture baroque en Italie*, 1912; Schmarzow, *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1897 ; K. Escher, *Barock und Klazissismus*, Leipzig, 1910.

[2] Cf. Thode, *Saint François et les origines de la Renaissance en Italie*, trad. franç., t. II, p. 38 et 82. — Burckhardt, *loc. cit.*, p. 279 : « Le but du style baroque est de créer d'une seule pièce les plus grands espaces possibles. »

vois pas de programme d'une teneur plus homogène et plus monumentale, menant le spectateur, avec une égale certitude, d'autel en autel jusqu'au chœur, suivant un rythme aussi sensible, et par un crescendo qui justifie mieux les éclats de la péroraison, les écroulements fastueux de gloires et de nuages, et la pompe d'une conclusion en style d'apothéose.

Ce type a été modifié de toutes les façons, couronné de coupoles, diversifié par des transepts, compliqué de bas côtés, établi sur plan circulaire ou sur plan elliptique : — je ne voulais que vous rendre sensible la filiation franciscaine, laquelle n'est elle-même, en son fond, qu'un retour inconscient à la vérité italienne et à la basilique latine. C'est bien là ce qui fâche certains archéologues, et ce qui les fait parler avec mauvaise humeur du paganisme de l'art jésuite. Mais faut-il pour cela s'empêcher de sentir le charme incomparable de la Rome « baroque » ? Trop longtemps je ne sais quel rigorisme esthétique, quelle étroitesse gallicane, nous ont condamnés à bouder les grâces de la Rome d'Urbain VIII et d'Innocent X. Que de fois j'ai fermé les yeux aux plus touchantes merveilles, pour m'exciter à l'enthousiasme devant des mosaïques sauvages et de grossiers « Primitifs » ! Combien de temps et de bonne volonté perdus !

Eh bien ! je ne m'associerai pas davantage à ce complot qui calomnie trois siècles de la vie de l'Église et ferait répudier, comme dégénéré, le catholicisme moderne. Me maudissent les partisans du gothique à outrance ! Je préfère la plus mauvaise des églises jésuites à un pastiche comme Sainte-Clotilde ou Saint-Epvre à Nancy. Pas une n'est indifférente. J'aime jusqu'à leurs façades théâtrales et tourmentées, à leurs aplombs rompus, à leurs lignes ondoyantes, jusqu'à cet aspect

tournoyant, cet air de lyrisme et d'ivresse, avec lequel leurs formes s'enflent comme des draperies gonflées par un grand vent ; j'aime jusqu'à cet effort, le plus puissant qu'on ait tenté pour animer la pierre et lui faire exprimer le mouvement et la passion. J'aime l'intimité de leurs ombres intérieures, le charme invitant de leurs courbes, la paix rassurante qui tombe en cercle de leurs coupoles ; j'aime dans leur demi-jour, tout ce qui flotte d'atomes brillants, le vague rayonnement des ors, le miroitement des marbres et le lustre des stucs, les parcelles lumineuses qui circulent dans l'atmosphère, leurs gloires peintes à fresque dans la hauteur des voûtes, leurs anges féminins posés sur les corniches. On est moins disposé à croire les détracteurs, après qu'on s'est une fois laissé aller à la poésie de ce style ; on doute des objections qu'on lui fait, quand on sait que telle de ses formes les plus contestées, comme les colonnes torses du baldaquin de Saint-Pierre, est un emprunt fait à l'« antique » (emprunt dont Raphaël, et déjà les Cosmates, avaient donné l'exemple) ; et enfin, ces églises baroques, avec leur faste tant de fois noté de charlatanisme, on les trouve vraiment pieuses, quand on songe qu'elles sont la demeure des pauvres, et qu'on a vu des gueux, traînant sur ces richesses leurs sordides haillons, se bercer là dans des prières qui leur ouvrent le Paradis.

Et il en est de même pour vingt fautes de goût qu'on reproche aux Jésuites : on donne sur leur joue un soufflet aux Mendiants. S'il y a un trait critiqué chez le Bernin, c'est le squelette qu'il n'a pas craint d'installer, à Saint-Pierre, sur deux tombeaux de papes[1] : mais ce

[1] Cf. Burckhardt, *loc. cit.*, p. 480; Courajod, *Leçons*, t. III, p. 173; Fraschetti, *Il Bernini*, Milan, 1900; Marcel Reymond, *Le Bernin*, 1910, p. 77; P. Alfassa, *Le Bernin* dans la *Revue de l'Art*, février-mars 1911. — Cf. encore, à S. Lorenzo in Damaso, l'affreux squelette ailé flottant sur un drap noir, et

maigre compagnon est notre vieille connaissance, et vous retrouvez le meneur de la danse macabre. Les Jésuites, en effet, avaient repris l'idée à leurs prédécesseurs : on voit un *Triomphe de la Mort* organisé par eux, dans les rues de Palerme, en 1563[1]. — On s'étonne d'un pareil écart chez un maître dont le ciseau sut

portant le médaillon d'Alexandre Veltrini. Fraschetti. *Il Bernini*, Milan, 1900, p. 82-84.

[1] P. Vigo, *Le Danze macabre in Italia*, Bergame, 1901, p. 76. — Danse des morts peinte en 1615 au Gesù de Lucerne ; en 1631, au Pont des Moulins de la même ville. Dufour, *la Danse macabre des Innocents*, 1874, p. 181.

La persistance du genre macabre, sous l'influence des Mendiants, s'observe d'ailleurs pendant toute la durée du XVIIe siècle. Un exemple typique est celui des Pénitents Blancs d'Avignon. Cette confrérie se fonde en 1527, sous le titre des Cinq Plaies de N.-S J.-C. Sa chapelle, consacrée en 1559, est une dépendance de l'église des Jacobins ; elle fait partie de leur couvent. On y accède par le cimetière. Un riche vestibule décoré de camaïeux par Simon de Châlons, présente les douze apôtres (ou les douze prophètes ?) en face des douze Sibylles. Après ce préambule, si on jette un coup d'œil dans l'intérieur de la chapelle, un frisson vous saisit : toute une nef, une longue voûte de cinquante mètres et large de dix, offrent l'aspect d'un vague et terrible ossuaire. Partout des crânes, des vertèbres, des ossements confus, présentent leurs formes sépulcrales et leurs images de deuil. Toute la structure de l'édifice, avec une débauche de romantisme funèbre, imite celle du squelette : les fémurs, les grosses pièces de la charpente humaine, composent les pilastres ; les côtes forment les arceaux, la carcasse de la voûte. Des mosaïques de phalanges, les menus os des mains, des pieds, décrivent des sujets lugubres. Nulle part on ne voit un pareil luxe de fantaisies funéraires. Cela se poursuit dans tout le détail de la décoration ; un pénitent repose dans un sarcophage, espèce de panier en vannerie de tibias avec serrures d'omoplates ; plus loin, c'est un tombeau orné d'un chapelet de rotules, et sur lequel un couple de squelettes, assis, les jambes pendantes, brandissent faux et sablier. On croit sentir le voisinage de ces champs de bataille où Marius défit les Cimbres et où le carnage fut tel que, pendant des siècles, le paysan put faire avec des os humains la clôture de son champ.

Charles IX en 1564, puis Henri III, dix ans plus tard, s'associèrent à la confrérie des Pénitents Blancs d'Avignon. De là l'institution analogue que ce dernier prince tenta d'établir à Paris, sous le titre d'Association Notre-Dame. On sait combien cette tête malade, romanesque et dégénérée, était encline aux idées et aux rêves macabres. Les livres de sa bibliothèque portent des reliures sombres semées de têtes de mort : il semble, au contact de ces livres, toucher le hideux papillon, le nocturne bombyx ou le sphinx tête-de-mort, qui flottait dans les rêves de ce malheureux jeune homme, sur le fond ténébreux de ses mélancolies. Sur tout ceci, voir l'abbé A. Chouvet, *Histoire de la confrérie des Pénitents blancs d'Avignon*, Roubaix, 1904. (Renseignement communiqué par M. André Hallays.)

rendre comme pas un la vie de l'épiderme et la pulpe de la chair : pourquoi ne serait-ce pas ce même amour de la fleur humaine qui inspire à l'artiste l'effroi de la dissolution ?

Corps féminin qui tant es tendre,
Poli, soüef et précieux...

n'est-ce pas l'auteur de ces vers qui a décrit mieux qu'aucun autre la souterraine horreur et les secrets innommables qui se passent dans le caveau?

Un tableau du même Bernin, peint au soir de sa longue vie, n'est plus connu que par une estampe. Elle représente le *Christ en croix*, et des cinq plaies du crucifié s'épanche un flot de sang qui empourpre la terre. « Dans cette œuvre, écrit le vieillard, j'ai noyé mes péchés ; la justice de Dieu ne pourra les retrouver que dans le sang de son fils[1]. » C'est le mot du poète :

Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ?

Mais c'est aussi l'idée de ces *Bains de sang* dont je vous ai décrit un jour l'affreuse poésie. Voilà donc deux motifs d'un christianisme exaspéré, portant toutes les marques de l'art du xve siècle, et qui reparaissent subitement, cent cinquante ans plus tard, chez l'artiste italien le plus amoureux de la vie. On le croit tout au

[1] Fraschetti, *loc. cit.*; Marcel Reymond, *loc. cit.*, p. 168. — Cf. dans Bossuet un développement analogue, *Panégyrique de saint François*, dans les *Œuvres oratoires*, édit. Lebarq, t. I, p. 208-209 : « Regardez ces bienheureux soldats du Sauveur, avec quelle contenance ils allaient se présenter au supplice. Une sainte et divine joie éclatait dans leurs yeux et sur leurs visages : c'est qu'ils considéraient en esprit ces torrents de sang de Jésus, qui se débordaient sur leurs âmes par une inondation merveilleuse ».

charme des voluptés profanes ; il poursuit le rapide plaisir comme son Apollon vole après sa Daphné : et voilà qu'au milieu de cette course à la joie, passe le froid soudain de la pénitence et de la mort. Le Bernin, — j'y insiste parce qu'il est le coryphée du baroque, l'incarnation du style jésuite, — est plein de ces mystérieux atavismes franciscains. On ne parle jamais que de sa *Sainte-Thérèse :* mais n'est-ce pas lui qui a sculpté à San Pietro in Montorio, le groupe sublime du *Ravissement de saint François*, et qui a ciselé — avec quel magique sentiment ! — dans la petite église de San Francesco a Ripa, l'incomparable figure gisante de la Bienheureuse Albertoni ?...[1]

Et maintenant, écoutez ceci :

« Qui vous ouvrirait le Paradis ne vous obligerait-il pas parfaitement ? Ne donneriez-vous pas des millions d'or pour en avoir une clef?... En voici une, voire cent, à meilleur compte... »

Exemple : dire tous les jours bonjour, bonsoir à la Vierge ; porter au bras un chapelet.

« Et puis dites que je ne vous fournis pas des dévotions faciles pour acquérir les bonnes grâces de Marie... Je ne vous en rapporterai que l'exemple d'une femme qui, pratiquant tous les jours la dévotion de saluer les images de la Vierge, vécut toute sa vie en péché mortel, et mourut enfin en cet état, et qui ne laissa pas d'être sauvée par le mérite de cette dévotion.

— Et comment cela ? m'écriai-je ?

— C'est que Notre-Seigneur la fit ressusciter exprès, tant il est sûr qu'on ne peut périr quand on pratique quelqu'une de ces dévotions.

[1] Reymond, *loc. cit.*, p. 63, 164.

Vous reconnaissez l'ironie et la manière de Pascal : c'est ainsi qu'il persifle dans sa neuvième Provinciale, un livre du Jésuite Barry, et raille le salut à la portée de tous, la morale facile des nouveaux casuistes. Qu'aurait-il dit pourtant, si ces prétendues « corruptions » inouïes dans l'Église, on lui avait prouvé qu'elles remontent au moyen âge ? Et nous qui le savons, et qui trouvons ces choses touchantes dans les vieux fabliaux ou dans un conte d'Anatole France, par quel hasard le seraient-elles moins quand nous les rencontrons sous une plume jésuite ? On en a fait l'épreuve : on peut substituer dans une Provinciale des textes de saint Thomas à ceux de Sanchez et d'Escobar, le sens revient au même[1]. — Mais c'est peut-être assez multiplier les preuves. Saint Ignace continue saint Dominique et saint François : c'est à eux qu'il pensait dans sa grotte de Manrèse ; il est l'hôte des Dominicains à cette heure décisive ; c'est l'un d'eux qu'il choisit alors pour directeur ; ce sont eux qui patronnent son livre et garantissent l'orthodoxie de ses *Exercices spirituels*[2]...

Il faut s'arrêter un instant sur ce manuel célèbre. La suite de cette leçon en deviendra plus claire, si ce livre peut nous servir à dissiper une équivoque ou un malentendu.

A partir de la fin du XVIe siècle et de la grande réaction représentée par le concile de Trente, Pie V et Charles Borromée, l'art italien, écrit Renan, change subitement de carac-

[1] Sainte-Beuve, *Port-Royal*, 5e édit., 1888, t. III, p. 126-128.

[2] Cf. Berthier, *Maître Thomas et saint Ignace*, Louvain, 1896 ; H. Fouqueray, *Histoire de la compagnie de Jésus en France*, 1910, t. I, p. 53 ; Mortier, *Histoire des Maîtres-Généraux*, t. V, p. 312 et suiv. ; Ranke, *Histoire des Papes*, 1838, t. I, p. 243. Les *Acta antiquissima... ex ore sancti excepta*, nous informent de cette influence d'une manière authentique. Ignace avait coutume de se dire : « *Quid, si ego hoc agerem, quod fecit B. Franciscus, quid si hoc, quod B. Dominicus ?* » *Acta SS.* Juillet, t. VII, p. 636.

tère : il devient catholique, ou plutôt jésuitique; mais il n'en est pas pour cela plus chrétien. Toute idée élevée disparaît ; le matérialisme espagnol, dans sa révoltante crudité, l'emporte de toutes parts. Est-ce une haute conception de l'idéal de la beauté morale que révèlent les toiles du Guerchin ? Non ; c'est la grossière assurance d'une orthodoxie qui brise son objet pour vouloir l'étreindre, c'est le réalisme dévot qui veut toucher ce qu'il faut se contenter de croire, et, comme saint Thomas, met brutalement ses doigts dans la plaie [1].

« Matérialisme » est bientôt dit, mais encore faut-il voir ce qui se cache sous ce gros mot. L'art du XVIIe siècle n'en est pas moins religieux pour affectionner les formes vigoureuses, et pour traiter le surnaturel dans le langage le plus concret. C'est ce qu'expliquent à merveille les *Exercices* de saint Ignace.

Tout repose dans ce système sur la plus clairvoyante des analyses psychologiques, et sur ce principe que l'homme se gouverne, non par des idées, mais par des émotions et des images. De là un entraînement spécial, une « mécanique de l'enthousiasme », chef-d'œuvre de discipline qui transportait naguère M. Maurice Barrès, et dont il avait fait l'armature de son égotisme et la base savante de sa « culture du Moi ». Taine, le grand critique de la genèse des produits humains, faisait des *Exercices* un de ses livres de chevet. Dans son *Voyage en Italie*, il leur consacre un long morceau [2]. Vingt-cinq ans plus tard, l'auteur de l'*Intelligence* y revenait encore et voici ce qu'il en dit au dernier tome des *Origines de la France contemporaine*.

Il s'agit de reconstituer pour l'âme le monde surnaturel : car, à l'ordinaire, sous la pression du monde naturel, il s'éva-

[1] Renan, *Nouvelles études d'histoire religieuse*, 1884, p. 406.

[2] Ed. 1866, t. I, p. 367 et suiv.

pore, il s'efface, il cesse d'être palpable; les fidèles eux-mêmes n'y pensent qu'avec une attention faible, et leur conception vague finit par devenir une croyance verbale; il faut leur en rendre la sensation positive, le contact et l'attouchement.

A cet effet, l'homme s'enferme dans un lieu approprié, où chacune de ses heures a son emploi déterminé d'avance;... bref, une série ininterrompue de pratiques diversifiées et convergentes, le vident des préoccupations terrestres et l'assiègent d'impressions spirituelles... Quel que soit le sujet de sa méditation, il la répète deux fois dans la même journée, et chaque fois il commence par « construire la scène », la Nativité ou la Passion, le Jugement dernier ou l'Enfer; il convertit l'histoire indéterminée et lointaine, le dogme abstrait et sec, en une représentation figurée et détaillée; il y insiste, il évoque tour à tour les images fournies par les cinq sens, visuelles, auditives, tactiles, olfactives et même gustatives; il les groupe, et, le soir, il les avive, afin de les retrouver plus intenses au matin. Il obtient ainsi le spectacle complet, précis, presque physique auquel il aspire, il arrive à l'*alibi*, à la transposition mentale, à ce renversement des points de vue où l'ordre des certitudes se retourne, où ce sont les choses réelles qui semblent de vains fantômes, où c'est le monde mystique qui semble la réalité solide [1].

Cette merveille de construction morale, cette architecture minutieuse de la création intérieure, cette poursuite de l'évidence dans le surnaturel, nierons-nous ce qu'une telle méthode a d'actuel et de moderne ? Et qu'appellerons-nous l' « expérience religieuse » ? Mais aussi bien, est-ce autre chose que la méthode franciscaine, celle des *Méditations* attribuées à saint Bonaventure? Ne sont-ce pas les mêmes sujets, l'*Enfer* et le *Péché*, l'*Enfance du Christ* et la *Passion*, ses *Apparitions après la mort*, les preuves de sa résurrection?

[1] Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, t. VII, 1893, p. 95.

N'est-ce pas le même procédé d'hallucination, soit spontanée, soit provoquée? Ignore-t-on que saint Ignace, pour s'identifier physiquement aux souffrances de Jésus, se servait d'une lourde croix qu'il portait, comme Suso, de station en station, dans l'église de Manrèse? Et l'art, enfin, devait-il être ici d'un moindre secours qu'il ne l'avait été pour les Ordres mendiants? Ne devait-il pas seconder la piété, solliciter la foi, ébranler l'imagination? Ne fallait-il pas, pour cela, qu'il employât tout ce que le naturalisme a de plus convaincant, la passion de plus grave et de plus sérieux? — Laissons les mandarins pousser à ce propos leurs plaintes élégantes! Laissons-les dire avec Renan : « Tout ici-bas n'est que symbole »; qu'ils s'enchantent à leur aise de la vapeur subtile qui monte de tous les encens, et de la poésie confuse qu'exhalent les débris de toutes les religions : nous avons le malheur d'être des natures grossières, qui ne vivons pas que de rêves, et qui voulons que notre foi soit une réalité.

II

La Compagnie de Jésus n'est donc en beaucoup de choses que l'héritière de la méthode spirituelle des Mendiants : l'art qui en est issu n'a fait que reprendre, avec un vocabulaire plus complexe et des formes plus mûres, les anciennes traditions chrétiennes. De là une dernière moisson de chefs-d'œuvre dominicains et franciscains. Je vous en ai nommé quelques-uns de Bernin ; on allongerait sans peine la liste : on n'aurait qu'à citer dans l'école bolonaise, chez les Carraches et le Guide, chez Dominiquin et Guerchin, chez Sassofferrato et cent autres. Un Cardi de Cigoli, à Florence, se fait des *Saint François* une véritable spécialité. Combien d'artistes

pour mourir voulurent revêtir la bure monastique et se firent ensevelir en robe de capucin ! Combien étaient honnêtes et pieux qu'on n'en soupçonnerait pas ! L'Albane, dont le nom n'évoque qu'images d'anthologie, anacréontiques mignardises, ayant deux fils, les baptisa Domenico et Francesco [1].

Mais c'est assez nous attarder en Italie. Je voudrais pour finir vous signaler rapidement quelques-unes de ces survivances franciscaines dans des pays et chez des maîtres dont on n'attendrait rien de tel. S'il est un artiste éloigné de l'esprit séraphique, une ville qu'on dirait aux antipodes d'Assise, c'est Rubens et c'est Anvers. Toutes les grandes villes maritimes, Naples, Gênes, Venise, Amsterdam, Bruges, Anvers surtout, se reconnaissent pittoresquement à un air de matérialité, à une opulence d'idées, à une richesse d'aspect qui écarte, ce semble, toute pensée mystique. Entre tous les peintres d'ailleurs, Rubens est le plus infatigable et le plus fastueux, celui qui prodigue à toutes choses le plus ordinaire éclat, qui les a vues naturellement plus rayonnantes et plus glorieuses, et les a revêtues d'un luxe plus habituel de langage et de métaphores. Il souffle à toutes ses figures une vie héroïque ; une sorte de flamboiement court le long de leurs contours, semble faire ondoyer et dilater leurs formes ; toujours il passe une fanfare, un coup de clairon vibre au fond de ses tableaux. Personne n'a parlé sans fatigue une langue plus constamment sonore, et n'a su comme lui imprimer à une toile, d'un seul coup de sa brosse, une espèce de retentissement. On sait du reste que ce grand peintre se fait du corps de l'homme une idée athlétique, que nul ne s'est plu davantage aux spectacles

[1] Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologne, 1678, t. II, p. 224.

de carnage ou de volupté, et que toute son œuvre respire une animalité grandiose, une atmosphère d'épopée sensuelle et carnassière, où l'on perdrait son temps à chercher quelque trace du parfum des *Fioretti*. Enfin, il nous a fait sur sa vie domestique et sur les charmes de ses deux femmes, des confidences qui passent les limites de l'indiscrétion, et rappellent les pages les plus libres de la *Physiologie du mariage*. Dans le drame ou l'histoire, la fable ou la mythologie, rien n'est étranger à Rubens, excepté, dirait-on, une certaine délicatesse sans laquelle il n'est pas de vie morale raffinée.

Pourtant, le portrait est incomplet. Ce parfait cavalier, ce peintre gentilhomme, ce commensal des grands, chargé d'affaires à Mantoue, à Paris, à Madrid ou à Londres, est le modèle de l' « honnête homme » selon l'idéal des Jésuites, et je ne donne au mot que son acception la plus haute : il avait décoré leur église à Anvers[1], et les quarante plafonds qu'il y exécuta seraient, sans l'incendie qui les a dévorés, un de ses plus beaux titres devant la postérité. Il avait été leur élève autrefois, à Cologne, et ses maîtres pouvaient être fiers d'un pareil écolier : aucun homme ne fait plus d'honneur à leur éducation.

La grande œuvre des Jésuites fut en effet l'organisation de l'enseignement secondaire. Pendant deux siècles, ils eurent la haute main sur la jeunesse. On a dit que le vainqueur de Sedan, c'est le maître d'école prussien ; on dirait aussi justement que le champion de la Contre-Réforme a été le professeur jésuite ; et, comme l'a écrit spirituellement Bœhmer, il faudrait, pour faire son portrait, lui donner comme emblème moins un catéchisme ou

[1] Cf. Rubens, *Klassiker der Kunst*, t. V, 1905, p. XXXI et p. 194-202.

un rosaire qu'une grammaire latine [1]. La Compagnie, dans ses innombrables collèges, assuma l'entreprise de former en Europe les classes dirigeantes. A leur usage, à titre d'ornement et de luxe intellectuel, elle sauva l'humanisme, elle sut assimiler, incorporer la Renaissance. Pour la religion, les Pères s'attachaient à en donner moins de preuves que de solides habitudes. Dès lors, tout homme du monde mena en quelque sorte une vie en partie double : il y eut dans sa conscience deux mécanismes séparés, l'un qui mettait en jeu l'imagination, l'autre les idées morales; et les deux mouvements opéraient côte à côte, si bien montés, si bien huilés, qu'il n'y avait entre eux ni heurts ni frottements. La même démarcation se fit d'elle-même dans les arts : il y eut désormais un art mythologique, un paganisme décoratif fait d'Ovide et de Virgile, pour les hautes classes, les bourgeois riches et l'aristocratie ; puis, un art religieux qui s'adressait à tout le monde, et devant lequel tous les fidèles se retrouvaient à genoux.

Ce curieux état de choses est en somme la convention dont nous vivons encore, jusqu'au jour où les humanités seraient décidément rayées des programmes de la démocratie. Elle suppose sans doute une certaine complexité d'esprit ; mais n'est-ce pas la condition de notre vie intellectuelle et de nos plus précieuses acquisitions de nuances ? Il n'en résultait, en tout cas, aucune diminution de la vie religieuse. Rubens, pour revenir à lui, commençait sa journée à quatre heures du matin par la messe de son chapelain. Il avait fait de ses facultés, de son temps et de sa fortune, la distribution la plus sage et la plus harmonieuse. L'existence de ce grand lyrique est un chef-d'œuvre d'économie, d'ordre, d'hygiène

[1] Bœhmer, *Les Jésuites*, trad. G. Monod, 1910, p. 225.

morale. Rubens avait un confesseur, un Jacobin, dont on possède le portrait de sa main[1]. Et rien ne nous prouve que sa foi, qui a illuminé ses jours, fût moins chaude et moins tendre pour être celle d'un peintre savant et d'un génie magnifique. Voyez ses peintures religieuses, sa *Descente de croix*, sa *Montée au Calvaire*, ses *Pietas*, ses *Mises au tombeau :* en est-il de plus belles ? Aimons les Primitifs ! Vénérons les charmantes écoles du passé ! Mais prenons garde de croire que l'art religieux ne puisse coexister qu'avec une certaine gaucherie artistique, — de peur que la foi, elle aussi, ne finisse par passer pour une espèce d'enfance ou d'imbécillité ! Je me défie de ces attendrissements modernes sur le moyen âge, depuis que j'observe qu'on part de là pour refuser aux maîtres classiques le véritable génie chrétien. Les contemporains de Rubens avaient moins de scrupules : ils ne doutaient pas que le *Coup de Lance*[2] ne fût un tableau de piété. Qui nous a sur le tard rendus plus difficiles, ou meilleurs juges, peut-être, des intentions du peintre ? Encore une fois, ne soyons pas dupes de ce respect hypocrite qui consiste à identifier la religion et l'archaïsme, et qui fait de l'un et de l'autre des objets de curiosité et d'archéologie. Étrange prétention, que d'attacher la piété à certaines formes plutôt qu'à d'autres, et aux formes imparfaites plutôt qu'aux achevées ! Mais non, l'émotion ne dépend pas de la forme : c'est elle qui la crée, dès qu'elle existe quelque part ; elle se fait jour à travers le langage du rustre, comme dans l'éloquence d'un maître ; elle anime aussi bien un sermon de Bossuet qu'un Noël bas-breton, et elle éclate chez un Rubens comme chez un Giotto.

[1] Au musée de La Haye. Cf. *Klassiker der Kunst*, t. V, p. 316. — Il s'appelait Michel Ophovius, et il était évêque de Bar-le-Duc. Après la prise de cette ville par les Hollandais, en 1629, il vint habiter à Anvers.

[2] Ce tableau se trouvait aux Récollets d'Anvers.

D'ailleurs, et c'est l'essentiel, Rubens est un grand poète. Aucune nuance de l'âme n'échappe à cette âme riche et vaste. Toutes les fois qu'il l'a voulu, sa langue s'est faite douce pour dire la douceur, tendre pour les choses tendres, humble pour les choses humbles ; tenez compte du diapason ordinaire de sa voix et des conditions de son genre oratoire, vous verrez qu'il possède toute la gamme des sentiments, et que toutes les notes de la lyre résonnent sous ses doigts.

Si l'on veut savoir ce que c'est que Rubens, lorsqu'il est touchant, c'est dans quelques tableaux peints pour les Récollets d'Anvers qu'on le connaît le mieux : nulle part il ne laisse davantage percer sa sensibilité. C'est pour ces religieux franciscains qu'il a fait la *Dernière communion de saint François d'Assise*[1]. Qu'on se figure une grande page bitumineuse et presque monochrome, emplie d'un demi-jour incolore et rayée seulement d'une longue tache blanche, — la figure nue, blafarde, agenouillée et défaillante du saint agonisant ; tout autour, des robes de bure, des sanglots qu'on étouffe, un prêtre qui présente l'hostie aux lèvres du moribond, des enfants de chœur avec des buires et des cierges ; rien que des teintes neutres, éteintes, recueillies, avec une seule éclaircie bleue dans le haut de la toile, par où un essaim d'anges flotte et joue dans l'azur. Ce jour-là, la palette du maître a fait vœu de pauvreté ; elle s'est réduite aux nuances grisâtres, aux tonalités pénitentes ; l'artiste parle à mi-voix, comme dans une chambre mortuaire, où se passe le plus grand mystère de ce monde : et ce jour-là, peut-être, a-t-il fait son chef-d'œuvre.

Il faut relire dans Fromentin la description émouvante

[1] Cf. encore : *La Vierge, l'enfant Jésus et saint François*, au musée de Lille ; les *Stigmates de saint François*, Cologne, musée Wallraf-Richartz ; *Saint-François*, Ermitage (*Klassiker der Kunst*, t. V, p. 104, 128, 145, etc.).

de cette scène merveilleuse[1]. Je citerai ici une page du même auteur, sur un autre tableau franciscain de Rubens, jadis aux Récollets de Gand, aujourd'hui au musée de Bruxelles. Vous y reconnaîtrez une version nouvelle d'une vieille légende que je vous ai rapportée[2].

La terre est en proie aux vices et aux crimes, incendies, assassinats, violences ; on a l'idée des perversités humaines par un coin de paysage animé, comme Rubens seul sait les peindre. Le Christ paraît armé de foudres, moitié volant, moitié marchant ; et tandis qu'il s'apprête à punir ce monde abominable, un pauvre moine, dans sa robe de bure, demande grâce et couvre de ses deux bras une sphère azurée autour de laquelle est enroulé le serpent. Est-ce assez de la prière du saint? Non. Aussi la Vierge, une grande femme en robe de veuve, se jette au-devant du Christ et l'arrête. Elle n'implore, ni ne prie, ni ne commande; elle est devant son Dieu, mais elle parle à son fils. Elle écarte sa robe noire, découvre en plein sa large poitrine immaculée, y met la main et la montre à celui qu'elle a nourri. L'apostrophe est irrésistible... Ni au théâtre, ni à la tribune, et l'on se souvient de l'un et de l'autre devant ce tableau, je ne crois pas qu'on ait trouvé beaucoup d'effets pathétiques de cette vigueur et de cette nouveauté[3].

M. Perdrizet a montré dans un curieux mémoire, que ce geste d'Hécube, cette théologie pathétique de l'intercession, dérivent d'Arnauld de Bonneval, disciple de saint Bernard[4]. Ce thème de Notre-Dame, *advocata nostra*, propagé à travers la prédication des Mendiants, du XIIe siècle au XVIIe, et venant aboutir finalement à Rubens, c'est là un bel exemple de la vitalité d'un motif religieux. En voici un second, plus singulier encore. Il

[1] Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1876, p. 100.

[2] Voir plus haut, p. 16 et 17.

[3] *Ibid.*, p. 49.

[4] Perdrizet, *Etude sur la Vierge de Miséricorde*, 1908, p. 238 et suiv.

s'agit d'un tableau du Louvre, un des joyaux de l'art du maître, et l'un de ses chefs-d'œuvre dans sa dernière manière, à la fois contenue, distinguée et royale. Le sujet est horrible. Un bourreau, janissaire en tunique écarlate, plonge une tête coupée dans une jarre de sang. Cela se passe au pied d'un trône. Une princesse de roman, une féerique Sémiramis, entourée de ses femmes paisibles et parées, ordonne de son sceptre ces représailles barbares. Cette histoire énigmatique est celle de Thomyris, reine des Massagètes, tirant vengeance de Cyrus, meurtrier de son fils. « Tu avais soif de sang, lui dit-elle, saoûle-toi! » Rubens, bon humaniste, a-t-il pris le sujet au premier livre d'Hérodote, ou au deuxième de Justin, ou encore à l'*Histoire* de Pierre Comestor? S'est-il simplement inspiré de quelque vieille estampe? En tout cas, il est fort probable qu'il ne l'aurait pas connu, ou qu'il n'eût pas songé à en faire un tableau, sans le vieux Dominicain du XIVe siècle qui exhuma le fait, et qui l'intercala parmi les « figures » de la Vierge, au trentième chapitre du *Miroir de l'humaine Salvation*. Cet écrit vénérable, l'ancêtre des livres à images, n'a pas encore perdu sa force au XVIIe siècle, et continue, directement ou indirectement, à faire naître des chefs-d'œuvre[1].

Voilà deux cas remarquables de ce que j'appelais tout à l'heure des survivances franciscaines : ainsi une parole dont on ignore l'origine et dont le sens s'oublie, prolonge parfois pendant des siècles ses ondes ineffaçables. Me permettrez-vous d'ajouter à ceux-là, dans un pays voisin

[1] Le même sujet, assez rare, a été gravé par Chauveau d'après un tableau de Le Brun, peint vers 1639, et qui se trouvait dans la salle haute de la maison professe des Jésuites, à Paris : nouveau trait qui s'ajoute à la ressemblance que j'ai indiquée de Jésuites à Mendiants. Cf. Florent Le Comte, *Cabinet des Singularités*, 1700, t. III, p. 153, 271 ; H. Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XV*, 1889, p. 28, 507.

des Flandres, d'autres exemples non moins curieux ?

L'école hollandaise passe avec raison pour le type d'une peinture laïque et protestante. L'Église a toutefois encore quelques droits artistiques dans ce refuge de Huguenots : le très étonnant peintre Jan Steen était un catholique[1] ; Vondel, le grand poète, en était un second[2]. Le genre par excellence de cette peinture bourgeoise, le portrait collectif ou le tableau civique, — genre républicain s'il en fut, — on en montrerait aisément les origines religieuses : il a sa source dans les portraits de confréries ; le premier exemple conservé est un tableau de Scorel qui montre les dix-huit pèlerins d'une confrérie de la Terre-Sainte[3], — et l'on sait que ces pèlerinages se faisaient sous la direction des Mendiants.

Quant à Rembrandt, que n'a-t-on pas dit sur la nature de son christianisme ? On oppose son Christ à celui de l'Église ; on l'appelle le grand protestant, le grand antilatin, le « Luther de la peinture »[4]. Est-ce bien vrai ? Rembrandt ne ressemble guère à personne en Hollande[5]. Il est à peu près le seul qui, dans ce peuple prosaïque, pratiquant un culte sans images, ait tourné obstinément autour des sujets religieux ; il est presque le seul Hollandais dont on ait des *Passions*, des *Résurrections*, des *Adorations*

[1] W. Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1906 ; P. Alfassa, *Le Tri-centenaire de Rembrandt*, dans la *Revue de l'Art*, septembre-octobre 1906.

[2] F.-X. Kraus, *Histoire de l'Église*, t. III, p. 221.

[3] Musée de Haarlem, n° 134. Wurzbach lit la date de 1528. *Niederländisches Künstler-Lexicon*, 1910, t. II, p. 607.

[4] Le mot est de Proudhon. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865, p. 85 ; cf. Michelet, *Histoire de France*, t. XII, 1858, p. 459 ; *L'Amour*, 1858, p. 88 ; Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, 1869, p. 162 et suiv. ; surtout Dumesnil, *La foi nouvelle cherchée dans l'art*, 1850 et A. Coquerel, *Rembrandt et l'Individualisme dans l'art*, 1875. Voir mon étude *Rembrandt, les étapes de sa gloire*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1907.

[5] Cf. Bode, ouvrage cité ; Valentiner, *Rembrandt und seine* Umgebung, Strasbourg, 1905, p. 22 et suiv. ; K. Vos, Étude analysée dans le *Bulletin de l'art*, 1er septembre 1909.

des Mages, des *Pèlerins d'Emmaüs;* et dans chacun de ces tableaux, on s'aperçoit toujours qu'il pensait à quelqu'un, à Rubens, à Titien, — avec le regret continu de n'avoir pas comme eux à peindre de vrais tableaux d'autel. On sent qu'il étouffait dans ce milieu de publicains. Cette société pharisaïque, ce monde d'épiciers, qui le mit à l'index pour cause de faillite et de concubinage, n'est pas celui où devait naturellement s'épanouir la pitié pour les humbles, la religion des misérables ; le Christ de Rembrandt, ce Christ bouleversant de tendresse et d'ingénuité, le divin consolateur de la *Pièce aux cent florins*, n'est pas le Dieu d'une caste d'armateurs et d'agents de change.

Il y a plus. Devant certaines obscurités de la vieillesse du maître, devant certains tableaux plus « catholiques » que d'autres, on se demande si Rembrandt, vers 1665, ne serait pas venu tenter la chance en Flandre[1], et n'aurait pas été sur le point d'abjurer. Enfin, on trouve vers cette date une série d'œuvres singulières : ce sont des portraits de Cordeliers, — quelque troupe de missionnaires venus prendre passage à Amsterdam pour les Indes[2]. Le cœur de l'artiste a battu en peignant ces visages simples et résolus dans l'ombre des capuchons. A quoi pensait-il alors ? On se plait à se figurer que, dans son mélancolique taudis du Rosengracht, le Rembrandt des dernières années, parmi d'inexprimables chagrins, a pu pressentir quelque chose de la sainte liberté d'un autre vagabond et d'un autre humilié, et que sa grande âme trouble, solitaire et morose, altérée de soleil et captive des brumes, a été éclairée, à l'heure du crépuscule, d'un sourire fugitif et d'une lueur du Poverello.

[1] Cf. Hofstede de Grodt, *Die Urkunden über Rembrandt*, La Haye, 1906, p. 449-450.

[2] Bode, *L'OEuvre de Rembrandt*, nos 482, 483, 511.

III

Mais c'est d'Espagne qu'est partie la milice des Jésuites; c'est le mauvais goût espagnol que l'on rend responsable de tout ce qui nous choque dans l'art du XVIIe siècle : c'est donc par l'école espagnole qu'il faut finir cette revue des suprêmes œuvres mendiantes.

On conte que saint François, ayant ouï des nouvelles de la piété de ce royaume, se fit indiquer vers quel point de l'horizon le pays se trouvait; et, se tournant vers l'Occident, il traça dans l'espace un large signe de croix[1]. La bénédiction du Patriarche a fructifié sur cette terre : nulle part la récolte franciscaine, au XVIe, au XVIIe siècles, n'a levé plus abondante.

Les Mendiants, en Espagne, sont peut-être chez eux plus qu'en aucun pays du monde. La gueuserie, là-bas, n'efface pas la noblesse ; on trouve tout naturel que l'aristocratie perce sous des haillons. Saint Dominique était un chanoine espagnol. Ce serait une étrange erreur de croire que Torquemada lui ait fait tort : aucune œuvre ne fut plus populaire que l'Inquisition[2]. Ce tribunal, vrai comité de Salut Public, remplissait une fonction, une croisade nationale. Zurbaran n'étonna personne en peignant, en 1625, le dernier tableau scolastique, son magnifique *Triomphe de saint Thomas d'Aquin.*

Pour les Franciscains, leur saint le plus fameux, après le fondateur, était un Portugais, Saint Antoine de Padoue. Les Mendiants ont donc en Espagne plus de

[1] Celano, *Vita secunda,* ch. CXXXV. François a été lui-même en Espagne ; Celano, *Vita prima,* I, XX. Cf. *Tract. de Miraculis,* V, 34. Sabatier place la date du voyage en 1214-1215.

[2] Voir le curieux *Autodafé* dans la *Vie de saint Dominique* attribuée à Berruguete, au Prado.

racines que partout ailleurs. C'est de là que sortent quelques-uns de leurs plus grands prédicateurs : un Raymond de Peynafort, un saint Vincent Ferrier. Leur méthode édifiante, leur réalisme mystique, formulé définitivement dans les *Exercices* de saint Ignace, sont là-bas des choses de terroir, inhérentes à l'imagination de la race. L'Espagne est la patrie classique du naturalisme, du roman vrai, de la « nouvelle », de la « tranche de vie » brutale et servie crue, faite pour donner laconiquement la plus forte secousse et la plus électrique commotion des nerfs. Nulle école n'a poussé plus loin la recherche de l'émotion et l'imitation pathétique de la vie, ni ne s'est moins souciée de l'art des professeurs. Le mot de Lope : « Les règles, quand j'écris, je les serre sous sept clefs », est un mot national. Il faut voir leurs sculptures, leur musée de Valladolid, leurs Madones enfouies dans de vraies robes comme des poupées, leurs Christs de bois polychrome, férocement tatoués et bigarrés de sang : celui de Burgos est d'une vérité si terrible, qu'on le dit fabriqué d'une peau humaine empaillée.

On déclame sur la contrainte où vivaient les peintres espagnols, sur l'atmosphère asphyxiante qui a été la leur : on les plaint de n'avoir pu dire et peindre ce qu'ils voulaient. Quelle niaiserie ! Tous ces artistes étaient des hommes très pieux ; beaucoup sont moines ou prêtres ; la plupart n'ont pas fait une seule peinture profane, et rien ne nous donne à croire qu'il leur en ait coûté. Jamais souci bourgeois n'a effleuré leur âme. L'un d'eux avait au pied de son lit un cercueil, et souvent s'y couchait pour rêver au dernier sommeil. Il est vrai que ces peintres sont soumis à la surveillance des familiers de l'Inquisition ; il est vrai qu'ils n'ont le droit de presque rien imaginer : chacun de leurs tableaux est dicté et prescrit d'avance ; chaque détail est déterminé par une tradition,

par un texte ou par une révélation ; nulle part l'esprit humain n'est tenu si étroitement en lisières[1]. On n'attendrait de là qu'un art de serre chaude, artificiel, figé... Résultat : le plus spontané, le plus impressionniste de tous les arts connus. Quels sont les maîtres de nos peintres d'avant-garde ? Greco, Zurbaran, Vélazquez.

Ce serait ici l'endroit, si j'en avais le temps, de retracer la courbe ou l'évolution du catholicisme espagnol. De Greco, le premier des grands maîtres classiques, jusqu'à Murillo, le dernier, on verrait l'idéal religieux, parti de l'extrême sévérité et de la révolte indignée contre la nature et les sens, peu à peu s'adoucir, s'attendrir, pour finir par les effusions les plus lyriques et les plus suaves.

C'était, ce Greco, un Candiote, une manière de byzantin, élevé à Venise, dans le milieu semi-puritain d'où sortit le Concile de Trente[2]. Il était le disciple de ce Tintoret, qui vers la fin de sa vie ne voulait plus peindre qu'en blanc et noir, et qui passait son temps dans un réduit sans jour, à la lueur d'une chandelle, tout seul et assailli de songes. Déjà cet art s'insurge contre la Renaissance, et la maigreur, l'émaciement, les types tressaillants, fiévreux, semblent avec violence répudier la chair. Tous ces traits, déjà très visibles à Venise chez Greco, s'exaspè-

[1] Cf. W. Stirling. Maxwell, *Velazquez et ses œuvres*, trad. Brunet, 1865, p. 15 et suiv. « Le but principal de la peinture est de porter les hommes à la piété et de les conduire à Dieu », écrit Pacheco, *Arte de la Pintura*, Séville, 1649, p. 143. Pacheco, familier de l'Inquisition, est chargé à ce titre de la censure des tableaux. Et c'est le beau-père de Velazquez! — D'ailleurs, on ne plaisantait pas avec l'Inquisition: voir la mort tragique du sculpteur Torrigiani, à Séville, en 1529, Vasari, t. IV, p. 263, et Justi, *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Künstlerleben*, Berlin, 1908, t. I, p. 210. Affaire de Greco avec le chapitre de Tolède, à propos de son *Christ dépouillé de ses vêtements*, *ibid.*, t. II, p. 234 (1577). « *Impropriedades que ofuscan la dicha historia y desautorisan el Christo :* » il s'agit de la présence des saintes femmes, que le chapitre juge inconvenante.

[2] Cf. M. Cossio, *El Greco* Madrid, 1908 ; M. Barrès et P. Lafond, *Le Greco*, 1911 ; K. Justi, *loc. cit.*, t. II, p. 221-242.

rent encore quand ce maître bizarre s'installe dans Tolède.

Là, dans l'Espagne de l'Escurial et de Philippe II, à quelques lieues de Sainte-Thérèse, sur ce roc stérile et battu de l'âpre vent des Castilles, l'artiste se livra à une débauche d'idéalisme. Il cultiva ses nerfs, soigna, irrita sa manie. Son art frénétique et livide, sa palette cadavérique, aux tons décomposés, représentent d'étonnantes larves, les spectres les plus hallucinés. Nul n'a rêvé jamais peinture plus malade et apocalyptique, plus délirante et, si j'ose dire, plus galopante hors du possible. C'est un cauchemar pessimiste, volontaire et lucide. Des personnages hâves, exaltés, les figures de la pénitence et de la macération, obsèdent ces visions inquiétantes. Entre tous, saint François occupe une large place. Ordinairement il médite, un crâne entre ses mains trouées, les yeux fichés en terre ou révulsés au ciel : le fantôme de l'Alverne apparaît en prières, parmi un chaos de roches, sous des nuages convulsifs, comme une statue de l'ascétisme, une vivante momie. Dans cette réaction à fond de train contre la sensualité, contre le paganisme du siècle de Léon X, l'artiste revient tout droit aux origines, au moyen âge. Il a sûrement travaillé sur des documents authentiques. Chose curieuse ! Giotto n'avait vu et peint en saint François qu'un jeune héros, un « surhomme », un idéal adolescent, sans nulle ressemblance positive avec ce qu'on pouvait savoir du personnage; toute l'Italie après lui a suivi cet exemple. Il faut arriver à Greco, à Zurbaran et à Rubens, pour trouver une préoccupation plus physionomique, un essai de recherche historique et de résurrection[1]. Le pâle revenant, qu'on savait vaguement vivant dans son tombeau, se relève pour prêcher

[1] Cf. Thode, *loc. cit.*, t. I, p. 102.

au monde le *Beati pauperes*, la sainte joie de l'innocence, le bonheur du renoncement.

Le même idéal, moins anarchique, plus apaisé, avec moins de désordre dans l'exécution, se continue, vingt ans plus tard, chez Ribalta, chez Zurbaran. Ce sont de grandes vies sévères et atones, des visages de cire qui passent en silence dans la blancheur de la clôture. On assiste aux conciles où la bure prend le pas sur la mitre et la pourpre. Ou bien, dans le secret d'une cellule sépulcrale où glisse un jour souffrant, le religieux, à genoux dans son froc d'airain, lève au ciel ses regards brûlants et sa prière ardente. Rien n'égale l'impression que produisent sur l'esprit ces géants de la vie mystique, cette grandiose épopée des cloîtres. Pas une concession au monde, pas un sourire. C'est un autre univers séparé du nôtre par un vœu, et ne tournant vers nous que sa face de froideur et de rigidité. Mais quelles consolations internes dans ces prisons de l'âme ! Quelle douceur, quand, au-dessus du saint gisant sur son grabat, un ange violoniste descend dans une lumière et laisse tomber une note de la musique céleste ! Quel rafraîchissement quand il tend à des lèvres desséchées par la fièvre un verre de la source éternelle ![1] Ainsi, sans se départir de son sérieux profond, l'art espagnol, chez ces grands peintres, se détend par moments, perd son côté farouche, se récrée dans l'extase. Mais c'est chez Murillo qu'on rencontre pour la dernière fois la grâce et le rayon suprême de la joie séraphique.

[1] *Vita di S. Francesco d'Assisi scritta da S. Bonaventura*, éd. Amoni, Rome, 1888, ch. v, p. 66-67. Tableaux de Ribera, de Ribalta, de Murillo au Prado, etc Ces motifs paraissent propres au XVIIe siècle. Le motif plus célèbre encore de *saint François embrassé par le Crucifix* (Ribalta à Valence, Murillo à Séville), se montre déjà dans un tableau siennois du XIIIe siècle, reproduit par Wyzewa, *Vie de saint François d'Assise*, 1909, pl. III; cf. Thode, *loc. cit.*, t. I, p. 90, 123.

C'était un pauvre, un fils du peuple, un de ces *muchachos* qu'il a peints si souvent avec tant de bonheur, contents de vivre, en guenilles, pieds nus, grappillant des raisins ou suçant une pastèque. Enfance radieuse, au soleil du bon Dieu, véritablement franciscaine ! Il naquit à Séville en 1617, l'année où était promulgué pour l'Espagne le dogme de l'Immaculée-Conception : l'enfant, dès le sein de sa mère, était le peintre prédestiné de ce poème virginal.

Toute sa vie, sauf un seul voyage de trois ans à Madrid, se passa dans sa ville natale, à l'ombre de la Giralda et de l'immense cathédrale, devant les sierras divines, dans le même horizon, dont il ne put jamais se résigner à changer. Il était de mœurs graves et pures. Sa première œuvre (le Louvre en possède un fragment, — la charmante *Cuisine des anges*) fut peinte pour le couvent franciscain de Séville[1] ; la dernière, quarante ans plus tard, le fut pour la chapelle des Capucins de Cadix[2]. Il tomba de son échelle pendant ce dernier travail, se fit ramener chez lui, s'alita et ne se releva plus.

C'était une âme sereine et tendre, heureuse et calme, rêveuse et assurée. Nul doute jamais ne l'inquiéta. Murillo voit et peint le surnaturel aussi familièrement, avec autant de certitude, la même évidence d'aspect, la même fermeté de bords que le réel. Les deux mondes, qui voisinent continuellement dans sa pensée, se coudoient

[1] En 1646. La série comprenait onze tableaux (dont l'un est la *Mort de sainte Claire*, aujourd'hui au musée de Dresde). Cinq de ces toiles, dont celle du Louvre, sont consacrées à l'histoire d'un franciscain du xve siècle, frère Diego d'Alcala (+ 1423), canonisé par Sixte-Quint en 1588. Cf. Justi, *Murillo*. 2e édit., Leipzig, 1904, p. 5 et suiv. ; Knackfuss, *Murillo*, 6e édit., Leipzig, 1904 ; Calvert, *Murillo*, Londres.

[2] En 1680 ; l'artiste mourut le 3 avril 1682. Parmi les sujets franciscains si nombreux dans son œuvre, on connaît l'*Indulgence de la Portioncule* (Musée de Cologne ; peint en 1670 pour les Capucins de Séville) ; la *Vision de saint Antoine de Padoue* (Cathédr. de Séville, 1656 ; Musée de Berlin, etc.). *saint Félix de Cantalice* (Séville) ; *sainte Elisabeth de Hongrie* (Madrid, etc.).

dans ses tableaux. Il y a des natures mortes, des concombres, des laitues, des bassines de cuivre luisant dans des coins noirs, et de beaux éphèbes aux jambes de vierges, aux ailes soyeuses de colombes, qui essuient les écuelles. Il y a des reines adorables qui lavent des teignes hideuses avec une moue de dégoût qui se change en amour. Il y a, près du lit des faibles accouchées, des servantes qui font sécher du linge devant l'âtre, et des anges potelés qui se penchent sur les berceaux. Ce cœur naïf est de ceux pour qui la vie est merveilleuse. Personne n'a été moins surpris par le divin. Personne ne l'a trouvé plus répandu dans l'existence, dans le don même de la vie, sur le front caressant d'une jeune mère andalouse, dans la pitié d'un saint évêque faisant l'aumône à ses ouailles; sans nul effort, sous son regard, les choses les plus humbles deviennent religieuses. Tout est plein chez lui de couleurs en transformation, de palpitations de nuances dans l'ombre, d'irisations douteuses, où circule, dans l'objet visible, une lueur de l'au-delà.

Comme le grand songeur d'Amsterdam, Murillo est un réaliste dont le cerveau est enclin aux métamorphoses; comme lui, il a senti que la vraie langue de l'Évangile était la langue populaire[1]. Lui aussi, il nous a narré les paraboles. Il aime les petites gens, les simples, les éclopés ou les laborieux, la maison et l'enfance, le terre-à-terre charmant et grave de la famille. On a trop laissé dire que le protestantisme avait le privilège de comprendre le mariage, la poésie de l'intimité, le prix de la vie domestique. Rembrandt n'est pas le seul qui ait su peindre le *Ménage du menuisier:* ce motif n'a pas moins de grâce chez Murillo. Un personnage, presque absent de l'art du moyen âge, saint Joseph, prend chez lui une

[1] *L'Enfant prodigue,* Londres, Stafford-House, et six esquisses au Prado; cf. Justi, *loc. cit.*, p. 63.

place importante[1]. Le père, jusqu'alors dédaigné, sort de l'ombre. Son travail nourricier, sa tendre providence, son rabot, ses outils sont réhabilités. La douce trinité humaine se complète. Parfois, le père seul mène l'enfant par la main, devient mère à son tour. La foi prend un degré nouveau de cordialité, de chaleur. Le ciel achève de descendre sur la terre. La Sainte-Famille se constitue, modèle de toutes les nôtres, foyer commun des cœurs chrétiens.

Peut-être n'a-t-il manqué à Murillo qu'une chose : il manque à sa sérénité d'avoir passé par la douleur. Murillo n'a jamais souffert, et delà chez lui quelques traces d'enfantillage, un soupçon de puérilité. « La douleur, écrit Millet, est ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes[2]. » Mais aussi, comme sa joie est pure! Quelle richesse, quelle variété dans un sentiment unique! Aigri, malheureux, eût-il peint avec ce lyrisme, ce bondissement admirables, les plus charmantes madones qui soient, avec celles de Raphaël, plus vierges que celles-ci encore, ses *Immaculées Conceptions*? Trente-deux fois, à toutes les époques, Murillo est revenu à ce thème favori, et trente-deux fois, sans fatigue, dans les mêmes données, il a trouvé des œuvres pareilles et différentes, de nouvelles ressources d'élan, de lumière et d'ivresse[3]. Quel peintre, dans un corps d'une plus irréprochable perfection plas-

[1] Cf. Mortier, *loc. cit.*, t. V, p. 153. L'office propre de saint Joseph, composé par Albert le Grand, est imprimé en 1483 par les Dominicains de Cologne. La dévotion continue et se développe au XVIe siècle. Dès 1497, les Prêcheurs de Grenoble instituent une confrérie en l'honneur de saint Joseph. La fête du 19 mars apparaît en 1508 au calendrier de l'Ordre; en 1513, elle est portée du rit simple au rit *totum duplex*. C'est un dominicain de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, frère Isidore Isolani, qui composa le premier traité des privilèges de saint Joseph, *Summa de donis sancti Joseph*, Pavie, 1522; nouv. édit. par le P. Berthier.

[2] A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, 1881, p. 102.

[3] Cf. Justi, *loc. cit.*, p. 49 et suiv., *Die Allerreinste;* l'auteur a réuni, figure 15, un certain nombre d'exemples de ces expressions diverses.

tique, a enfermé plus d'infini ? Une enfant, une forme blanche et bleue qui flotte, transcendante à travers un gouffre de clartés, les pieds sur le croissant de nacre, parmi la jubilation de mille chérubins ; une jeune fille pétrie de candeur et d'azur, les épaules inondées du flot naïf de ses cheveux, la face baignée d'amour et couronnée d'étoiles, ses belles mains pressées sur sa gorge comme pour contenir un torrent de jouissances ; quinze ans à peine, et toute la femme transparaissant déjà sous les voiles de la vierge ; de larges yeux noyés de joie ou baissés sur l'excès du bonheur ; la conception représentée comme une assomption, comme le plus haut éclair de la volupté et de la vie, dans une figure de neige, de soleil et de ciel, — connaissez-vous dans l'art pareille vision de l'Éternel féminin ?...

Ah ! la religion, paraît-il, apporte des entraves à l'artiste ! Faites-en donc l'épreuve : comparez les *Infantes* ou les *Ménines* de Vélazquez avec une Vierge de Murillo. Les premières, enfouies sous de vastes perruques, harnachées de pampilles comme la selle d'une mule, fardées et peintes comme des idoles, la taille cadenassée dans un corset de fer, la gorge comprimée par des plaques de plomb, les jambes enterrées sous des jupes monstrueuses, — « Une reine d'Espagne n'a pas de jambes ! » disait cet ambassadeur, — les premières, les mondaines, les femmes de la cour, l'étiquette les condamne à des tortures barbares ; la mode les tourmente avec un art sauvage, les défigure comme des fleurs artificielles ; elle en fait de petites formes pyramidales et inouïes, des apparitions d'une chinoiserie impossible et exquise. Les vraies femmes, ce sont les Vierges de Murillo. Seules, elles sont saines et joyeuses ; elles s'épanouissent librement avec les charmes les plus extérieurs de leur sexe. Oui, le catholicisme rend les femmes plus belles. L'Espagne

le sait bien : cette race de don Juans a passé sa vie à diviniser l'amour, elle l'a placé sur les autels : mais c'est Murillo qui lui a donné son objet.

Et qu'on ne dise pas que c'est là un succès facile, fait pour moitié de bigoterie, pour l'autre d'un sentiment peut-être trop humain. Qu'on ne reproche pas à l'artiste même ses petits Jésus frisés comme des moutons, ses saint Jean mignards et meringués, ces morceaux un peu mièvres qui respirent quelquefois la sensiblerie enrubannée, l'arome fade et douceâtre des couvents de nonnes. La peinture religieuse n'est pas faite pour les superbes et pour les dilettantes ; elle s'adresse au cœur des enfants et des femmes : ne rougissons pas pour Murillo qu'il soit leur peintre favori.

D'autres préféreront des maîtres plus austères : Port-Royal eût pris en pitié ces œuvres efféminées. Mais peut-on poser le goût de cette noble école en règle de la beauté sacrée? Philippe de Champagne est le portraitiste incomparable d'une magnifique race morale, l'historien d'une tribu sainte ; et il a fait un jour dans une heure d'émotion et d'épanchement unique cet *Ex-voto* du Louvre où deux femmes en prières, pâles sous le scapulaire blanc et sous la guimpe noire, illuminées d'une lueur du dedans, ainsi qu'une double lampe d'opale, paraissent transfigurées par l'attente d'un miracle et par la certitude d'on ne sait quoi de surnaturel. Mais dans ses grandes compositions, dans la *Cène* du Louvre, dans ses tableaux de piété, quel manque d'imagination ! Quelle indigente poésie ! Que ce jansénisme raisonneur a mal servi l'artiste ! Admettons que Champagne s'inspire d'une théodicée plus pure : mais qui osera le mettre comme peintre religieux sur le même rang que Murillo? Qui voudrait que cette religion disputeuse et parlementaire eût été celle de la molle Séville ?

Le nom de Notre Père s'épelle en plus d'une langue; tous les idiomes s'efforcent en vain de formuler le mot céleste. Mais qui nous dit qu'un des plus doux au gré de l'Éternel, n'est pas celui de l'artiste qui le fait depuis trois siècles adorer par une race passionnée et légère? Murillo est le maître national d'un pays où la piété est encore une forme de l'amour, où la religion se parfume des manières du roman et de la galanterie. Les églises y sont parées presque comme des boudoirs; les autels y ressemblent à des alcôves; on y roule des caisses de fleurs et d'orangers, et aux jours de fêtes, on y lâche des petits oiseaux.

IV

Nous sommes arrivés au terme de cette revue. Je l'aurais voulue plus complète, et cependant moins longue. J'aurais souhaité de vous faire comprendre comment vit un art religieux, par quelle collaboration du penseur et du saint, du peuple et de l'artiste, de l'imagination, du rêve et de la foi. J'aurais voulu, chemin faisant, éclaircir ce problème délicat : dans quelle mesure l'art et l'image viennent au secours de la religion, et comment, créés ou conçus d'abord par la piété, ils créent à leur tour la piété, et aident le fidèle à se figurer le divin.

Ai-je réussi? Ai-je su exprimer ce que j'avais à dire? Ai-je bien montré ce que furent les Ordres dans l'Église, quel rôle fut le leur dans la chrétienté? Pendant des siècles, à défaut d'unité politique, de nationalités centralisées et définies, nous les avons vus faire régner des sentiments communs. Ils forment alors la seule organisation générale, le seul pouvoir qui relie les foules dispersées. Les fonctions d'enseignement, de communica-

tion, les services d'information et de vulgarisation dévolus de nos jours à la presse, ont été une part de l'office qu'ils remplissaient. Ils sont le système nerveux de l'Europe au moyen âge. Ils assurent la cohésion de la famille humaine. La vie morale de l'Occident, jusqu'à la Renaissance, serait inexplicable sans l'action universelle des ordres religieux et en particulier des Ordres Mendiants.

C'est cette histoire dont j'ai tenté de retracer l'esquisse en en cherchant les éléments dans les œuvres de l'art. La manière de peindre ou de sculpter une Vierge, la grâce d'un sourire, l'expression de l'angoisse ou du deuil maternel sur un visage de marbre ou de pierre, nous ont appris les variations de la sensibilité : sur cet écran, l'humanité projette la figure de ses rêves, modèle lentement la forme de son idéal. Il y a ainsi, pour qui sait voir, plus d'histoire véritable dans le jet précieux ou désolé d'une draperie, dans le geste du *bambino* collé au sein de la Madone, ou dans la pathétique silhouette d'un Crucifix, qu'on n'en trouve dans les textes des traités officiels et dans les chartes des chancelleries. C'est dans de pareils signes, c'est dans cette mystérieuse et touchante écriture, que nos pères ont déposé le secret de leurs émotions et les mémoires de leur cœur ; c'est là qu'il faut chercher leurs meilleures confidences.

Alors, si l'on ajoute la somme des œuvres disparues, au nombre incalculable de celles qui subsistent encore, il semble que nous prenions une vue nouvelle de la vie ; le passé se montre sous un autre jour. Ce qu'on appelle les grands faits, les conquêtes, les batailles, perd subitement son importance. Ces événements fameux ne paraissent plus que des accidents fortuits et éphémères ; ils n'ont fait qu'un peu de bruit, produit qu'un léger remous, un trouble d'un instant dans un coin de l'univers. Ce qui

occupait la pensée, ce qui faisait le fond de la vie, c'étaient ces crucifix, ces Vierges, ces tombeaux ; les grands personnages de l'existence, c'étaient ces saints, ces saintes, ces apôtres, ces martyrs, ce personnel céleste qui apparaît au ciel des imaginations, comme chaque soir, après le tumulte et la poussière du jour, se montrent au front des nuits les mêmes constellations.

Ainsi, soit qu'on la regarde du point de vue des faits ou du point de vue de l'art, l'histoire change d'aspect. Quelques hommes ont été des saints, quelques autres des scélérats : un petit nombre est né pour enchanter le monde ou pour l'ensanglanter ; mais la plupart est cette multitude sans nom, cette masse profonde dont on ne parle pas, qui laisse peu de traces, et sur laquelle pourtant repose l'œuvre divine. C'est pour elle que l'art vient porter témoignage ; et ce témoignage en somme est à l'honneur de notre espèce. Grâce à l'art, on peut croire que la somme du bien, dans ce triste univers, l'emporte sur celle du mal. Tandis qu'une poignée d'ambitieux bouleverse le monde et l'emplit de violences, de désastres et de crimes, l'immense peuple chrétien n'est occupé au moyen âge que de quelques objets simples et invariables ; il ne songe qu'à cultiver ses rapports avec l'infini. Le grand intérêt de sa vie est de pénétrer chaque jour davantage dans les choses idéales. L'idée de la douleur et celle de la mort, la pensée du péché et celle du salut, le grand drame de la rédemption, le sens de nos destinées, voilà ce dont a vécu la conscience de ces myriades obscures. Elles ont élaboré quelques-unes de nos plus précieuses notions morales : elles ont perfectionné les sentiments humains.

Voilà ce que nous enseignent les monuments de l'art chrétien, ces Christs, ces *Pitiés*, ces Madones de nos églises ou de nos musées, ou qui parfois, au fond d'une

PLANCHE XII

FRA ANGELICO

Saint Pierre Martyr.

Voir p. 259.

(Florence, cloître de San Marco).

Cliché Alinari.

paroisse de campagne, nous parlent brusquement des hommes d'autrefois. Elles nous disent, ces vieilles œuvres, que la plus belle histoire, celle du divin dans le monde, reste encore à écrire ; que parmi les grands hommes, on ne fait pas leur part à ces héros de la sainteté et de l'imagination, à ces apôtres, à ces chefs qui tracèrent pour des générations entières le cadre de leurs rêves et de leurs méditations ; et qu'en définitive, ce sont les petits, les simples et les humbles de cœur, qui font encore le mieux les affaires de l'humanité.

Telle est la conclusion qui se dégage de cette étude. Puissé-je l'avoir rendue plus claire au cours de ces leçons ! Puissiez-vous en emporter l'impression de la richesse de l'art religieux, le culte de sa beauté, l'intelligence de sa vertu, et plus de reconnaissance encore ou de piété pour les deux hommes admirables, — Dominique et François, — d'où rayonna pendant quatre siècles une si grande somme d'idéal, et qui valurent au monde plus de chefs-d'œuvre qu'aucun monarque, même les Médicis et Louis XIV en son Versailles, n'a su en inspirer, — le jour où ils renoncèrent au monde et où, rejetant ses vêtements, le jeune Bernadone d'Assise se détourna de son père terrestre pour s'écrier seulement : « Notre Père qui êtes aux cieux ! »

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Agen (église des Jacobins), 57.
Alain de Lille, 147-149.
Alain de la Roche, 243 et suiv.
Albani (Francesco), 106-339.
Albergati, 253.
Albert le Grand, 96.
Albert (de Parme), 95.
Albigeois, 22.
Alcoran des Cordeliers, 8-32-323.
Altdorfer, 299.
Ancona (d'), 103-104-108.
André de Bologne, 124.
André de Florence, 143.
Angèle de Foligno, 112.
Angelico (Fra Giovani de Fiesole dit),
  Sa vie, 254 et suiv.
  Son portrait, 256-257.
  Ses saint François, 255.
  Ses Enfers, 258.
  Ses Jugements derniers, 15.
  Ses Paradis, 259.
  Vie de saint Dominique, 138.
  Leçon de saint Thomas et d'Albert le Grand, 139.
  Angelico et la Renaissance, 262.
  Ses crucifixions, 122.
Angers (tapisseries), 228.
Anselme (saint), 108-123.
Antoine de Padoue (saint), 8, 58, 71, 348
Antonin (saint), 253.
Anvers (musée), 342-343.
Apolda (Thierry d'), 95, 99.
Apollonie (sainte), 132-237.
Arbre de la Croix, 158.
Arbre dominicain, 158.
Arezzo : San Francesco (Légende de la Croix), 122.
Arioste, 269, 275.
Arius, 145.
Arnauld de Bonneval, 344.
Arnolfo di Cambio, 75.
Assise, 8.
  Basilique de San Francesco.
    Histoire, 31 et suiv. 40 et suiv.
    Style de la Basilique, 50-51.
    Peintures : fresques de Giunta de Pise, 31, 83.
    Peintures de Cimabué, 74119.
    Vie de saint François, par Giotto, 80 et suiv.
    Triomphe de saint François, 92.
    Portrait de saint François, 69.
    Squelette, 166.
    Chapelle Albornoz, 124.
  Temple de la Minerve, 86.
  Sainte Claire, crucifix, 86.
  Saint Damien, 91.
  La Portioncule (voir Sainte-Marie-des-Anges).
Aubigné (Agrippa d'), 9.
Augustin (saint), 4-146-149.
Averroès, 138-145.
Avignon, 74, 101-143-332.
Avila (église Saint-Thomas), 56.

B

Bacon (Roger), 140.
Baldung (Hans), 299.
Bâle (danse des Morts), 198-202.
Barbe (sainte), 286.
Barbieri (Filippo), 286 et suiv.
Barelette, 183.
Barlaam et Josaphat, 196.
Barrès, 336.
Bartolommeo (Baccio de la Porta dit fra), 17-281-294-295, 297-299.
Barthélemy de Bragance, 62.
Barthélemy de Pise, 31-323.

Bastiani, Lazare, 58-218.
Batalha, 56.
Bayle, 9-32.
Belcari (Feo), 103.
Beleth (Jean), 128.
Bellegambe (Jean), 138-232-276.
Bellini (Giovanni), 230-309.
Benoît (saint), 4.
Benoît XI, 96, 143.
Benoît (du Cornet), 25.
Bergognone, 298.
Berlin (musées de), 161-174-186-200-286-353; danse des morts, 197.
Bernard (saint), 46-98-115-227-344.
Bernardin de Sienne (saint) 93-185-192-289.
Bernin, 271-331 et suiv.
Berruguete, 138-348.
Berthold de Ratisbonne, 58-148.
Besançon, 202.
Biard (Nicolas de), 150.
Bible des Pauvres, 157.
Bible moralisée, 159 et suiv.
Boccace, 76-141-152-174-181-265.
Bœhmer, 340.
Bologne (église Saint-François) 49-50; châsse Saint-Dominique, 62-95; sépulcre, 221.
Saint Bonaventure 38-80-95-102-114 et suiv. 149-193-210-288-337.
Borgo San Sepolcro, 93.
Borrey (Claude), 327.
Borromée (saint Charles), 304-318-335.
Borromée (cardinal Frédéric), 318.
Bossuet, 9-206-269-335-342.
Botticelli, 276-281-289-293.
Bouddha, 195.
Bourcard (de Monte Sion), 109.
Bourdichon, 206.
Bouts, Dirck, 163.
Bramante, 276-277-288.
Brandan (saint), 167-325.
Brentano (Clément), 113.
Breydenbach (Bernard de), 303
Brigitte de Suède (sainte), 193-230.
Bruges, 183-185-201-339 ; chapelle du Saint-Sang, 252.
Brunelleschi, 263.
Brunetière, 186.
Bruxelles (musée), 249-344.
Burckhardt, 52.
Burgmair, 299.

C

Caimi (Bernardino), 303 et suiv.
Campello (Philippe de), 40.
Cantimpré (Thomas de), 95-110-153-167.
Caraffa, 317.
Caravage, 84.
Cardi de Cigoli, 338.
Carmes, 5.
Carmichael, 77.
Carnovale, 277.
Carpaccio, 95-218-309.
Carrache, 338.
Casamari, 46.
Castro (Inès de), 206.
Catherine de Sienne (sainte), 32-93-182-251-277.
Caudebec, 201.
Cavallini, 75-122.
Cefalu, 78.
Celano (Thomas de) 18-68-89-106-348.
Chaise-Dieu (tapisseries), 161 ; danse des morts, 196-201.
Champagne (Philippe de), 357.
Chantilly, 93-149.
Chaource, 221.
Chateaubriand, 9-257.
Châteaudun (chapelle de), 94.
Chiaravalle, 46.
Christine l'Admirable (sainte), 167.
Christophe (saint), 132-236.
Cicéron, 146-265.
Cimabué, 72-73 et suiv., 79-84-119.
Cîteaux, 2-4-46-51.
Claire (sainte), 96.
Colette (sainte), 182.
Colmar (église des Jacobins de) 5-7-111 ; musée, 188.
Cologne 180-182; confrérie du Rosaire), 215.
Colombe (Michel), 221.
Colombe de Rieti (sainte), 291.
Colonna (fra Francesco), 268 et suiv. (voy. : *Songe de Poliphile*).
Comte (Auguste), 162.
Constance (église des Jacobins de) 57; danse des morts, 202.
Constantin d'Orvieto, 18.
Contarini, 317.
Conway (sir Martin) 18-65.

Coppo di Marcovaldo, 86.
Cordoue, 54.
Corot, 257.
Cortone (tableau de fra Angelico), 17-254 ; châsse Sainte-Marguerite, 95.
Cosmates, 75-91-331.
Cotelle, 31.
Couette (Thomas), 5.
Courbet, 84.
Cranach, 235.
Crémone (église Saint-François de), 50.
Cristofani, 81-91.

D

Dante 20-42-68-74-84-101-132-139-167.
Démosthène, 155,
Diderot, 156.
Disciplinati, 103.
Dit des trois morts et des trois vifs, 172 et suiv.
Dominici (Jean de), 212-253-255-277.
Dominique (saint) 6-8.
Sa rencontre avec saint François, 16-255.
A-t-il copié saint François, 18.
Son portrait, 19.
Croisade contre les Albigeois, 23.
Ses idées sur la pauvreté, 34.
Sa translation, 62.
Peintures sur sa légende, 138-261.
Sa manière de prêcher, 153-155.
N'est pas l'inventeur du Rosaire, 243.
Son importance dans l'art, 61.
Dominiquin, 338.
Duccio, 73,
Duderstadt (Henri de), 188.
Durand de Huesca, 21.
Durer, 68-96-127-189-193-207-208-299-302-303.

E

Egide (frère), 33.
Eglise (conception de l'art), 3.
Eléonore de Tolède, 144.
Elie, 5-81.
Elie Bombarone (dit Elie de Cortone).
Sa lettre sur les stigmates, 29-30.
Construit la basilique d'Assise, 39, 41, 42.
Son portrait sur un crucifix, 54.
Elisabeth de Hongrie (sainte), 29-94-96-99-115 ; fresques sur sa légende à Naples, 134.
Elisabeth de Schonau, 22.
Emmerich (Catherine), 113.
Enlart, 46-51.
Erasme, 265-323.
Erfurt, 37.
Ermites de Saint-Augustin, 5.
Ermites (pauvres ermites), 13.
Escobar, 335.
Estienne (Henri), 9-61-166-231-244-324.
Etienne de Bourbon, 95-153 et suiv.
Eugène IV, 253.
Eyck (Hubert et Jan van) 107-161-182-183-245-286.

F

Fénelon, 278.
Ferrand, 9.
Ferrari (Gaudenzio), 305-306.
Ficin (Marsile), 265-285.
Fioretti, 20-31-88-89-340.
Flagellants, 25-102-292.
Flemalle (le maître de), 127-185.
Florence.
Académie, 58.
Offices, 96.
Baptistère, Mosaïques, 70.
Loggia di San Paolo, p. 17.
Santa Croce.
Tombeaux, 60.
Portrait de saint François, 69.
Peintures de Cimabue, 74.
Chapelle des Bardi, 96.
Chapelle Baroncelli, 109.
Légende de la Croix, 122.
Réfectoire, vie de saint Louis, 97.
Arbre de la Croix. 123.
Triomphe de la mort, d'Agnolo Gaddi, 774.
Sainte Marie-Nouvelle.
Tombeaux, 60.
Madone Ruccellai, 73.
Chapelle Tornabuoni, fresques de Ghirlandajo, 87-313.
Chapelle Strozzi, triomphe de saint Thomas, 138.
Enfer, 167.
Chapelle des Espagnols, 5, 141 et suiv.
Cloître vert, 141.

Chapelle de la Pura, 211.
Couvent de San Marco, 251 et suiv.
Fresques d'Angelico, 260 et suiv.
Portrait de Savonarole, 278.
Bigallo, 215.
Or san Michele, 141.
Chapelle Riccardi, 267.
Foppa (Vincenzo), 298.
Fossanova, 46-149.
Fouquet, 298-313.
Frachet (Gérard de), 16-95-110.
Francisco de Holanda, 301.
François d'Assise (saint).
Son portrait, 19.
Cantique du soleil, 20.
Son œuvre, 6-8.
Ses désillusions, 11.
Saint François et la papauté, 12.
Son voyage en Terre Sainte, 12-108.
Son voyage en Espagne, 348.
Ses sermons, 164.
Anecdote des figures de neige, 104.
La Noël de Greccio, 187.
Ses fiançailles avec la pauvreté, 10.
Sacrum commercium, 77.
Aime les romans, 83.
Rejette ses vêtements, 361.
Ses idées sur la pauvreté, 33.
Ses admonitions, 38.
Sa mort, 29.
Ses stigmates, 30-31-70-98-99.
Sa canonisation, 31.
Translation de ses reliques, 42.
Sa sépulture, 42.
Ses portraits, 65 et suiv., 71-89-351.
Son influence sur l'art, 73-361.
Critiqué par les protestants, 9, 323.
(Voir *Assise*, *Giotto*).
Fraticelles, 13.
Frédéric II, 31.
Fromentin, 257-343.
Fry, 84.
Funel (Vincent), 327.

G

Gaddi, Agnolo, 122-174.
Gaddi, Taddeo, 109.
Gand, (église des Jacobins), 57.
— (église des Récollets), 344.
Gebhart, 25.
Gentile da Fabriano, 263.
Gertrude (sainte), 230.
Ghiberti, 72-75-107-263.
Ghirlandajo, 87-313.
Giberto, 317.
Giorgione, 275-309.
Giotto, 6-10-11-18-64-117-124-125-342-351.
Sa biographie, 71 et suiv.
Sa vie par Ghiberti, 72.
Son portrait, 76-77.
Ses peintures à Assise, 80 et suiv.
Son type de saint François, 90-91.
Allégories de l'Arena et du Campanile, 92.
Chapelle des Bardi, 96.
La vie de Jésus à l'Arena, 101-117.
La *Lamentation*, 122-190.
Son enfer, 168.
Son crucifix, 120.
Médaillons du Campanile, 148.
Giovanni de Caulibus, 115.
Giunt de Pise, 31-83.
Glaber, 2.
Gœthe, 86-135-194-289-312.
Görres, 9-31.
Gozzoli, Benozzo, 5-31-139-227-237-267.
Gratz, 58.
Greccio (portrait de saint François), 66.
La Noël de Greccio, 91-105-106-108.
Greco, 88-193-350 et suiv.
Grégoire IX.
Canonise saint François, 11.
Son portrait à Subiaco, 68.
Grunewald, 230.
Guerchin, 336-338.
Guglielmo, fra, 62.
Guidalotti, 141.
Guido Reni, dit le Guide, 106-338.
Guido de Sienne, 75.
Guiraud, 4-18.

H

Halès (Alexandre de), 139-140.
Hanapes (Nicolas de), 157.
Hase, (A von), 8-31-110.
Heine, 152.
Hermanin, 67.
Hildegarde (sainte), 21.
Holbein, 68-207.
Hugo, 300.
Humbert de Romans, 47-95.
Humiliates, 21-164-212.

Humilité (sainte), 96.

I

Ignace de Loyola (saint).
Ses rapports avec saint Dominique et saint François, 335-349.
Ses exercices spirituels, 335 et suiv.
Ingres, 52-122-214.
Innsbruch, tombeau de Maximilien, 215.
Innocent III, 18-74.
Innocent VIII, 148.
Innocent X, 330.
Isidore de Sévile, 128.

J

Jacoba de Settesoli, 66.
Jacomino de Vérone, 168.
Jacopone da Todi, 79-104-105-166-259.
Jacques de Vitry, 18.
Jacques de Voragine, 102-110-127 et suiv., 156-196-255 (voir *Légende dorée*).
Jean de Vicence, 23-58.
Jeanne d'Arc, 273.
Jésuites, 321-325-323 et suiv.
Joigny, 221.
Joinville, 97.
Joubert, 284.
Jourdain de Giano, 26.
Jurieu, 9.

K

Kant, 148-152.
Kermaria-Nisquit, danse des morts, 196.
Kernascleden, 196.
Ketzel, Martin, 224.
Kœnigsfelden, 94.
Krafft, Adam, 222 et suiv.

L

Lacordaire, 17.
Lactance, 286.
Laudesi, 103 et suiv.
Launoi, 130.
Laurens (frère), 146-160.
Lefèvre (Jean), 201.
Légende dorée, 102-127 et suiv., 156-208-320.
Léon (disciple de saint François), 33.
Léon X, 6-291-319-351.
Lignum vitae, 123.
Lippi, Filippino.
Triomphe saint Thomas, 139-294.
Lippi, Filippo, 6-186.
Littré, 180.
Lope de Vega, 349.
Lorenzetti, Ambrogio : *Vie de saint François*, 93.
Ses *vierges*, 126-191.
Lorenzetti, Pietro.
Vie de sainte Humilité, 96.
Ses Anachorètes, 170-174.
Lorette, 242-243-308.
Lotto, Lorenzo, 307 et suiv.
Louis, roi de France (saint), 96 et suiv.
Louis de Toulouse (saint), 97.
Louis d'Orléans, 205.
Lubeck (danse des morts), 197.
Luc (frère), 327.
Ludolphe le Chartreux, 116-161-163.
Lugo (église Saint-François de), 56.
Luini, 298.
Lulle (Raymond), 140.
Luther, 8-250-277-300.

M

Macchabées, 202-203.
Machiavel, 266.
Madeleine (sainte), 16-124-313-320.
Madrid (musée), 138-193-348.
Maillard, 61, 183.
Maistre (Joseph de), 131.
Mâle, 7-8-54-108-184-189-204-221.
Manrèse, 335-338.
Mantegna, 230-273-289.
Marchand, Guyot, 200.
Marchese, 6.
Margaritone d'Arezzo, 86.
Marguerite de Cortone (sainte), 95-112.
Marlowe, 230.
Marmion (Simon), 2.
Martianus Capella, 147.
Masaccio, 6-263.
Masolino, 263.
Masseo, frère, 89.

Mazzoni, Guido, 221.
Médicis (Catherine de), 326.
— (Cosme), 252-259-264.
— (Laurent), 264-275-361.
Méditations, 102-137-191-337.
Leur auteur, 114 et suiv.
Leur pathétique, 121 et suiv.
Leur tendresse, 125 et suiv.
Melormus, 65.
Memling, 185-206.
Memmi (Lippo), 96-143.
Mendiants (définition), 3-4.
Caractère de leur fondation, 37.
Leur rôle en Terre Sainte, 108.
Leurs progrès, 182 et suiv.
Leur rôle dans les confréries, 210 et suiv.
Leur attitude en face de la Renaissance, 253.
Leur situation au XVIIe siècle, 323 et suiv.
Menot, 183.
Meslay-le-Grenet, 197-201.
Metnitz, 197.
Metzys, 249.
Meung (Jean de), 147-266.
Michaëlis (Sébastien), 326.
Michel-Ange, 62-135-266-287-297.
Michel-Ange et Savonarole, 295-296.
Son jugement sur la peinture flamande, 301-302.
Michelet, 8-79-89-171-181.
Michelozzo, 252.
Mignot (Jean), 52.
Milan (dôme), 52.
Sainte-Marie-des-Grâces, 107.
Réfectoire, la Cène de Léonard, 277-312.
Église saint Eustorge : châsse de saint Pierre martyr, 95.
Bas-relief des Mages, 107.
École milanaise, 297 et suiv.
Millet (Jean-François), 186-355.
Minden, 197.
Molanus, 319 et suiv.
Mont Saint-Michel.
Statue de saint François, 94.
Croisade d'enfants, 182.
Moretto, 307.
Mortier, 15.
Murillo, 88-106-126-227-350.
Sa vie, 353.
Son art, 354 et suiv.
Ses vierges, 355 et suiv.
Murro (Jean de), 71.
Mussart (Vincent), 326.

N

Nancy (église des Cordeliers), 60.
— (église Sainte-Epvre), 330.
Naples (tombeau de Robert d'Anjou), 148.
Eglise de Donna Regina.
Crucifixion, 122.
Vie de sainte Elisabeth, 134.
Eglise de l'Incoronata, *les sept sacrements*, 148.
Nelli Ottaviano (*vie de Saint Dominique*), 138.
Niccolo dell'Arca, 221.
Nicolas IV, 70-128.
Nicolas V, 256.
Nicolas de Lire, 116-187.
Nodier (Charles), 268.
Nuremberg, 188-221 et suiv.
Les *Sept Chutes* d'Adam Kraff, 222.
Église Notre-Dame, *Rosenkranz*, 245.
Église saint Laurent, *le Rosaire*, 245.

O

Oberammergau, 184.
Occam, 140.
Olivi (Jean-Pierre), 33.
Onuphre (saint), 16.
Oporto, 232-233.
Orcagna, 141-167.
Origène, 90.
Overbeck, 9.
Oxford (église des Cordeliers). 37.
— tombeaux, 59-60.
Ozanam, 9-79-104-106-286.

P

Pacioli (fra Luca), 276.
Padoue : Eremitani, 5.
Église du Santo, 49 : le squelette. 166.
Église de l'Arena, 63 : *vie de Jésus*, par Giotto, 101-117-188.
La Lamentation, 122-190.
Crucifix, 120.
Vertus et vices, 92.
Enfer, 168.

Palerme (*Triomphe de la Mort*), 174-332.
Paris 50-118.
Notre-Dame, 50-118.
Sainte-Chapelle, 41-97-108.
Saint-Denis, 60.
Eglise des Jacobins, 56-57.
Eglise des Cordeliers, 56.
Tombeaux, 60-61.
Portrait d'Alexandre de Halès, 139.
Église des Célestins ; vision de Louis d'Orléans, 205.
Église Saint-Jean-Saint-François, 94-336.
Couvent des Cordelières (Lourcines) vie de saint Louis, 97.
Cimetière des Innocents, 197 et suiv.
Sépulcres, 222.
Saint-Étienne-du-Mont, vitrail, 233.
Vasque de l'École des Beaux-Arts, 266.
Église Saint-Thomas d'Aquin, 326.
Picpus, 326.
Musée du Louvre.
Triomphe de saint Augustin, 5-139.
Predelle Florentine, 17.
Saint François recevant les stigmates, 80.
Tombeau de Philippe Pot, 215.
Squelette des Innocents, 206.
Couronnement de la Vierge d'Angelico, 261.
Murillo : la cuisine des Anges, 353.
Rubens : Thomyris, 345.
Parme, 14.
Baptistère, portrait de saint François, 66.
Pascal, 335.
Passavanti (fra Jacopo), 141 et suiv.
Peiresc, 97.
Penna (Jean de), 40.
Perdrizet, 115-161-241-344.
Périclès, 194-267.
Pérugin, 78-294.
Pesellino, 58.
Pétrarque, 152-265-266-289.
Phidias, 194-296.
Pic de la Mirandole, 253.
Pie V, 42-318-335.
Piero della Francesca, 122-277.
Pierre Comestor, 128-345.
Pierre, martyr (saint), 16-96.
Pierre de Murrone, 171.
Pilon (Germain), 94.
Pintoricchio, 287.
Pisano (Nicolas et Jean), 59-266.
Pise : chaire du baptistère, 59.
Église San Francesco, 123.
Église Sainte-Catherine. *Triomphe de saint Thomas*. 37 et suiv.
Camposanto, *Vie de saint Ranieri*, 143.
Enfer, 168.
Anachorètes, 170.
Le Dit des trois morts, 172.
Triomphe de la mort, 173 et suiv.
Pistoie, 213.
Platon, 266-282-285-288.
Plutarque, 136.
Pogge, 265.
Politien, 253, 265, 276.
Portugal ; refuse d'admettre les stigmates, 32.
Dévotion au saint sang, 233.
Affaire de sœur Marie de la Visitation, 233-323.
Poussin, 163.
Puvis de Chavannes, 150.
Pythagore, 5-146-148.

R

Rabelais, 267-271-274-323.
Raphaël, 122-126.
Dispute du Saint-Sacrement, 139-145-288.
École d'Athènes, 150-288.
Le *Parnasse*, 291.
Ses rapports avec Fra Bartolommeo, 95-97.
Copie des gravures allemandes, 299.
Son christianisme, 300-301-318.
Actes des apôtres, 321-331.
Ses *Vierges*, 126-321-355.
Ravenne, 78-117.
Raymond de Peynafort (saint), 24-96-349.
Reginald (saint), 24.
Reggio, 48.
Reims.
Tapisseries, 161. Statues du Portail, 266.
Rembrandt, 127-346-347-354.
Renan, 8-9 et suiv., 31-111-133-157-159-193-283-335-338.
René d'Anjou, 205-206.
Retz (Frantz de), 247.
Reval (danse des Morts), 197.

Ribalta, 227-352.
Richier (Ligier), 206-221.
Ricordo (fra), 168.
Riemenschneider (Tillmann), 232-245.
Ristoro (fra), 142.
Robbia (della), Andrea, 17.
Luca, 79.
Ambrogio, 79-88-295.
Jean, 213.
Robert d'Anjou, 97.
Roch (saint), 238-239.
Roman de la Rose, 266-269-323.
Rome (Santa Maria de l'Aracœli), 17-106-286.
Sainte-Marie-du-Trastévere, fresques de Cavallini, 75.
Sainte-Marie-du-Peuple, 61-288.
Sainte-Marie-de-la-Minerve, 17.
Triomphe de saint Thomas, 139.
Obélisque, 271.
Sainte-Marie-de-la-Paix, 288.
San Francesco a Ripa, *portrait de Saint François*, 66.
La bienheureuse Albertoni, 334.
Saint-Paul-hors-les-Murs, fresques de Cavallini, 76.
Église du Gesu, 328 et suiv.
San Pietro in Montorio. *Ravissement de saint François*, 334.
Saint-Pierre : *la Navicella*, 144.
Tombeaux de papes, 148-331.
Baldaquin, 331.
Vatican, chambre de la Signature, 139-150-288.
Chapelle de Nicolas V, 256-260.
Chapelle Sixtine, 63-288-296.
Les Sibylles, 287
Rossetti, 68-77.
Rouen (saint Maclou); danse des Morts, 197.
— Confréries, 216 et suiv.
Rousseau (J.-J.), 53-54-282-325.
Rubens, 88-122-163-234-339 et suiv.
Rusuti, 75.
Ruskin, 18-48-292-309.

S

Sabatier, 9-11-18-31-41-90-91-324.
Sabellius, 145.
Sacchetti, 76.
Sainte-Beuve, 113.
Sainte-Marie des Anges, 29.
La Portioncule, 9-33-35-46.
Salimbene, 14-98-105-153-165.
Sannazar, 275.
Sarto (Andrea del), 295.
Sassetta, 93.
Sassoferrato, 338.
Savonarole, 79-251-253-254.
Sa mort, 264.
Son rôle et ses idées, 277.
Son portrait à Saint-Marc, 378.
Son portrait au Vatican, 288.
Sa lutte contre la Renaissance, 279 et suiv.
Sa conception de la beauté, 283.
Condamne les portraits, 313.
Son influence sur l'art, 293.
Son *Triomphe de la Croix*, 289.
Scherer, 9.
Schlosser, 5-96-246.
Schongauer, 182-188-299,
Scorel, 346.
Scot, 140.
Scrovegni, 101.
Sébastien (saint), 237-238.
Segarelli (Gerard), 14.
Sénèque, 129-285.
Sens, 61-98.
Shakspeare, 185.
Sienne.
Cathédrale, 46, chaire, 59.
Tombeaux, 139.
Église Saint-François, fresques, 93.
Madone de Lorenzetti, 126.
Eglise San Domenico, 329.
Chapelle Sainte-Catherine, 231.
Hopital de la Scala, bières de confréries, 216.
Église san Agostino, *vie de saint Augustin*, 96.
Musée, 174-211-227.
Simone (di Martin), 143-148.
Sisto (fra), 142.
Sixte IV, 32-43-148-248-288.
Sixte Quint, 318 et suiv.
Sodoma, 231-291.
Solesmes, 221.
Songe de Poliphile, 147, 267 et suiv.
Speculum humanæ salvationis, 158-161 et suiv., 345.
Spirituels, 13-38. (Voir fraticelles et pauvres ermites.)
Steen (Jan), 346.

Stoss, Veit, 245.
Strasbourg (cathédrale de), 53-54-118-180.
Peintures, 182-206.
Église des Jacobins, 57 ; danse des morts, 201-202.
Subiaco (le Sacro Speco), 1.
Portrait de saint François, 67.
Triomphe de la mort, 174.
Suso (Henri), 111-182-224-244-246 et suiv., 338.
Symonds, 103-282.

T

Tacite, 54.
Taine, 53-67-84-336.
Talenti (fra Jacopo), 142.
Tauler, 182-230.
Terre sainte (pèlerinage), 105-108-109-303.
Thode, 6-7-10 et suiv., 46-49-329-351.
Thomas d'Aquin (saint), 23-96.
Ses triomphes, 137 et suiv., 145-288-335.
Sa translation, 138-149.
Opposé à saint François, 138.
Thomas d'Eccleston, 26.
Thomas de Modène, 96.
Tintoret, 239-309-350.
Titien, 122-275-289-291-299-300-309-347.
Tolède, 56-350.
Tonnerre, 221.
Torquemada (Jean de), 300.
Torquemada (Thomas de), 348.
Tolstoï, 282.
Torriti (Jacopo), 75.
Toulouse (Eglise des Jacobins), 57 ; chaire, 59 ; châsse de saint Thomas d'Aquin, 138-149.
— (église des Cordeliers, chapelle de Rieux 94.
Traini.
Vie de saint Dominique, 138.
Trajan, 285.
Trévise (couvent de Saint-Nicolas), 96-268-273.
Tubalcaïn, 146-162.

U

Urbain VIII, 330.

V

Valentine de Milan, 206.
Varallo, Sainte-Marie-des-Anges, 398-399.
Vasari, 40-45-73-79-82-252.
Vaudois, 21-22-164.
Vazzola (fra), 96.
Velazquez, 350-356.
Venise.
Académie, 58-309.
Église des Frari, 48-49.
Confréries, 213-218.
Scuola di san Rocco, 239-309.
École de peinture, 218-308 et suiv.
Venturi, 80-81.
Venturino de Bergame, 24-164.
Vérone (églises de), 49.
— école de peinture, 310 et suiv.
Versailles, 361.
Villani, 164-168.
Villon, 166-177-200-333.
Vincent de Beauvais, 96.
Vincent-Ferrier (saint), 24-116-156-165-183-349.
Vinci (Léonard de), 250-299-300-321.
Viollet-Le-Duc, 54-59.
Virgile, 169-265-285-341.
Vitta de Lucques, 28.
Voltaire, 162.
Vondel, 346.

W

Wadding (Luc), 65-66-324-325.
Watteau, 274.
Weyden (Roger van der), 161-183-185-286.
Wyzewa, 9-73-130-134-254 et suiv., 294-299.

Z

Zenale, 298.
Zurbaran, 139-348-350 et suiv.

TABLE DES PLANCHES

I. Andrea della Robbia. *La rencontre de saint François et de saint Dominique* (Bas-relief, terre cuite polychrome. Florence. Loggia di San Paolo) . . . . . Titre

II. Sano di Pietro. *Sermon de saint Bernardin à Sienne sur la Piazza del Campo* (Sienne, chapitre de la Cathédrale). . . . 1

III. Église des Jacobins, à Toulouse. 29

IV. Stefano di Giovanni, surnommé Sassetta. *Fiançailles de saint François avec la Pauvreté* (Chantilly, musée Condé) 63

V. Barna. *Le Christ portant sa croix, et un donateur dominicain* (Londres, collection Benson) 101

VI. Francesco Traini. *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* (Pise, église Sainte-Catherine) 139

VII. Une page de la danse des Morts. *Le Chartreux. — Le Sergent* (Bibliothèque nationale. Cabinet des Estampes). 177

VIII. École de Cologne (le maître de Saint-Séverin ?) *Notre-Dame du Rosaire* (Cologne, église Saint-André) 211

IX. Deux pages du songe de Poliphile. — I. *Triomphe de Vertumne et de Pomone.* — II. *Poliphile rencontre la matrone Euclélie.* 253

X. Véronèse. *Le repas chez Simon* (Provenant du réfectoire de Saint-Jean-Saint-Paul, à Venise. Musée du Louvre). 291

XI. Domenicos Theotokopuli, dit le Greco. *Saint François recevant les stigmates* (Madrid, collection de Dª Maria del Carmen Mendieta). 323

XII. Fra Angelico. *Saint Pierre Martyr* (Florence, cloître de San Marco) 361

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement v

PREMIÈRE LEÇON

L'AME RELIGIEUSE AU XIIIe SIÈCLE
SAINT FRANÇOIS ET SAINT DOMINIQUE

Idée générale du sujet : importance artistique des ordres religieux. — Caractère des ordres mendiants. — Actualité de cette étude ; son sens et son objet. — I. Saint François et la Renaissance. Saint François et l'ordre franciscain. L'art franciscain est « fonction » de l'ordre franciscain. — II. Franciscains et Dominicains. Leurs luttes et leurs rivalités. Pourquoi on ne doit pas séparer les deux grands ordres mendiants. Saint Dominique et saint François. — III. Circonstances historiques de leur avènement. L'Europe mystique au XIIIe siècle. Cathares, Albigeois, Vaudois. La crise sociale et la crise religieuse. Diffusion des Ordres Mendiants. — IV. L'art des Mendiants exprime une révolution de la sensibilité. — Conclusion. . . . 1

DEUXIÈME LEÇON

LES ÉGLISES DES MENDIANTS

Les stigmates de saint François et la basilique d'Assise. — I. La question de la Règle : la Pauvreté franciscaine. Comment les Mendiants furent amenés à construire. — II. La basilique d'Assise. L'architecte. Les trois églises. — III. Caractères généraux de l'architecture des Mendiants. Cette architecture est du gothique modifié. Sa valeur artistique et son sens religieux. — IV. Quelques variétés de ce style en Europe. Les Jacobins de Toulouse. Individualité des églises des Mendiants. Les chaires et les tombeaux 29

TROISIÈME LEÇON

GIOTTO ET LES FRESQUES D'ASSISE

Les peintures d'Assise et les origines de la Renaissance. La Vie de saint François par Giotto. — I. Les portraits de saint François. Portraits

de Rome, de Pescia. La fresque du *Sagro Speco*. Le moyen âge et le portrait. — II. Giotto, sa vie par Vasari. Cimabue et Giotto. La Renaissance romaine : les Cosmates, Cavallini. Giotto et l'esprit franciscain. La *Canzone* contre les Mendiants. Caractère de Giotto. La mosaïque et la fresque. — III. Les fresques de Giotto à Assise. Les débuts du naturalisme. La peinture de la vie : les personnages, le décor. Le type de saint François chez Giotto : le héros, le surhomme. Le *Triomphe de saint François* et l'idée de la gloire. Le saint François de Sassetta. — IV. Les vies des saints Mendiants dans l'art du moyen âge. — Saint Louis de Toulouse et saint Louis, roi de France. Entrée de la vie contemporaine dans l'art. 63

QUATRIÈME LEÇON

LA VIE DE JÉSUS ET LA VIE DES SAINTS EN IMAGES. LA LÉGENDE DORÉE

Notre-Dame de l'Arena et la Vie de Jésus par Giotto. — Comment les Mendiants ont renouvelé l'intelligence de l'Évangile. — I. Saint François et la Vie de Jésus. La Noël de Greccio. Les sociétés de *Laudesi* et les origines du drame religieux. Les Mendiants en Terre-Sainte et l'Orient séraphique. Les mystiques et les visionnaires. — II. Les *Méditations sur la Vie de Jésus-Christ*. Leur influence sur les Mystères et sur l'art. Caractère symbolique de l'art au XIIIe siècle. Le thème de la Crucifixion dans la peinture gothique. Ses nouveaux caractères d'après les *Méditations*. Pathétique et réalité. La légende de la croix. Les femmes dans les *Méditations*. La Vierge. La tendresse. — III. Les Vies des Saints. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Fortune de ce livre : son influence sur l'art. Les légendes des saints et les *Conversations sacrées*. Conclusion 100

CINQUIÈME LEÇON

LE MIROIR THÉOLOGIQUE ET LE MIROIR MORAL LA CHAPELLE DES ESPAGNOLS ET LE CAMPO-SANTO DE PISE

Les *Triomphes de saint Thomas* et la peinture scolastique : I. La chapelle des Espagnols. La fresque des Arts libéraux : *Trivium et Quadrivium*. Origine augustinienne de ce thème. *L'Église militante*. Évolution des idées et de l'art au XIVe siècle. — II. Les *Anecdotes* d'Étienne de Bourbon. Goût des exemples, des manuels. Transformation du symbolisme. La *Bible moralisée*. Ludolphe le Chartreux et le *Speculum humanae salvationis*. La morale et l'histoire remplacent la théologie. — III. L'idée de la mort dans la morale chrétienne. Le Jugement dernier. Les tableaux de l'Enfer dans les sermons des

Mendiants. Le Campo-Santo de Pise. La fresque des Anachorètes. Le *Dit des Trois morts et des Trois vifs*. Le *Triomphe de la Mort*. . . 137

SIXIÈME LEÇON

L'AVÈNEMENT DU PATHÉTIQUE MYSTÈRES ET DANSES MACABRES

Caractères de l'art au xve siècle. I. La Grande Peste et ses conséquences. Trouble et déséquilibre, névrose de ce temps. Influence des Mendiants. — II. Les motifs nouveaux dans les représentations de l'Évangile. Les « Mystères ». Naturalisme et pathétique. Les Passions. L'Homme de douleurs. La Vierge de Pitié. — III. L'idée de la mort au xve siècle. Les Danses macabres. L'*Ars Moriendi*. Tristesse de la fin du moyen âge 176

SEPTIÈME LEÇON

CONFRÉRIES, DÉVOTIONS NOUVELLES. LES CINQ PLAIES, LES SAINTS PROTECTEURS, LE ROSAIRE

La piété au xve siècle : I. Nature et rôle des confréries; leurs relations avec les ordres mendiants. Miséricordes, Charités, *Scuole ;* objet et fonctions. Les confréries de Rouen à la fin du moyen âge. Caractères de l'art des confréries. — II. Dévotions à Jésus-Christ. Sépulcres ; les origines du chemin de la Croix. Les Sept Chutes. Les Cinq Plaies. Le saint Sang. La fontaine de vie et le pressoir mystique. — III. Les saints. Saints protecteurs. Saints de la guerre et de la peste. Saint Christophe, sainte Barbe, saint Roch. — IV. La Sainte Vierge. La Madone de miséricorde. Notre-Dame des sept douleurs. Notre-Dame de Lorette. Notre-Dame du Rosaire. Alain de la Roche. La Vierge et les Mendiants. L'Immaculée conception. 209

HUITIÈME LEÇON

LE COUVENT DE SAINT-MARC A FLORENCE FRA ANGELICO, SAVONAROLE. LES PROPHÉTIES DE LA SIBYLLE

Le couvent de Saint-Marc. L'Observance. La sainteté au xve siècle. — I. Le bienheureux Angelico. L'artiste et le saint, son caractère et son génie. Angelico et la Renaissance. — II. Caractères de la Renaissance. Découverte de l'antiquité. Fra Francesco Colonna, auteur du *Songe de Poliphile*. Analyse et esprit du livre. L'archéologue et l'érudit. Le paganisme. La volupté. — III. Jérôme Savonarole. Le Bûcher des Vanités. Idées de Savonarole sur l'art. Le problème de la Renais-

sance. — IV. Antiquité et Christianisme. Essai de conciliation. Filippo Barbieri et le livre des Sibylles. La Chambre de la Signature. 251

NEUVIÈME LEÇON

LA FIN DE LA RENAISSANCE ET LA RENAISSANCE CATHOLIQUE

Persistance du sentiment chrétien en Italie au XVIe siècle. Progrès des ordres mendiants. — I. Influence de Savonarole sur l'art florentin. Vogue des représentations douloureuses. — Fra Bartolommeo. Michel-Ange. — II. L'école milanaise. Ses rapports avec l'art du Nord. Influence des gravures allemandes. Les Mendiants et la presse. Gaudenzio Ferrari et le *Sacro Monte* de Varallo. — III. Autres artistes chrétiens du Nord de l'Italie : Moretto, Lorenzo Lotto. — La peinture vénitienne. Véronèse et l'Inquisition. — IV. La Réforme et le Concile de Trente. Réaction contre le paganisme. — La nouvelle querelle des images. Molanus. La fin de la Renaissance. 290

DIXIÈME LEÇON

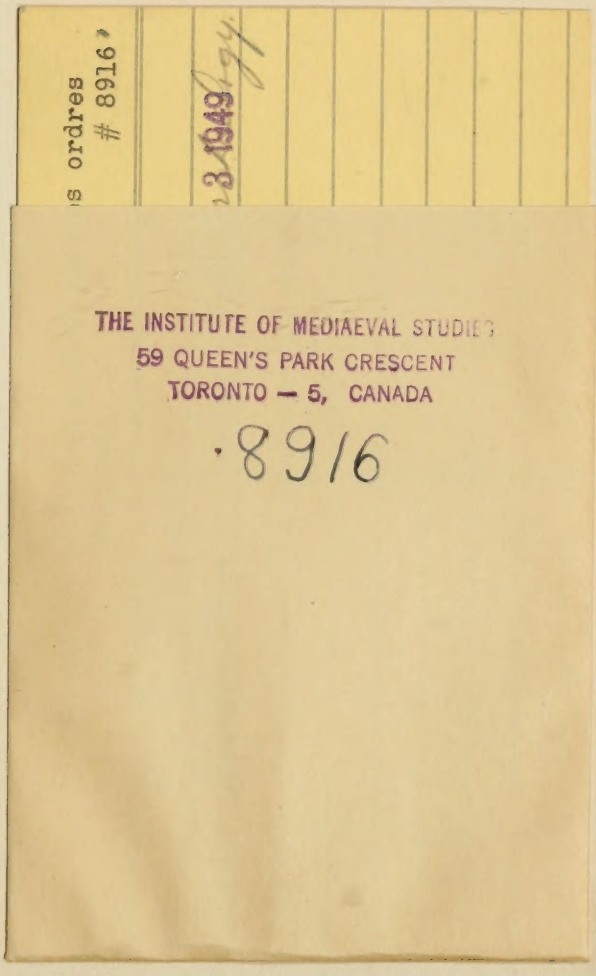
LES DERNIERS CHEFS-D'ŒUVRE FRANCISCAINS RUBENS ET MURILLO

Les ordres mendiants à la fin du XVIe siècle. Causes et symptômes de décadence. — I. La compagnie de Jésus et les ordres mendiants. — L'architecture baroque. Le Bernin : les tombeaux de papes, le saint Sang. Les Jésuites et les miracles de la Vierge. — Les *Exercices spirituels* et les *Méditations*. — II. Survivances franciscaines dans l'art des pays du Nord. — La religion de Rubens. — L'éducation chrétienne au XVIIe siècle. *La Dernière Communion de saint François d'Assise. Thomyris*. — Le christianisme de Rembrandt. — III. Les Mendiants et l'Espagne. Saint Dominique et saint Antoine de Padoue. Le génie espagnol. — Les *Saint François* de Greco. Murillo et les Franciscains. L'*Extase de saint François*. — Les Vierges de Murillo. L'*Immaculée Conception*. — IV. Conclusion. 322

INDEX ALPHABÉTIQUE 363

TABLE DES PLANCHES 372

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^R^


s ordres
8916
1949
THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK CRESCENT
TORONTO — 5, CANADA
·8916