

INTRODUCTION.

Il y a, dans les doctrines respectives des peuples anciens, un point de vue qui domine tous les autres, et dont l'importance a été à peine entrevue par les plus grands génies, avant les découvertes historiques auxquelles nous assistons depuis un siècle. Pour celui qui peut s'élever à cette hauteur avec le secours combiné de l'imagination et de la science, l'horizon de l'histoire s'éclaire d'une lumière qui donne à certaines traditions une signification toute nouvelle. Ce point de vue est celui qui nous montre, plus ou moins distinctement, la vocation spéciale de chaque peuple dans le dogme religieux qui a déterminé plus particulièrement son développement intellectuel et moral, et qui lui a été assigné comme son héritage propre entre les débris des croyances primitives, après la catastrophe qui eut pour suite la dispersion du genre humain. Aux Indiens échet en partage le dogme de l'incarnation divine, sur lequel ils ont construit leurs épopées gigantesques; aux Phéniciens le dogme mystérieux d'une prévarication originelle qui demandait

une expiation incessante par l'immolation de victimes humaines; aux Persans le dogme de l'antagonisme toujours renaissant entre les deux principes qui se disputent l'empire du monde et celui des consciences; aux Égyptiens le dogme de l'immortalité en vue des récompenses et des châtimens après la mort; aux Grecs enfin le dogme de la double dégradation de l'homme, par suite de sa chute, dégradation de son âme et dégradation de son corps, comme si cette race privilégiée n'avait entendu distinctement, à travers le bruit des siècles, que ces paroles de la Genèse : Dieu créa l'homme à son image. Et ce n'est pas de les avoir entendues, ni même de les avoir entendues mieux que les autres, qui constitue le privilège des Grecs; c'est de s'être donné instinctivement la mission de réhabiliter la créature humaine, tant dans ses facultés que dans ses formes, c'est en un mot d'avoir introduit dans le monde la notion de l'idéal. Un autre peuple, encore plus privilégié, le peuple Juif, avait été institué en vue du culte du vrai, tandis que la race Hellénique était instituée en vue du culte du beau.

On comprend d'avance que la perfection de ses œuvres dut être en raison composée de ses progrès techniques et de sa fidélité à sa vocation transcendente. Des essais plus ou moins informes représentèrent les dieux et les déesses, avant que le goût et la piété trouvassent une satisfaction égale dans ces sortes de représentations; mais le but vers lequel on tendait était distinctement aperçu, comme le prouvent certaines légendes

des populaires qui avaient plus particulièrement rapport à cet ordre de conceptions. L'histoire de la statue de Pygmalion disait assez dans quelles régions l'artiste devait chercher la vie pour son œuvre, et l'histoire de Dédale et d'Icare disait plus clairement encore à quoi s'exposait celui qui, après avoir fait servir son art à des passions infâmes, veut enseigner à son fils à prendre son vol sur des ailes désormais impuissantes qui le laissent tomber dans l'abîme.

Pour arriver à la production du beau sous sa forme la plus parfaite, il fallait, outre les conditions organiques et intellectuelles, un concours de circonstances extérieures dont il n'y a pas un autre exemple dans les annales du genre humain. Grâce à l'action combinée des institutions et des traditions, une sève abondante et même surabondante circulait dans toutes les ramifications du corps social, et la gloire ou, pour mieux dire, tous les genres de gloire favorisaient dans tous les sens l'épanouissement du génie national. C'était dans le v^e siècle avant l'ère chrétienne, et le mouvement prodigieux dont je parle embrasse ce siècle tout entier. Pour ne parler que des créations qui avaient l'idéal pour objet, il y eut, dans le domaine de l'art et de la philosophie spéculative, une telle profusion de chefs-d'œuvre, fruits d'inspirations analogues, que toutes les facultés s'en ressentirent plus ou moins, et l'historien lui-même, sans s'en douter, devint sculpteur et philosophe en traçant ses portraits ou en remontant des effets aux causes. De cette confusion apparente,

qui couvrait la plus belle des harmonies, naquit une alliance plus intime qu'on ne la vit jamais, entre l'art, la poésie, la philosophie et l'histoire, mais particulièrement entre les deux premières, parce que, outre leurs tendances et leurs inspirations communes, elles opérèrent souvent sur des matériaux identiques.

L'espèce de poésie dont je veux parler ici n'est ni la poésie lyrique, ni la poésie épique, dont le temps était passé, mais la poésie dramatique qui, en empruntant presque toujours ses personnages aux temps héroïques de la Grèce et en faisant souvent intervenir les dieux eux-mêmes, s'émancipa heureusement des entraves de la vie réelle et fit poser, agir et parler ses héros, comme s'ils n'avaient nul compte à rendre au spectateur vulgaire de leur pose, de leur action, ni de leur langage. C'était l'application de l'idéal à une représentation plus vivante que celle qui se faisait par la sculpture ou par la peinture. Seulement cet idéal ne s'occupait pas de la perfection des formes ni de la beauté des proportions; mais il n'en était pas moins à la fois l'auxiliaire, le reflet et comme le supplément de la statuaire.

D'autres rapports plus curieux encore existaient entre les œuvres plastiques et les œuvres dramatiques, tant qu'elles relevèrent les unes et les autres de la religion nationale. La grande école de Phidias ne glorifia pas indistinctement toutes les divinités de l'Olympe, mais elle choisit parmi elles ses types de prédilection, qui étaient aussi ceux du peuple pour lequel il tra-

vaillait. Le type qu'elle s'attacha le plus à perfectionner et qu'elle reproduisit le plus souvent, fut la Minerve, tandis que la Vénus, idole favorite des époques de décadence, était traitée comme une déesse subalterne dont le culte n'était pas sans charmes, mais dont l'invocation ne pouvait inspirer à un peuple qui se croyait destiné à de grandes choses, aucune des vertus dont il sentait le besoin; ou, s'il y eut une Vénus pour les sculpteurs de cette grande époque, ce fut la Vénus Céleste ou Vénus Uranie, comme celle que Phidias sculpta pour le Céramique d'Athènes, et qui n'avait rien de commun que le nom avec la Vénus Callipyge, ni avec la Vénus de Médicis. Le costume surtout était très-différent, attendu que les artistes de l'école dont nous parlons dédaignaient ou ne savaient pas apprécier les charmes du nu, excepté dans ses rapports avec les exercices gymnastiques (1).

A cette dépréciation de la déesse des amours dans l'art plastique et toreutique, correspondait, dans l'art dramatique, une dépréciation analogue de l'amour même et une sorte d'indifférence pour les grands effets tragiques qu'il est si facile d'en tirer. Il faut voir dans Sophocle et particulièrement dans son *Antigone*, avec quel sublime dédain ce génie, à la fois si grand et si pur, passe devant cette passion, quand elle se rencontre sur son chemin. On dirait qu'il craint, en lui donnant

(1) Voir l'excellent ouvrage d'Ottfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, p. 575-583.

trop d'importance, de compromettre l'idéal qu'il poursuit. Son thème de prédilection, c'est le dévouement, mais le dévouement ennobli et presque sanctifié par l'accomplissement d'un devoir, ce qui donne à ses personnages une dignité qui semble parfois les élever au-dessus de la nature humaine.

Mais ceci ne constitue, entre la statuaire et la tragédie grecque, qu'un rapport purement négatif. Il y en a un autre qu'il est encore plus important de faire ressortir. Nous avons dit que la Minerve était le type favori de l'école de Phidias, et nous savons qu'il coula ou sculpta au moins neuf fois la statue de cette déesse, tant pour Athènes dont elle était la divinité tutélaire, que pour les autres villes de la Grèce. Ces diverses statues, loin d'être la reproduction d'un même modèle, différaient les unes des autres ou par les dimensions, ou par les attributs, ou par le caractère, ici plus archaïque, là plus adouci, ou enfin par la manière, qui varia plus d'une fois pendant la longue carrière de l'artiste. On dirait qu'il se fût proposé le même problème que devaient se proposer plus tard les écoles de peinture les mieux inspirées, savoir : de concilier, autant que possible, l'action du génie personnel avec le respect pour les types consacrés par une vénération immémoriale.

Autant qu'on en peut juger par les médailles, par les pierres gravées et par les descriptions incomplètes qui nous ont été transmises, les statues colossales, comme celles de l'Acropole et du Parthénon, étaient plus con-

formes au goût de ceux qui voulaient que l'art fût religieux et traditionnel avant tout, tandis que celles de moyennes dimensions, comme la Minerve en bronze, connue dans l'antiquité sous le nom de la belle Lemnienne, semblait être sinon une conception originale, du moins le développement plus personnel d'un idéal contenu en germe dans un type antérieur. Aussi l'artiste y avait-il gravé son nom, en témoignage de la satisfaction qu'il s'était donnée à lui-même, par la création de ce chef-d'œuvre.

Un bizarre caprice du sort a voulu que les ouvrages des sculpteurs égyptiens et assyriens aient été plus épargnés que ceux de Phidias, dont pas un seul, à l'exception de sa part indéterminée dans les sculptures du Parthénon, n'a échappé aux ravages combinés du temps et des barbares. Pour apprécier son génie, nous sommes réduits à des copies qui sont toutes d'une date postérieure, et dont il est souvent difficile de déterminer les rapports exacts avec les originaux. La plus célèbre de ces copies est sans contredit la Minerve du Vatican, dans laquelle se trouvent si bien exprimés tous les attributs qui ont fait de cette déesse le point culminant de l'idéal chez les Grecs. Au premier coup d'œil, on voit que la grâce féminine est ce qui a le moins préoccupé l'artiste. C'est une beauté virginale et presque sévère, et tout est calculé pour faire ressortir ce double caractère, la pureté des lignes du front, la forme presque cubique du menton, la direction du regard et surtout l'expression de la bouche, où l'on re-

marque une finesse qui échappe à toute description. Il n'y a pas jusqu'à la chevelure qui ne concoure à produire le même effet, et l'équilibre entre le costume guerrier de la déesse et son sexe, est si admirablement maintenu, que, sous ce rapport seul, cette statue pourrait être regardée comme un chef-d'œuvre.

Maintenant est-ce à l'imagination humaine toute seule qu'il faut faire honneur de cette création sublime, ou bien faut-il chercher dans des régions supérieures les données traditionnelles qui avaient enfanté la légende, et la source de l'inspiration qui enfanta l'œuvre d'art? Qu'est-ce donc que cette fille de Jupiter, soustraite, par un privilège spécial, aux lois ordinaires de la génération, et sortant tout armée du cerveau de son père? Que signifie sa victoire sur la Gorgone, dont la chevelure distillait des gouttes de sang douées d'une vertu miraculeuse? et cet attribut suprême de la sagesse, et de la sagesse non progressive, que Phidias avait si bien exprimé sur le fronton du Parthénon (1), n'était-il pas la formule mythologique d'un dogme depuis longtemps perdu pour le peuple, mais entrevu et respectueusement recueilli par la philosophie platonicienne? Le secours que la déesse prête au souverain des dieux dans ses combats contre les géants, l'oiseau nocturne qu'elle a pour emblème et qui a le don de voir clair dans les ténèbres, en un mot l'ensemble des tra-

(1) On y voyait un bas-relief représentant Jupiter qui contemplait sa fille au moment où elle venait de s'élaner de son cerveau.

ditions relatives à son culte, ne ressemble-t-il pas à des rayons affaiblis ou dispersés d'une révélation primitive? Or, c'était en opérant sur ces matériaux et en se laissant influencer par eux, que l'artiste dont nous parlons devait concevoir et réaliser son type favori. Le problème à résoudre était la fusion de deux idées corrélatives, l'idée d'éternelle sagesse et celle d'éternelle beauté, mais d'une beauté qui fût pour ceux qui la contemplaient une cause de recueillement autant que d'admiration. C'est en effet ce qu'on éprouve en présence de la Minerve de Phidias. L'extrême pureté qui respire dans la pose, dans les traits et jusque dans les moindres détails, montre assez que l'artiste avait compris et voulait faire comprendre aux autres que la chasteté est mère de l'intelligence et de la force. On dirait qu'il se fût inspiré de ce beau verset du livre de Judith :

Et confortatum est cor tuum eo quod castitatem amaveris.

Ces paroles peuvent également s'appliquer à un autre mythe qui joue un rôle important dans l'histoire de l'art grec, et auquel l'école de Phidias emprunta un autre type de prédilection ; je veux parler du type de l'Amazone, exploité à l'envi par les poètes et par les sculpteurs, et si populaire parmi les Athéniens qu'ils ouvrirent un concours solennel auquel furent invités indistinctement tous les artistes de la Grèce. Il semblait que le résultat n'en pouvait être douteux, puisqu'un des concurrents était Phidias lui-même, alors arrivé à l'apogée de sa gloire, et que cette gloire était surtout

fondée sur la perfection qu'il venait de donner au type de la Minerve, lequel offrait plus d'analogie qu'aucun autre avec celui de l'Amazone. Mais cette fois l'attente publique se trouva trompée, parce que le génie du grand sculpteur, plus familiarisé avec la majesté qu'avec la grâce, ne put pas donner à sa statue tout le charme qu'exigeait le goût difficile de ses juges. Il ne s'agissait plus de sculpter une divinité imposante, objet d'un culte national, mais une créature à la fois belle et forte, douée de toutes les qualités viriles, sans avoir aucune des faiblesses de son sexe, et conservant, dans ses habitudes guerrières, la délicatesse des formes jointe aux attraits de la pudeur. Phidias avait représenté son Amazone prenant son élan, en s'appuyant sur sa lance, ce qui n'était pas le côté le plus poétique de son sujet (1), tandis que Ctésilas, son concurrent couronné, eut l'idée, bien autrement heureuse, de représenter la sienne comprimant une forte douleur physique ou morale, mais la comprimant de manière à ne nuire en rien à la beauté des formes ni à l'harmonie des lignes. Une très-bonne copie de ce chef-d'œuvre, alors tant admiré, se trouve dans le musée du Vatican, et il y a plus d'une statue dans le Belvédère qui devrait lui céder sa place. Toute l'expression est concentrée dans le visage, et il y a dans ce mélange d'héroïsme et de mélancolie quelque chose qui émeut et enchaîne le

(1) Une copie, au moins approximative, de cette statue de Phidias se trouve dans le musée du Vatican.

spectateur; et cependant il y a des réparations faites par un ciseau moderne, et les deux bras ont été restaurés par conjecture! Que serait donc cette œuvre, sans toutes les mutilations qu'elle a subies, et quel ne dut pas être l'enthousiasme des juges et du peuple tout entier, quand l'original fut exposé devant eux pour la première fois? C'était quelque chose de plus suave et de plus humain que l'idéal de la Minerve, et par conséquent plus approprié aux tendances qui commençaient à se manifester, du vivant même de Phidias, dans l'école d'Athènes, tendances personnifiées dans Polyclète, le plus jeune de ses rivaux, et dont le nom fut proclamé, avant le sien, dans le concours dont nous venons de parler.

C'est à cet événement si mémorable dans l'histoire de la sculpture antique, qu'il faut faire remonter la vogue prodigieuse du mythe des Amazones, soit dans la décoration des temples, soit dans l'ornementation des tombeaux. Non-seulement les copies de ce qu'on avait le plus admiré se multiplièrent à l'infini, mais bientôt on ne se contenta plus de statues isolées, on voulut avoir des groupes plus ou moins nombreux et, en quelque sorte, des légions d'Amazones; car on n'en comptait pas moins de cinquante, de grandeur naturelle, sous le portique du temple de Diane, à Éphèse, placées là comme les chastes gardiennes d'un sanctuaire consacré à une déesse pour qui la chasteté était la première des vertus.

Mais tous les édifices religieux ne se prêtaient pas à

ce genre de décoration. De plus, il y avait dans le caractère de l'Amazone un élément qui n'était pas mis en jeu, quand on se bornait à la placer sur un piédestal; c'était sa bravoure dans les combats, combats non moins imaginaires que ceux des Géants contre Jupiter, mais qui n'en étaient pas moins un sujet de prédilection universelle. Pour lui donner tout le charme et tout le développement dont il était susceptible, on le sculpta sur la frise des temples ou sur les métopes, et ces sculptures en bas-relief, dont plusieurs se sont conservées jusqu'à nos jours, ne sont pas moins merveilles dans leur genre que les statues de grandes dimensions, dues à l'école de Phidias. Cet éloge s'applique surtout aux bas-reliefs de la frise du temple de Phygalie, et l'on voit, à la perfection de l'œuvre dans ses moindres détails, que son auteur y avait travaillé avec le génie d'un grand artiste et la verve d'un croyant (1). Par une délicatesse exquise dont les Athéniens seuls étaient capables, toutes ces prétendues victoires remportées par leurs ancêtres sur les héroïnes du Thermodon furent toujours représentées avec une sorte de respect chevaleresque pour les vaincues, et l'on dirait que c'est à leur gloire bien plus qu'à celle des vainqueurs que tous ces monuments ont été élevés. Ce qui avait été générosité chez eux se perpétua comme une tradition de bon goût dans les siècles sui-

(1) Ces bas-reliefs qui appartiennent à la meilleure époque de l'art grec, furent transportés en Angleterre en 1814 et font aujourd'hui partie de la collection du Musée Britannique.

vants, et l'on peut en voir la preuve sur plusieurs tombeaux antiques conservés à Rome, particulièrement sur le grand sarcophage du Capitole, qui, bien qu'exécuté à une époque de décadence, surpasse pour la poésie de la composition et même pour le travail du ciseau, bien des œuvres d'une date antérieure à la sienne. Cette supériorité se fait surtout remarquer dans les Amazones captives qui servent de couronnement à tout l'ouvrage, et sur lesquelles le regard du spectateur s'attache avec d'autant plus d'intérêt que ni leur attitude contrainte, ni la tristesse empreinte sur leurs visages ne leur a rien ôté de leur beauté.

On peut regarder le type de l'Amazone comme une transition adoucie entre le type de la Minerve et celui de la Vénus; et s'il fallait nommer un poète qui représente, au moins approximativement, cette transition, je nommerais Euripide qui a exploité beaucoup plus qu'on ne le croit communément le côté religieux et sévère des traditions nationales, tout en déclarant la guerre aux absurdités mythologiques. Faire de l'Amazone une héroïne de tragédie était extrêmement difficile, à cause de sa vocation exclusivement guerrière, et du peu de prise que donnait son genre de vie, soit aux affections domestiques, soit aux passions tragiques proprement dites; mais on pouvait en supposer une tombant au pouvoir de son vainqueur, subissant toutes les conséquences de l'esclavage et transmettant à un fils, qu'elle enfante malgré elle, toute la rudesse de sa vertu sauvage. C'est sur cette donnée, fournie

par la tradition locale, qu'Euripide a construit sa tragédie d'*Hippolyte*, à laquelle, par un étrange renversement de rôles, Racine, le poète chrétien par excellence, a donné une physionomie plus payenne en substituant, dans le principal personnage, la passion de l'amour à la passion de la chasteté.

On touchait alors à la clôture du siècle auquel Périclès a donné son nom, Périclès surnommé l'Olympien et digne assurément de ce surnom ; mais d'autres le furent encore plus que lui, et la gloire de Phidias et de Sophocle est encore plus belle et surtout plus pure que la sienne. Dans la période suivante, l'art se dégage de plus en plus des entraves hiératiques, une part plus large est faite au naturalisme, et les héros de la gymnastique supplantent peu à peu les héros de la mythologie. L'idéal suprême n'est plus la Minerve, en qui la beauté physique est en partie le reflet de la beauté morale. Cet idéal divin est remplacé d'abord par une sorte d'idéal mathématique qu'on appelait le canon de Polyclète, puis par un autre idéal qui, après avoir passé par plusieurs phases successives, devait aboutir à la glorification du sensualisme le plus grossier. Cet autre idéal, s'il est permis de profaner ce nom, était la Vénus, mais non plus la Vénus céleste. Le vrai sens du mythe qui se rapportait à cette divinité, s'obscurcissait de plus en plus, sinon pour les philosophes, du moins pour les poètes et pour les artistes, et ces derniers étaient trop asservis par les passions d'autrui et par les leurs, pour songer à protester

en faveur d'un symbole, quelque respectable qu'il fût.

Entre tous les types de Vénus qui sont parvenus jusqu'à nous, le plus digne de figurer à côté des chefs-d'œuvre produits par l'école de Phidias, est la Vénus de Milo, dont la découverte a rempli une lacune importante dans la série des productions du ciseau grec. Bien que l'artiste s'y montre très-préoccupé des formes, néanmoins le symbole ne leur est pas encore entièrement sacrifié, et il y a dans la pose et dans le mouvement de la déesse, quelque chose de noble et presque d'héroïque qui fait qu'on est tenté de lui donner un autre nom. Sa date est déterminée par son caractère même; et, comme il est impossible d'attribuer une œuvre si parfaite dans son genre à un sculpteur de second ordre, on est partagé, dans ses conjectures, entre Scopas et Praxitèle, qui florissaient l'un et l'autre dans la première moitié du quatrième siècle avant notre ère (390-340), c'est-à-dire durant la période qui vit poindre les premiers symptômes de décadence dans tous les arts d'imagination, particulièrement dans la poésie. Sous le rapport de l'exécution technique, non-seulement la sculpture ne participa point à cette décadence, mais elle atteignit un degré de perfection devant lequel toutes les écoles postérieures ont dû s'incliner. Il n'en fut pas de même pour ce qui tient au but transcendantal de l'art et peut l'autoriser à se donner la qualification de divin. Après la Vénus de Milo, vint la Vénus de Cnide, qui fut le principal fondement de l'immense popularité de Praxitèle, et qui contribua

tant à développer chez les Grecs la passion des nudités voluptueuses. Non-seulement les copies s'en multiplièrent à l'infini, mais elle devint l'objet d'une espèce de culte qui alla quelquefois jusqu'à la démence, et ce qu'on racontait de la frénésie des pèlerins, loin d'exciter le dégoût, ne fit que redoubler l'enthousiasme, et le perpétuer dans les générations suivantes ; car on retrouve ce type dans les écoles deux et trois siècles après son invention, et même postérieurement à la conquête romaine, et c'est par suite de toutes ces reproductions et imitations successives, que nous possédons un si grand nombre d'exemplaires de ce prétendu chef-d'œuvre (1).

On comprend que du moment où la Minerve cessa d'être l'idéal favori de l'art grec, l'Amazone qui en était une dérivation, devait partager cette disgrâce et faire place à une nouvelle espèce d'héroïnes qui fussent plus en harmonie avec l'idéal de la Vénus. Ce fut Scopas qui eut le mérite de résoudre ce problème, en exploitant plus largement et plus voluptueusement qu'on ne l'avait fait avant lui, le cycle de Bacchus, et en lui empruntant comme sujet de bas-reliefs pour les monuments publics et même pour les tombeaux, les Ménades et les Bacchantes qu'on représentait courant échevelées sur les montagnes, et décrivant, avec leurs membres souples et légèrement vêtus, des courbes

(1) Je me contente de citer les trois exemplaires du Vatican et celui de la Glyptothèque de Munich.

plus ou moins gracieuses, presque toujours renfermées dans les limites d'une décence relative, malgré les tentations ou plutôt l'invitation qu'offrait à l'artiste un pareil sujet (1). A la suite des Bacchantes, vinrent d'autres compositions accessoires conçues dans le même esprit, exécutées dans le même but. Ce fut alors que Praxitèle fut tant applaudi pour avoir sculpté sa fameuse statue du Satyre nu attaché à un arbre, et surtout pour l'avoir représenté à l'âge où la brutalité de ses instincts ne faisait que poindre. On comprend, sans plus de détails, que c'était un raffinement de corruption dans l'artiste et dans ses admirateurs. C'était en vue du même genre de succès qu'il agrandissait les proportions traditionnelles de l'Amour et diminuait celles d'Apollon, pour revêtir ces deux divinités des charmes de l'adolescence et pour offrir une pâture permanente aux imaginations dépravées (2). Son contemporain Polyclès trouva moyen d'aller encore plus loin que lui dans cette voie de décadence, en créant le type de l'Hermaphrodite, qui obtint alors et longtemps après une popularité scandaleuse (3). Presque toutes ces statues étaient exécutées en marbre, à cause du poli dont il était susceptible, et le bronze, si cher à Phidias et à

(1) Il y a, dans la cour du Belvédère, un sarcophage très-remarquable, sur lequel ce sujet est sculpté avec une perfection rare.

(2) Je signalerai l'Apollon Sauroctonos du Vatican et celui de la Tribune à Florence. Ses statues de l'Amour adolescent sont encore plus nombreuses.

(3) Un exemplaire de l'Hermaphrodite se trouve dans le musée du Louvre.

son école, était répudié comme incompatible avec le genre de succès qu'on voulait obtenir.

L'idéal de la Vénus fut sujet à des variations non moins capricieuses que la passion dont il était à la fois la glorification et l'emblème. Après avoir été d'abord la Vénus céleste et vêtue, puis la Vénus à demi-nue de Milo, cet idéal alla toujours en dégénéralant depuis Praxitèle et finit par devenir la Vénus baigneuse et quelque chose de pis encore. Ce n'est plus seulement la décadence, c'est la prostitution de l'art qu'on aurait à signaler dans cette longue et triste période qui précéda la conquête romaine.

Il y a cependant une exception à faire, au point de vue qui nous occupe, je veux dire au point de vue de l'idéal, en faveur du fameux Lysippe, le sculpteur favori d'Alexandre le Grand ; non pas à cause des inspirations dont ce royal patronage fut pour lui la source, mais pour avoir été le créateur d'une espèce d'idéal héroïque dans la personne d'Hercule, dont les aventures avaient été jusqu'alors plus souvent exploitées par la peinture que par la sculpture. Entre tous les personnages de l'antique mythologie, c'est celui qui présente le caractère le plus riche en contrastes, je dirais volontiers le plus chevaleresque (1). Mais indépendamment de ce genre d'attrait, il y avait, dans le mythe lui-même tel qu'il avait été transmis par Hé-

(1) C'est ce que les Grecs ont admirablement exprimé par ces deux mots : *πονηρότατος και ἄριστος*.

siode et par d'autres poètes plus anciens que lui, un sens profond qui n'était caché qu'au vulgaire et qui avait trait aux récompenses promises à quiconque sortirait vainqueur ou purifié de ses épreuves terrestres. Cette vie toute pleine de luttés contre des monstres ou des ennemis extérieurs dont il triomphe, et contre des passions ou des ennemis intérieurs dont il ne triomphe pas, rappelle certains héros des épopées du moyen-âge, et la scène finale dans laquelle on voit Hercule, tout fils de Jupiter qu'il est, expiant ses égarements par des tourments atroces, puis construisant lui-même le bûcher qui doit consommer son expiation : cette scène qui aboutit à une sorte de transfiguration, suivie d'un rajeunissement éternel (1), n'a pas besoin d'une longue exégèse pour être comprise. Malheureusement cette dernière partie du mythe est celle qui a été le plus méconnue par les poètes et le moins exploitée par les artistes (2). C'est à peine si on en trouve quelques représentations sur des vases étrusques ou sur des pierres gravées. La sculpture et surtout la sculpture monumentale, telle qu'on la concevait à l'époque dont nous parlons, s'accommodait mieux d'un idéal plus concret qui fit ressortir avant tout les qualités athlétiques, en donnant aux divers muscles des membres et du tronc tout le développement compatible avec un certain genre de beauté. C'est là le problème

(1) C'est ce que veut dire son mariage avec Hébé, qui signifie jeunesse.

(2) Voir le misérable dénouement de l'Hercule furieux d'Euripide.

dont la solution paraît avoir spécialement occupé Lysippe et son école, et ce fut par suite de son immense succès auprès de ses contemporains, que les statues, colossales ou non, de l'Hercule en repos, se multiplièrent tellement après lui. On sait que l'Hercule Farnèse, ouvrage de l'athénien Glycon, ainsi que le fameux torse du Vatican, dû au ciseau d'Apollonius, étaient l'un et l'autre des reproductions approximatives de l'idéal dont l'invention appartenait à Lysippe.

On s'étonnera peut-être que je n'aie pas encore fait mention de l'Apollon, celui de tous les dieux de la Grèce dont le mythe et les attributs semblaient devoir se prêter le mieux à la création d'un idéal, sans excepter Jupiter lui-même. De plus, les figures accessoires n'étaient pas moins attrayantes que la figure principale, et les Muses, les Heures ou les Grâces étaient au dieu de la lumière et de la poésie ce que les Amazones étaient à la déesse de la chasteté. Il y avait donc une source à la fois pure et abondante d'inspirations pour les artistes, et l'on se demande pourquoi ils ne s'en prévalurent pas davantage, du moins dans le siècle qui vit éclore les merveilles de Phidias?

S'il fallait hasarder une réponse à cette question, je dirais que le développement du type de l'Apollon fut entravé par les mêmes causes qui entravèrent longtemps le développement du type de la Diane. Objets d'un culte immémorial, l'un à Delphes, l'autre à Éphèse, et d'un culte qui s'adressait à une image plus ou moins informe, mais à laquelle une main sacrilège

seule aurait osé ajouter ou retrancher quelque chose, ces deux divinités furent d'abord condamnées à une sorte d'infériorité esthétique par suite du respect même qu'elles inspiraient : et, pour ce qui concerne Apollon, sa statue colossale à Délos, plus sévère, plus virile que les subséquentes, et surtout moins svelte dans ses proportions, conserva longtemps son empire sur l'imagination populaire, que les artistes n'osaient pas encore braver. Un des premiers à secouer le joug de la tradition, au profit de la beauté des formes, fut ce même Praxitèle sous le ciseau duquel l'idéal de la Vénus disparut irrévocablement du domaine de l'art grec, et pour qui le symbole n'était rien auprès du charme des nudités voluptueuses. Le type d'Apollon devint donc entre ses mains une espèce de variante du type de l'amour (1), et le sens primitif du mythe relatif au dieu de la lumière, inspirateur des neuf Muses et vainqueur du serpent Python, resta, pour ainsi dire, enfoui jusqu'à l'époque où il fut ressuscité, en même temps que le beau mythe de Psyché, par les philosophes néo-platoniciens d'Alexandrie. C'est en grande partie à cette résurrection qu'il faut attribuer le nouvel idéal de l'Apollon, que nous représente la fameuse statue du Belvédère, idéal inférieur sans doute à celui qu'aurait créé le ciseau de Phidias ou même de Polyclète, mais aussi très-supérieur au type superficiel de Praxitèle. Sous le

(4) L'Apollon *Sauroctonos* du Vatican et l'Apollon de la Tribune de Florence, peuvent donner une idée de la manière dont Praxitèle avait coutume de traiter ce sujet.

rapport de l'exécution technique, il serait impossible d'imaginer quelque chose de plus parfait, et, sous le rapport de l'inspiration, cette œuvre surpasse toutes celles qui nous restent de la longue période de décadence entre le siècle d'Alexandre et celui d'Auguste, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit absolument irréprochable; car ni sa pose ni son mouvement ne satisfont pleinement des yeux familiarisés avec le style simple et grandiose de l'école de Phidias; mais, outre la perfection du travail et la beauté des formes, il y a, dans l'Apollon du Belvédère, une sorte de traduction vivante d'un mythe que l'art grec avait trop négligé, même dans ses beaux jours. Le serpent symbolique sculpté sur le trône d'arbre qui lui sert d'appui, nous dit sur quel ennemi le dieu vient de remporter la victoire si bien exprimée dans tous ses traits et presque dans tous ses muscles. Il n'y a pas besoin d'une longue méditation pour saisir le rapport qui existe entre cette vieille tradition hellénique, et le triomphe des anges de lumière sur les anges de ténèbres. Le pendant de l'Apollon Pythien dans l'art moderne, c'est le saint Michel perçant le dragon de sa lance, pour le précipiter dans l'abîme.

Une sorte de tristesse involontaire se mêle à l'admiration qu'excite en nous ce chef-d'œuvre, sculpté sur une terre étrangère et pour un maître étranger, par un artiste qui n'était pas libre et dont la patrie l'était moins encore (1). L'abondance même des modèles dont il

(1) Voici ce que dit Cicéron dans une de ses harangues contre

était entouré à Rome, devait être pour lui une source d'humiliation patriotique plutôt que d'émulation; car c'était à titre de trophées confisqués sur les vaincus, que deux des plus belles statues de Phidias, la Minerve et la Vénus céleste, figuraient, l'une sur le mont Palatin, l'autre sous le portique d'Octavie. Il en était de même de tant d'autres merveilles sorties des plus célèbres écoles, et transportées successivement par tous les triomphateurs qui s'étaient succédé en Grèce, depuis Paul-Émile jusqu'à Sylla.

En voyant cette émigration en masse de dieux et de déesses dans la capitale du monde, on se demande naturellement si elles y trouvèrent un idéal quelconque, exerçant sur les Romains un empire analogue à celui que l'idéal de la Minerve avait exercé sur l'élite de la race hellénique; ou si, à défaut d'un idéal plastique, le peuple-roi, comme il s'intitulait lui-même, n'avait pas dans ses institutions ou dans ses aspirations, quelque chose pour le remplacer; car il ne saurait y avoir de grand peuple sans un idéal qui brille, comme une étoile polaire, au firmament de son histoire, à moins toutefois qu'on ne veuille parler de grandeur exclusivement industrielle ou commerciale.

Il semblerait que le Jupiter des Grecs, tel que l'avait conçu le génie de Phidias, ou tel que l'avait représenté son maître Agéladas, la foudre dans la main droite et

Verrès (*De Signis*) : *Nulla unquam civitas tota Asia et Græcia; signum ullum, tabulam pictam, ullum denique ornamentum urbis, sua voluntate cuiquam vendidit.*

l'aigle sur la main gauche (1), eût pu figurer, ne fût-ce qu'à titre de conquête, dans le temple du Capitole, si les Romains avaient cherché, avant tout, ce qui répondait le mieux à l'idée qu'ils se faisaient du souverain des dieux; mais dans tout ce qui se rapportait à la religion nationale, ils attachèrent toujours plus d'importance au symbole qu'à la forme, et cela parut même dans les emprunts qu'ils firent aux religions étrangères, par exemple quand ils firent venir de l'Asie Mineure cette statue de Cybèle qui n'était qu'un bloc informe, et qui ne put être introduite que par le ministère d'une vestale.

Il y avait une autre divinité dont le culte leur était plus particulièrement imposé par des traditions locales, et dont la statue colossale, sculptée par Polyclète pour la ville d'Argos, avait été souvent reproduite, mais en plus petites dimensions, par les sculpteurs des âges postérieurs (2). C'était Junon. Malgré la place éminente qu'elle occupait dans la hiérarchie mythologique, cet idéal n'avait jamais pris le même ascendant que celui de la Minerve, sur l'imagination des Grecs, soit à cause du rôle peu poétique que joue parfois dans l'Iliade l'épouse de Jupiter, soit à cause de son caractère trop exclusivement matronal; mais la première de ces objections n'existait pas pour les Romains, et, quant à la seconde, ils songèrent si peu à la corriger, qu'au con-

(1) O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, p. 513.

(2) La plus belle de ces reproductions se trouve à Rome, dans la villa Ludovisi.

traire ils renforcèrent de plus en plus ses attributions en ce qui tenait au lien conjugal (*Pronuba Juno*), sans parler du haut patronage qu'elle exerçait sur la confédération latine ; mais tout cela ne constituait pas un idéal, et les avantages politiques et moraux que la république en retirait n'avaient rien de commun avec la notion du beau, ni avec la culture du sens esthétique chez les citoyens.

Ce n'est donc pas un idéal plastique qu'il faut chercher chez les Romains, et l'on peut regarder Virgile comme l'interprète du dédain ou de l'impuissance de la nation toute entière, quand il a écrit ces vers fameux :

*Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem, etc.*

Ce n'est pas non plus l'idéal de l'État, tel qu'a voulu se le figurer la philosophie allemande, et qui n'était qu'un mécanisme profondément combiné, dans l'intérêt de conquêtes accomplies ou méditées. Non, l'idéal romain, à la fois plus mystérieux et plus élevé, se rapportait surtout à l'avenir ; et, au lieu de se produire au dehors par des chefs-d'œuvre visibles et périssables, il se révélait au dedans par la conscience vague d'une grande mission qui avait des intérêts éternels pour objet : *Imperium sine fine dedi*. Cette croyance finit par prendre tellement possession des imaginations, qu'elle réagit jusque sur les traditions qui se rattachaient au berceau de la nation, et laissa son empreinte sur toutes

les institutions, à commencer par celle des Vestales, préposées à la garde du feu sacré, et punies de mort, s'il venait à s'éteindre ou si elles cessaient d'être chastes. Mais ce n'est pas la chasteté active comme dans les déesses et les héroïnes de la Grèce; c'est la chasteté passive, se dévorant elle-même, faute de trouver un aliment hors de soi. On pourrait dire que c'est une sorte de transition pour arriver à la chasteté contemplative des vierges chrétiennes et à l'immolation volontaire, point culminant de l'idéal évangélique. Il est beau de voir, dans les annales de ce grand peuple, le développement de cette notion de dévouement personnel à l'intérêt de tous, intérêt temporel d'abord, mais qui est un acheminement providentiel vers des intérêts d'un ordre plus élevé: pour cette double mission, il faudra des qualités héroïques et presque surhumaines, dont l'acquisition demandera une vigoureuse gymnastique du corps et de l'âme. Les guerres incessantes et les institutions républicaines pourvoiront largement à la première. Les habitudes d'abnégation, transformées en seconde nature et formant la base de l'éducation domestique, pourvoiront à la seconde. Elles circuleront dans le corps social comme une séve vivifiante et presque sanctifiante, et elles inspireront à la fois de grandes actions et de grandes pensées; et ces grandes pensées revêtiront les plus belles formes dans les chefs-d'œuvre du génie national. De là un patriotisme d'un genre tout nouveau et qu'il sera difficile de ne pas pardonner, même quand il paraîtra

exagéré dans ses prétentions. Quand on a lu dans les décades de Tite-Live tous ces précieux détails qui ont trait à la piété des Romains envers les dieux, à leur respect pour eux-mêmes, à leurs égards pour les vaincus, à leur désintéressement qui va quelquefois jusqu'au mépris pour la gloire (1), comment aurait-on le courage de chercher querelle à Cicéron pour avoir dit que Rome était la terre natale de la dignité du caractère et de la magnanimité (2)? Il aurait dit bien autre chose s'il avait été dans les secrets de la Providence, et s'il avait su dans quel but le spectacle de la grandeur romaine était donné au monde civilisé!

Je ne connais rien de plus intéressant dans l'histoire que cette espèce de demi-jour, dans lequel apparaissaient à toutes les classes de citoyens les destinées futures de la République dont ils étaient membres. En travaillant ou en mourant pour elle, on était poussé ou soutenu par un instinct vague mais puissant, qui disait qu'on travaillait ou qu'on mourait pour quelque chose d'éternel. C'était comme une prophétie latente qui, au lieu d'être confiée à une arche d'alliance, comme chez les Juifs, était déposée dans la conscience de tout un peuple. Il est vrai que ce peuple ignorait et ne se demandait même pas à quelle espèce d'éternité ces pressentiments si flatteurs, qui lui tenaient lieu de tout autre idéal, pouvaient s'appliquer; ou, s'il s'interro-

(1) *Gloriam qui spreverit, veram habebit.* Tit.-Liv., lib. xxii.

(2) *Civitas unde orta mihi gravitas et magnitudo animi videtur.*
Pro Sest.

geait quelquefois là-dessus, c'était pour se nourrir d'illusions analogues à celles dont se nourrissaient les Juifs charnels, relativement à la venue du Messie. C'étaient toujours des interprétations selon la chair. On était loin de soupçonner qu'en absorbant les nations dans un vaste empire dont les limites se confondaient avec celles du monde connu, on ne faisait que préparer un magnifique berceau à une religion dont les conquêtes spirituelles devaient laisser loin derrière elles toutes les conquêtes dont Rome était si fière.

Il vint un jour où tous ces sentiments et pressentiments trouvèrent enfin un digne interprète dans le génie d'un grand poète, génie à la fois patriotique et prophétique, mais prophétique à la manière de ceux qui portent la lumière devant eux, sans s'éclairer eux-mêmes. Ce grand poète est Virgile, et tout le monde connaît les vers dans lesquels il a déposé ses aspirations instinctives, qui étaient alors celles du genre humain tout entier. Mais tout le monde ne sait pas à quel point il fut obsédé par ces mêmes aspirations dans la composition de son épopée, qui est beaucoup moins exclusivement nationale qu'on ne le pense communément. C'est là le secret de l'immense prédilection de Dante pour son auteur et du rôle tout exceptionnel qu'il lui fait jouer dans sa Divine Comédie :

Tu sei lo mio maestro e 'l mio autore.

Le héros de cette singulière épopée est un héros vaincu, et les dieux qu'il emporte avec lui dans une

terre lointaine, sont des dieux vaincus : *victosque penates*. Il est lui-même caractérisé, non pas par ses exploits, bien qu'il en ait accompli de mémorables, mais par sa piété, *pious Æneas* ; et cette qualification toute nouvelle est presque partout inséparable de son nom, parce que c'est celle qui importe le plus pour la grande mission qu'il est chargé d'accomplir. Une fois le poète a tracé son portrait non plus en deux mots, mais en deux vers ; et ce portrait pourrait aussi bien s'appliquer à Godefroi de Bouillon ou à saint Louis :

*Rex fuit Æneas nobis quo justior alter
Nec pietate fuit, nec bello major et armis.*

On voit déjà poindre l'idéal chevaleresque tel que l'ont poursuivi et chanté les héros et les poètes du moyen âge. Un autre trait de ressemblance se trouve dans la série d'épreuves par lesquelles le héros troyen doit passer avant de recevoir sa couronne : épreuves pour son courage, épreuves pour son cœur, épreuves pour sa foi ; et il sortira vainqueur de toutes, à l'exception d'une seule, et cette exception sera précisément le côté faible de la chevalerie future qui, comme le fils d'Anchise, aura besoin d'un messager céleste ou de la grâce d'en haut, pour triompher des obstacles qui s'opposeront à l'accomplissement d'un grand devoir.

L'idéal ascétique, tel qu'il sera pratiqué par les âmes d'élite, dans les sociétés chrétiennes, est encore plus clairement formulé. On dirait que le poète a deviné d'avance le but des institutions monastiques, par une

combinaison de circonstances qui n'a rien de fortuit; la formule poétique dont je veux parler est proclamée par le roi Évandré sur le futur emplacement du Capitole, dans sa première entrevue avec Énée auquel il adresse ces sublimes paroles, qui résument admirablement la règle de saint Benoît ou de saint Bernard :

*Aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum
Finge Deo (4).*

Ainsi, par un privilège qui n'avait pas été accordé même à Platon, le génie intuitif de Virgile a plongé également dans les profondeurs du passé et dans celles de l'avenir, et je serais tenté de dire qu'il comprit mieux que personne la signification symbolique des deux visages de Janus, l'un tourné vers l'orient, terre natale des traditions religieuses dont les âmes romaines ont vécu, l'autre vers l'occident, théâtre futur d'une merveilleuse régénération dont elles seront les premiers instruments. C'est là l'idéal pour lequel a travaillé, par sept siècles de victoires, le peuple-roi, sans se douter que les insignes de sa royauté seraient la palme et la couronne du martyr. Pour arriver là, il ne fallait rien moins que des habitudes de sacrifice et de dévouement à une patrie terrestre ; une fois qu'on aurait découvert la patrie céleste, on verserait plus joyeusement encore

(4) La même pensée, sous une forme encore plus concise, se trouve exprimée par Horace dans l'ode XI, liv. III :

*Quanto quisque sibi plura negaverit,
A dis plura feret.*

son sang pour elle. L'héroïsme serait le même, la perspective seule serait changée.

Ce changement était sur le point de s'accomplir quand Virgile entonnait, dans une humble églogue, son chant prophétique ; mais il ne devait s'accomplir d'abord que pour un petit nombre d'âmes marquées du sceau de la prédestination, et qui eurent leur idéal à part ainsi que leur symbole. Quant à l'agglomération d'esclaves qui, sous le despotisme impérial, continua à porter le nom officiel de peuple romain, son idéal varia suivant le caractère de ses despotes ; car, à chaque nouveau règne, il y eut une nouvelle apothéose ; et ce culte, alimenté par la peur, se trouva mieux approprié qu'aucun autre à la corruption rapide des mœurs et à la dégradation plus rapide encore des caractères. Mais les despotes eux-mêmes eurent parfois la fantaisie d'avoir leur idéal et de l'imposer à leurs sujets. Quant ils le prenaient dans la mythologie grecque, c'était toujours à contre-sens, et l'on sait le singulier plaisir que trouvèrent certains empereurs à se parer des attributs d'Hercule, c'est-à-dire à ne porter en public d'autre vêtement qu'une massue à la main et une peau de lion sur les épaules. C'était un idéal burlesque, mais après tout très-innocent, quand on le compare avec celui qu'adopta, sous les yeux et, pour ainsi dire, aux applaudissements du peuple Romain, l'un de ses princes le plus justement populaires, le père adoptif des deux Antonins, le pacificateur du monde, l'ami passionné et même trop passionné des arts de la paix, particulière-

ment de ceux que la Grèce avait portés au plus haut degré de perfection, et pour lesquels la Rome impériale était sa tributaire encore plus que ne l'avait été la Rome républicaine. Ce prince qui s'appelait Adrien, pouvait donc, avec son pouvoir absolu et son goût qui passait pour exquis, choisir entre tous les chefs-d'œuvre dont il était entouré, un idéal qui répondît à son rôle de régénérateur, et qui conciliât son prétendu amour du beau avec une certaine mesure de respect pour la décence publique : au lieu de cela, on le vit étaler aux yeux de ses sujets une honteuse idole en chair et en os, qui s'appelait Antinoüs, devant laquelle il dégrada la majesté souveraine jusqu'à se faire l'architecte de ses temples et le pontife de son culte ; et, comme si ce n'était pas assez de sa propre dégradation, il voulut y associer tous ceux que la peur ou un intérêt quelconque tenait sous sa dépendance. Ce fut par suite de cet ignoble calcul bien plus que pour la rare beauté du type, que les bustes de ce favori impérial, travaillés avec une émulation servile par les plus habiles sculpteurs contemporains (1), se multiplièrent tellement, non-seulement à Rome, mais dans toute l'étendue de l'empire. Jamais on ne put dire avec tant de raison : *ea sola species adulationis supererat*, et cependant l'adulation trouva moyen d'aller encore plus loin ou plutôt de descendre encore plus bas, quand la mort du prétendu Dieu devint le signal d'un deuil universel auquel il eût

(1) Parmi ces sculpteurs, il y en a avait deux plus célèbres que les autres : Papias et Aristeas.

été dangereux de se soustraire. Le prince put donc se vanter jusqu'à la fin d'avoir eu pour lui le suffrage populaire, quand il plaçait sur les autels et faisait entrer jusque dans le sanctuaire domestique une idole qui, au point de vue moral, ne pouvait être une sauvegarde que contre la pudeur; et qui, au point de vue esthétique, si elle était un idéal, ne pouvait être appelée que l'idéal de Sodome. On serait tenté de dire que l'abomination de la désolation était non seulement dans les temples, mais partout, si l'on ne savait qu'au-dessous de la Rome monumentale, peuplée d'esclaves bruyants et déhontés, il y avait une Rome souterraine, peuplée de futurs martyrs, et éclairée par une lumière bien autrement brillante que celle du soleil. C'est là qu'il faut chercher le vrai peuple Romain en vue duquel se sont accomplies tant de grandes choses. Le moment est venu où, comme le Christ son modèle, il aura lui aussi sa Passion, et une Passion périodiquement sanglante, avec tous les préludes et les accessoires qu'inventera la rage des bourreaux. C'est là qu'il va être enseveli, non pas pour trois jours, mais pour trois siècles, jusqu'à ce que l'apparition du Labarum vienne donner le signal d'une résurrection glorieuse.

Puisque c'est là que se mûrit le nouvel ordre de choses prédit par les prophètes et par Virgile, il nous importe de connaître le nouvel idéal qui lui correspond; car nous avons dit qu'il ne saurait y avoir un grand peuple sans un idéal qui brille au firmament de son histoire.

L'idéal des chrétiens, dans les catacombes, ne pouvait pas se créer d'un seul jet, à cause de l'impossibilité où se trouvèrent les artistes employés par eux, de rompre brusquement avec l'art payen, dont ils demeurèrent tributaires pour tout ce qui tenait aux procédés matériels et à l'exécution technique. Il fallut donc élaborer peu à peu les types destinés à remplacer ceux dont l'empire sur les imaginations était fini ; il fallut composer une symbolique nouvelle avec les matériaux fournis, non seulement par l'Ancien et le Nouveau Testament, mais aussi par l'un des mythes les plus significatifs de la religion Hellénique.

Le choix des sujets dut être naturellement suggéré par les besoins les plus pressants des âmes et aussi par les circonstances de temps et de lieu, circonstances qu'il ne faut pas perdre de vue, quand on parcourt cette série de représentations allégorico-bibliques qui se rapportent aux dogmes fondamentaux du christianisme. Il est vrai qu'elles accusent, pour la plupart, des pinceaux peu exercés aux grandes combinaisons pittoresques ; mais ces peintures murales, si défectueuses à certains égards, ne sont-elles pas, après tout, le plus vieil héritage que nous aient transmis nos devanciers dans la croyance en Jésus-Christ ; ne sont-elles pas comme autant de formules matérielles et permanentes de leurs actes de foi, d'espérance et de charité ; n'est-ce pas là leur pensée intime mise à nu ou revêtue de sa plus simple expression, pensée naïve, attendrissante ou héroïque, pensée d'amour, de sacrifice et de rédemp-

tion, pensée immortelle s'il en fut jamais, féconde pour vivifier l'art à sa naissance, et même pour le régénérer quand il décline?

Comme dénoûment triomphal du drame douloureux joué par le chrétien sur la terre, la résurrection était figurée par tout ce qui pouvait y faire allusion dans l'Ancien ou dans le Nouveau Testament; c'était l'histoire de Jonas ou de Lazare, la colombe rentrant avec le rameau d'olivier dans l'arche, l'eau changée en vin, le jugement dernier, le phénix renaissant de ses cendres, le prophète Elie dans son char de feu. Le bon pasteur allant à la recherche de sa brebis égarée ou la rapportant au bercail, semble avoir été un sujet traité avec une prédilection toute spéciale par les peintres comme par les sculpteurs; c'était la parabole de l'Évangile le plus en vogue, par cela seul qu'elle était la plus consolante. Pour les jours d'épreuve et de persécution, l'art avait une mission d'un autre genre à remplir, c'était de fortifier d'avance les âmes des victimes contre les menaces de leurs bourreaux et contre la crainte de la mort; alors on mettait sous les yeux des futurs martyrs les souffrances et la résignation de Job, ou les trois hommes dans la fournaise, ou Daniel dans la fosse aux lions, ou bien encore, par une vue prophétique du triomphe définitif du Christianisme, on traçait sur le mur la catastrophe du persécuteur Pharaon, abîmé avec tous ses esclaves dans la mer Rouge.

Mais, de toutes les images symboliques tracées sur les murs des catacombes, il n'en est aucune qui donne

plus à réfléchir que celle d'Orphée, à cause du sens profond que cache le mythe qui le concerne. La prédication des premiers chrétiens pour ce personnage mystérieux, avec sa lyre et ses animaux apprivoisés, ne venait pas seulement des rapports qu'ils trouvaient entre ses exploits de civilisateur et les bienfaits déjà sentis de la prédication évangélique ; il est probable qu'une tradition pieusement recueillie par les plus savants d'entre leurs docteurs et interprétée avec ce coup d'œil intuitif qui demande quelque chose de plus que la science, avait transformé pour eux l'époux d'Eurydice en une espèce d'apôtre venu d'Orient pour prêcher à des barbares, et mort victime de son zèle apostolique (1). Son costume ne laissait aucun doute sur son origine asiatique, et, quelle que fût la religion introduite par lui en Europe, il est évident qu'elle y rencontra d'énergiques résistances qui dégénérèrent en persécution sanglante et se terminèrent par son martyre. Sa descente dans les enfers pour délivrer une âme qui y était retenue captive par suite de la morsure d'un serpent, offrait avec le dogme de la chute primordiale une ressemblance qu'il était impossible de regarder comme fortuite. Il y en avait une plus frappante encore dans la résignation avec laquelle l'apôtre de la Thrace et l'Homme-Dieu se laissèrent immoler, celui-ci par la

(1) Eschyle, dans une de ses pièces perdues, intitulée *les Bassanides*, avait mis en scène Orphée déchiré par les Bacchantes, parce qu'il refusait d'honorer Dionysos ou Bacchus, et qu'il tenait Apollon pour le plus grand des dieux.

haine des Juifs, celui-là par le fanatisme des Bacchantes ; et, quand les poètes ou les artistes grecs traitèrent le sujet d'Orphée, ce fut presque toujours cet attribut de mansuétude qu'ils firent ressortir de préférence. Tout le monde connaît le magnifique bas-relief où on le voit ramenant son Eurydice vers le séjour de la lumière (1) ; mais on connaît moins, ou plutôt on ne connaît pas du tout la charmante composition symbolique dans laquelle, déjà tombé sur un genou, il n'oppose au coup de hache dont un bras de femme va l'atteindre, d'autre arme défensive que sa lyre (2). Ce dernier trait manque à l'épisode déjà si touchant des *Géorgiques* de Virgile, et c'est pour cela qu'il manque aussi dans les peintures des catacombes ; car il est impossible que l'auteur du poème prophétique qui avait annoncé aux Romains la grande révolution religieuse dont ils allaient être témoins, ne fût pas connu des premiers chrétiens, et n'obtint pas dès lors les prémices de cette popularité toujours croissante qui, après avoir associé son nom ou le nom de son héros à ceux des héros de la Table Ronde, devait aboutir dans la *Divine Comédie*, à une sorte de demi-canonisation à la fois religieuse et littéraire.

Cette figure d'Orphée, avec ses attributs significatifs parmi lesquels se trouve le serpent, n'a du reste qu'une

(1) Un exemplaire de ce bas-relief se trouve dans le Musée du Louvre et un autre à Rome dans la villa Albani, tous deux appartenant à la meilleure époque de l'art grec.

(2) O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, p. 700.

importance symbolique et ne constitue pas un type proprement dit. Il en est tout autrement de l'Orante qui joue un grand rôle dans l'art primitif du christianisme, non pas comme innovation, puisque la sculpture antique avait eu des créations du même genre, mais comme expression de l'immense puissance de la prière, dont cette image favorite était, pour ainsi dire, la personnification. Aussi voit-on, malgré les incorrections de dessin, que les peintres des catacombes se sont efforcés de l'orner de tous les attraits imaginables, tout en ne perdant pas de vue la haute signification du symbole. Aucune des figures tracées par eux, pas même celle de la Vierge, ne peut se comparer à celle-là, soit pour la grandeur du caractère, soit pour la richesse du costume, soit pour l'expression extatique du regard, expression très-spécialement chrétienne et qui formera un jour l'apanage distinctif de certaines écoles privilégiées. L'Orante fut donc, à proprement parler, l'idéal de prédilection, comme emblème de la force à la fois la plus douce et la plus irrésistible; et, comme cette arme, je veux dire la prière, était alors la seule que l'Église se crût en droit d'employer contre ses persécuteurs, elle dut nécessairement acquérir une double importance aux yeux des fidèles, comme aux yeux des artistes qui leur servaient d'interprètes. Leur imagination était à l'aise, quand ils traçaient cette figure symbolique, elle l'était moins quand ils avaient à tracer celle du Christ, en tenant plus ou moins compte de certaines données traditionnelles, qui n'é-

taient pas accréditées seulement parmi les chrétiens, car il est certain que dans la première moitié du III^e siècle il y avait des Romains qui, sans reconnaître le Christ pour un Dieu, l'honoraient d'une espèce de culte, et nous savons par un témoignage contemporain (1), que son image figurait à côté de celle d'Orphée, dans une espèce de chapelle domestique que l'empereur Alexandre Sévère s'était fait bâtir dans son palais.

Maintenant on se demande si ce type, quel qu'il fût, était la reproduction ou le modèle de ceux que les premiers chrétiens peignirent dans les catacombes ; mais on se le demande en sachant d'avance que cette question, si intéressante à tous les points de vue, est complètement insoluble. Outre que les dates manquent pour fixer l'ordre chronologique de toutes ces peintures souterraines, le type du Christ est loin d'y offrir cette immobilité qui est le principal caractère des images hiératiques. Dans les unes, il est représenté avec toute la gravité de l'âge mûr, les cheveux séparés sur le milieu du front, de manière que son visage doux et mélancolique, d'une forme ovale et légèrement allongée, soit symétriquement encadré ; dans les autres, il est représenté beaucoup plus jeune, avec une chevelure et un costume qui n'ont rien d'imposant, mais qui sont compensés par l'autorité du geste. Ce type qui n'a rien d'oriental et qui se trouve répété plus d'une fois, paraît n'être jamais sorti des

(1) Voir l'*Hist. Aug.*, p. 423-429.

catacombes. C'est l'autre qui a prévalu, dans les temps postérieurs, avec des modifications plus ou moins perceptibles, et on en retrouve la reproduction approximative dans les mosaïques des anciennes basiliques et jusque dans les miniatures des manuscrits. Mais il ne faut pas regarder cette prédilection comme la preuve d'une très-grande ressemblance entre l'original et l'image qui en était l'objet. Nous savons par le témoignage positif de saint Augustin, que les chrétiens ne possédaient aucun véritable portrait du Christ et que cette absence de modèle authentique avait laissé un libre cours à l'imagination des artistes, ce qui avait donné lieu à des variétés innombrables (1). D'ailleurs, si la tradition avait fourni un point d'appui assuré, pour résoudre cette question importante, on n'aurait pas vu surgir ou on aurait bientôt terminé le scandaleux débat qui éclata entre les plus illustres évêques de l'empire, les uns soutenant, avec saint Cyrille et saint Justin, que le Christ avait répudié la beauté corporelle et que les formes abjectes revêtues par lui ne faisaient que rendre le mystère de la Rédemption plus sublime (2), tandis que l'opinion contraire était défendue par les trois grandes lumières de l'Église latine

(1) S. Augustin, *de Trinit.*, l. VIII, c. 4 et 5. *Oper.*, t. III. *Qua fuerit ille (Christus) facie nos penitus ignoramus... nam et ipsius Dominice facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur; quæ tamen una erat, quæcumque erat.*

(2) Les expressions de Tertullien, sur ce même sujet, sont très-fortes : *Ne aspectu quidem honestus..... si inglorius, si ignobilis, meus erit Christus.*

et en Orient par saint Jean Chrysostome et saint Grégoire de Nysse, qui disait que le Christ ne voila sa divinité qu'autant qu'il était nécessaire pour ne pas blesser le regard des hommes (1).

Ainsi le type du Christ, à quelque époque et à quelque degré qu'il ait été fixé par les premiers chrétiens, fut purement idéal, ce qui peut diminuer l'intérêt historique, mais non pas l'intérêt esthétique qui s'y attache. Il en faut dire autant de celui de la Vierge qui semble avoir été sujet à moins de variations, du moins dans les catacombes, et qui fut probablement conçu d'après l'idéal un peu vague de la matrone Romaine. Jusqu'à présent, on n'a pas encore entrepris d'établir un ordre chronologique entre les diverses images de la Vierge qu'on y a successivement découvertes. Tout ce qu'on peut affirmer avec quelque certitude, c'est que la plus ancienne de toutes celles qui ont été reproduites, se trouve dans le cimetière de Saint-Calixte ; mais il y en a d'autres restées jusqu'à présent inconnues ou du moins inédites, et dont quelques-unes remontent jusqu'au II^e siècle de l'ère chrétienne (2).

(1) *In Cantic. canticorum, homil. 4.*

(2) C'est l'opinion de M. de Rossi, qui a fait une étude approfondie des peintures des catacombes, et qui donnera à ce sujet intéressant tous les développements désirables dans le grand ouvrage qu'il est sur le point de publier. La question chronologique des types de la Vierge et du Christ y sera traitée d'une manière complète. Outre la description de la Rome souterraine, il y aura le classement chronologique des catacombes, des peintures et des sculptures, et l'histoire du développement topographique et artistique, à l'aide de la compa-

pales villes des provinces d'Europe et d'Asie, offrirent au pinceau des artistes chrétiens des surfaces infiniment plus étendues que celles dont ils avaient pu disposer jusqu'alors, ce qui amena des modifications importantes sous le rapport des dimensions. D'une autre part, le procédé de la mosaïque, qui semblait garantir une durée indéfinie à ce mode de décoration, devint bientôt d'un usage universel dans les temples consacrés à la religion nouvelle. L'image du Christ, aussi majestueuse que le comportait le talent de l'artiste, fut placée au fond du sanctuaire, en même temps qu'on la gravait sur les monnaies et sur les médailles, tantôt avec le titre de *Roi des rois* ou *lumière du monde*, tantôt avec la promesse faite miraculeusement à tous les monarques chrétiens dans la personne de Constantin : *In hoc signo vinces.*

Ici encore, c'est moins à la correction des lignes qu'à la grandeur des conceptions qu'il faut s'arrêter. Sous ce dernier rapport, il y eut un progrès dont les preuves seraient bien autrement nombreuses, si les peintures, exécutées dans la période qui suivit l'avènement de Constantin, n'avaient pas été presque entièrement détruites. On peut juger de la hauteur à laquelle s'éleva parfois le génie chrétien par une seule image peinte qui a échappé, comme par miracle à la destruction et qui représente, mieux qu'aucune autre, la Mère de Dieu dans toute sa majesté. Je veux parler de la Madone miraculeuse à laquelle l'artiste ou ses contemporains donnèrent instinctivement le surnom d'im-

pératrice, et qui fut longtemps l'objet d'une vénération spéciale, moins à cause de sa beauté vraiment imposante, que par respect pour la mémoire de Grégoire le Grand, l'histoire de l'image et celle du saint ayant été intimement unies l'une à l'autre par une légende populaire respectée jusqu'à nos jours (1).

Ainsi l'art chrétien devint conquérant à son tour, et l'on peut dire que Constantin lui donna aussi deux capitales en les donnant à l'empire, l'une berceau de l'école que nous appellerons Romano-chrétienne, l'autre berceau de l'école Byzantine et par conséquent plus rapprochée des influences grecques et orientales.

L'école Romano-chrétienne sembla répudier la plus grande partie du précieux héritage qu'elle avait trouvé dans les catacombes. Plusieurs des compositions symboliques sous lesquelles on avait voilé des dogmes ou des actes de foi et d'espérance, tombèrent peu à peu en désuétude. Le mythe à la fois si transparent et si pittoresque d'Orphée disparut sans retour, et l'Orante elle-même, dont l'expression, le mouvement et le costume semblaient avoir d'avance marqué la place dans les constructions nouvelles, fut laissée dans l'oratoire souterrain où elle avait joué un rôle si significatif pendant

(1) Ce respect n'a pas empêché que cette Madone, l'un des plus précieux monuments de l'art chrétien avant l'époque de la Renaissance, n'ait été comme enfouie, jusqu'à ces derniers temps, dans une petite chapelle obscure, non loin de Saint-Jean de Latran, non point par la jalousie, mais par l'ignorance de ses possesseurs. Je n'ai pas besoin d'ajouter que le titre seul de Madone Miraculeuse était une objection pour les voyageurs civilisés.

les jours de persécution. Ce qu'on demanda le plus aux artistes, après les images du Christ et de la Vierge, ce furent ce qu'on pourrait appeler des peintures de circonstance, c'est-à-dire des sujets empruntés à certains chapitres de l'Apocalypse qui se rapportaient manifestement à la longue et sanglante épreuve par laquelle on venait de passer. Pour beaucoup d'entre les chrétiens, la Bête aux sept têtes que l'apôtre saint Jean avait aperçue dans sa vision, était le paganisme qui venait d'être vaincu dans la Ville aux sept collines, et la *grande Babylone qui avait enivré les nations du vin de sa fornication* n'était autre que la Rome impériale, sous les prédécesseurs de Constantin. Il y avait, dans ce livre à la fois terrible et consolant, une source inépuisable d'inspirations dont l'art émancipé pouvait faire son profit ; mais de même que, dans les catacombes, il n'y avait rien qui rappelât les tortures infligées aux premiers martyrs, de même on ne voyait, sur les murs des basiliques nouvellement érigées, aucune peinture qui pût ressembler à des représailles, même innocentes, contre les persécuteurs. On écarta donc les scènes de terreur et les perspectives de vengeance divine, contenues dans ce livre merveilleux, pour en exploiter de préférence le côté suave et presque évangélique ; car on peut dire que, par sa contexture et par le contraste des tons, il tient à la fois de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Ainsi l'Agneau sans tache avec l'appareil mystique qui lui est donné dans l'Apocalypse, le livre aux sept sceaux,

les sept candélabres mystiques, les quatre anges, les quatre évangélistes, les vingt-quatre vieillards prosternés devant le Sauveur du monde ou lui présentant leurs couronnes, et, de chaque côté, des groupes plus ou moins nombreux de saints presque tous martyrs, voilà quel fut, pendant plusieurs siècles, le thème favori des peintres chrétiens, ou plutôt des congrégations chrétiennes pour qui cette scène grandiose était à la fois une consécration de leurs souvenirs et un emblème de leurs espérances. On la voyait, sur une très-grande échelle, dans l'église de Saint-Paul hors les murs, fondée par Constantin lui-même (1) et rebâtie, avec plus de magnificence, sous le pontificat de Léon I^{er} (440-462); et on peut la voir encore aujourd'hui, avec des additions qui ne sont pas toutes empruntées à l'Apocalypse, dans l'église si curieuse des Saints Cosme et Damien, bâtie en 530, par le pape Félix IV, sur l'emplacement d'un temple payen. Ici ce n'est pas seulement l'Agneau avec son cortège ordinaire d'anges, de vieillards et de martyrs, il y a de plus un oiseau dans lequel on a voulu voir un phénix, et dont la tête se détache sur une étoile rayonnante. L'image du Christ debout paraît resplendissante et avec des dimensions agrandies, dans la voûte hémisphérique de l'abside. C'est un des plus beaux types qui nous restent de l'école Romano-chrétienne, et la mosaïque tout entière est peut-être le monument

(1) Cette mosaïque, détruite par l'incendie de 1823, a été reproduite de nos jours, autant qu'une pareille reproduction était possible.

le plus imposant de ce genre, dans le siècle auquel elle appartient. Dans l'oratoire de Saint-Jean l'Évangéliste, attenant au baptistère de Saint-Jean de Latran, il y a l'Agneau nimbé, sans aucune des figures accessoires; mais il est renfermé dans un cercle de fleurs dont les sections sont décorées de couples d'oiseaux qui se dirigent vers un vase rempli de fruits, emblème que les chrétiens avaient substitué à la corne d'abondance. Ces variantes arbitraires sur le texte de saint Jean paraissent avoir commencé dès les premiers temps qui suivirent l'émancipation; car nous en trouvons un exemple dans l'église de Sainte-Constance, dont la fondation est aussi attribuée à Constantin. Ici, au lieu d'un seul Agneau, il y en a quatre, disposés en deux couples sur le premier plan, et figurant sans doute les martyrs qui se sont laissé immoler comme leur divin maître. On peut supposer que d'autres additions ou modifications, également suggérées par le texte ou par l'esprit de l'Apocalypse, se trouvaient dans un grand nombre d'églises exposées plus tard aux ravages des Barbares et plus tard encore à ceux des restaurateurs; car la ville d'Italie qui fut le plus à l'abri de ce double fléau, Ravenne, est aussi celle dont les édifices religieux sont le plus richement pourvus de représentations apocalyptiques. Non-seulement elles sont mieux conservées que celles de Rome, mais l'ordonnance en est plus conforme au goût des bas-reliefs antiques, sans doute parce que l'exarchat de Ravenne fut plus longtemps que le reste de l'Italie soumis à l'empire Grec et

aux influences qui en étaient la suite. Mais l'influence qui domine toutes les autres est celle de l'Apocalypse; ce sont partout des couronnes de martyrs, les unes simples, les autres enrichies de pierres précieuses. Tantôt les martyrs les tiennent à la main, tantôt, comme à San Vitale, ils les reçoivent de celle du Christ. Cette idée du martyre et de sa récompense était tellement enracinée dans les esprits, que les apôtres eux-mêmes ont une couronne à la main, au lieu de leurs attributs respectifs, et comme l'Église de Ravenne avait eu pour fondateur un martyr qu'elle vénérât par-dessus tous les autres, et qui s'appelait Appollinaire, ce fut pour la glorification de ce saint, si justement populaire, que furent exécutées, toujours avec des inspirations puisées dans l'Apocalypse, les belles mosaïques qu'on admire encore aujourd'hui dans les deux temples placés sous son invocation, mais plus particulièrement dans celui qui est connu sous le nom de *Sant'Apollinare nuovo*. C'est là que se trouve l'un des produits les plus précieux de cette branche de l'art chrétien. C'est une double procession de cinquante martyrs, répartis en deux rangées distinctes et parallèles, d'après la différence des sexes, et aboutissant l'une à la figure du Christ, l'autre à celle de la Vierge, qui présente son divin enfant à l'adoration des rois Mages. Il y a dans cette ordonnance si simple, dans ces têtes naïves et radieuses, dans cet appareil symbolique de jeunes palmiers entremêlés aux jeunes martyrs, quelque chose de solennel et de triomphal qui est en parfait accord avec certains

accents plus particulièrement lyriques du livre de saint Jean, et qui fait oublier momentanément tout ce qu'il y a de sinistre dans ses prophéties.

Cette prédilection pour les sujets apocalyptiques, si manifeste dans les mosaïques qui nous restent des cinq siècles postérieurs à Constantin, serait plus manifeste encore, si nous avions devant les yeux toutes les peintures murales qui furent exécutées dans la même période et dont on a peine à retrouver quelque vestige. Il paraît que l'image symbolique de l'Agneau avait été substituée peu à peu à celle du Dieu-homme, et menaçait de découronner la peinture chrétienne à son début, en supprimant l'idéal du Christ; car un concile assemblé en 707, pour prononcer sur cette grave question, interdit à l'avenir ce premier mode de représentation (1), ce qui n'empêcha pas qu'il ne fut adopté de nouveau dans le siècle suivant, comme le prouvent les mosaïques dont le pape Paschal I^{er} (817-824) fit orner les églises de Sainte-Cécile et de Sainte-Praxède, mais plus particulièrement cette dernière, bâtie sur l'emplacement de la maison d'un sénateur dont la famille, convertie par saint Pierre, avait formé comme les prémices de son apostolat dans Rome. Aussi les artistes du temps se surpassèrent-ils eux-mêmes dans la décoration du grand arc et dans celle de la voûte de l'abside, sinon sous le rapport de l'invention dont leurs devanciers avaient fait presque tous les frais, du moins sous

(1) Ciampini, *Vetera Monumenta*, p. 2.

le rapport de l'exécution, qui est ici beaucoup plus soignée que dans les mosaïques des deux siècles précédents, sans parler du caractère de grandeur et de liberté qui se trouve dans la partie historique de la composition. On voit qu'outre l'inspiration apocalyptique, il y avait une inspiration locale et traditionnelle qui a produit son effet.

A dater de cette époque, la mosaïque disparaît pour longtemps, entraînée dans une décadence commune avec les autres branches de l'art; mais là ne finit pas l'empire que l'Apocalypse avait exercé sur les imaginations chrétiennes. A chaque nouvel ébranlement que leur donnaient les calamités contemporaines, la vision de saint Jean devenait le texte d'explications ou de supputations nouvelles, qui, à force de se condenser comme des nuages chargés de tempêtes, finirent par créer en Europe une terreur permanente qui fixait à l'an 1000 la catastrophe finale de l'univers. Ce terme fatal une fois passé, les peuples se remirent à l'œuvre avec un redoublement d'ardeur, dans toutes les directions, et la Renaissance du *xiv^e* siècle se préoccupait si peu des sujets apocalyptiques, qu'on aurait de la peine à en citer un seul qui ait été traité par Giotto ou par ses élèves. Il était réservé à une école ultramontaine qui n'était pas encore née, de produire sur ce thème oublié mais non épuisé, un chef-d'œuvre complètement digne du livre sublime qui l'avait inspiré (1).

(1) Je veux parler de l'Adoration de l'Agneau par Jean et Hubert Van-Eyck. Sur ce tableau, non moins merveilleux pour l'inspiration

L'école Byzantine dut nécessairement attacher moins d'importance que l'école Romano-chrétienne à la vision de saint Jean, bien que les écrits de cet apôtre eussent plus d'affinité avec le génie grec que ceux des autres évangélistes. Mais, outre que Constantinople n'avait pas été inondée, comme Rome, du sang des martyrs, outre qu'on ne pouvait pas lui appliquer les malédictions dirigées contre sa rivale, elle eut le privilège de ne pas tomber alors au pouvoir des Barbares, et ses habitants, abrités par leurs murailles, ne furent pas ou furent rarement dans le cas de consulter l'Apocalypse pour supputer le temps que dureraient encore leurs angoisses. D'un autre côté, comme l'érection de leur ville en cité impériale coïncidait avec l'émancipation du christianisme, toutes les branches de l'art s'y trouvèrent dans les conditions les plus favorables pour prendre un nouvel essor. Jusqu'à quel point les architectes et les peintres employés par Constantin tirèrent-ils parti de la faveur de ce prince et de leur propre enthousiasme pour leur foi alors triomphante, c'est ce qu'il est impossible d'indiquer même approximativement. Tout ce que nous savons, c'est que le nombre des édifices religieux bâtis par le premier empereur chrétien, dans sa nouvelle capitale, ne s'élevait pas à moins de 430 (1), ce qui ouvrait un vaste champ au génie ou à l'imagination des artistes

quo pour les dimensions, on peut lire l'excellent article de M. Vitet dans la *Revue des Deux-Mondes*, octobre 1860.

(1) C'est Ducange qui fournit cette indication.

chargés de les construire ou de les décorer. Malheureusement les constructions ont disparu presque toutes, et dans celles qui subsistent encore, il ne reste pas le moindre vestige de leur décoration primitive, de sorte que, pour comparer entre eux l'idéal de l'école Byzantine et celui de l'école Romaine, il faut descendre jusqu'au règne de Justinien (1); encore cette comparaison n'a-t-elle été possible que dans les derniers temps, grâce à un hasard heureux qui a permis à des yeux chrétiens de se fixer enfin sur les figures à demi ruinées de l'église de Sainte-Sophie, et particulièrement sur l'image de la Vierge, dont le type, si différent de celui des madones appelées Byzantines, nous révèle une espèce d'idéal mixte où l'influence de la statuaire grecque se reconnaît tout d'abord. L'ovale de la tête, la découpeure des lèvres, l'exquise pureté des lignes qui circonserivent tous les traits, la raideur monumentale de la pose, l'expression indéterminée du regard, tout annonce que l'imagination de l'artiste, peut-être à son insu, était dominée par un modèle antique, et ce modèle ne pouvait être autre que la Minerve (2). Je sais ce que disait une légende Byzantine d'un peintre dont la main s'était desséchée subitement, parce qu'il

(1) (527-565).

(2) Cette tête de la Vierge a été reproduite dans le magnifique ouvrage de Salzenberg, intitulé : *Alt-Christliche Bau-Denkmale von Constantinopel*. Le texte, dont il existe une traduction manuscrite par M. Viennot, attaché au ministère des affaires étrangères, est une histoire très-intéressante de l'art Byzantin, depuis le v^e siècle jusqu'au xii^e.

avait pris la tête de Jupiter pour représenter celle du Christ ; mais il y avait dans cet emprunt encore plus d'absurdité que de profanation, vu le contraste radical des caractères, tandis que l'attribut essentiel de la déesse de la chasteté se retrouvait dans la Mère du Sauveur et produisait en elle, suivant l'expression de saint Ambroise, cette beauté du corps qui était comme le reflet de la beauté de son âme (1). Or c'était là précisément le problème que les sculpteurs grecs s'étaient efforcés de résoudre avec les données comparativement imparfaites que leur fournissait la religion nationale. Malgré cette imperfection, ils furent quelquefois assez bien inspirés pour que l'art chrétien ne désavouât pas complètement leurs inspirations, et l'on a la preuve de cette disposition conciliante, qu'on sera tenté d'appeler scandaleuse, dans l'usage qui prévalut en Grèce et particulièrement à Athènes, d'approprier au culte de la Sainte Vierge les temples jadis construits en l'honneur de Minerve, comme on le fit pour le Parthénon, dont le nom même semblait pronostiquer cette destination ultérieure. Mais je ne crois pas qu'on puisse citer une autre divinité payenne qui ait joui du même privilège, et je n'ai pas besoin d'insister sur ce qu'il y a de significatif dans cette exception.

Quoi qu'il en soit, cet idéal mixte, adopté par les peintres favoris de Justinien, qui avait une dévotion

(1) Ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis. *De Virginit.*, lib. II, cap. II.

particulière pour la Sainte Vierge, dut se modifier dans le siècle suivant ; car les madones Byzantines importées en Italie par suite de l'orage terrible que suscitèrent en Orient les empereurs iconoclastes, offraient un type plus indépendant de la statuaire antique et un caractère plus adouci. Ce fut probablement alors que les vierges attribuées à saint Luc, persécutées et fugitives comme leurs possesseurs, furent recueillies dans les églises latines comme autant de trésors envoyés du ciel, et envoyés pour stimuler non-seulement la piété des fidèles, mais aussi leur courage contre l'agression brutale dont on les menaçait. En effet, ce nouveau genre de persécution, dont les persécuteurs ne soupçonnaient pas le danger, donna lieu à des résistances non moins héroïques que celles qui avaient été opposées aux sanglants édits de Dioclétien. Peut-être même la désobéissance était-elle plus difficile ; car livrer une image, quelque vénérée qu'elle fût, ne semblait pas une apostasie flagrante, comme brûler de l'encens devant les idoles des faux dieux, et l'on pouvait croire qu'une vie consacrée à la pratique ou à la défense de sa foi valait mieux qu'une mort encourue pour conserver ce qui n'était après tout que l'objet d'un culte relatif. Mais il y avait alors, dans les âmes chrétiennes, un sentiment énergique, intimement lié à la perception du vrai et du beau, et qui ne leur permettait pas de voir de sang-froid la destruction ou la profanation d'un idéal qui était pour eux ce qu'avaient été pour les Éléens l'idéal du Jupiter, et pour les

Athéniens l'idéal de la Minerve. Qu'on se figure, s'il est possible, les tempêtes qu'aurait soulevées dans Athènes ou dans Olympie, une tentative analogue à celle des stupides empereurs dont il est ici question. Non-seulement on aurait heurté de front une vieille superstition légitime dans sa source, non-seulement on aurait insulté au goût public par la destruction d'un chef-d'œuvre, mais on aurait armé contre soi les susceptibilités du patriotisme tel que le comprenaient les Grecs et les Romains, tel qu'ils l'ont exprimé par leur formule si concise et si pleine : *pro aris et focis*, formule qui impliquait la résistance aux agressions du dedans, comme à celles du dehors. Or, défendre les autels ne voulait pas dire seulement défendre les pierres dont ils étaient construits. Ces paroles s'appliquaient encore plus, surtout dans le culte chrétien, aux images devant lesquelles on venait prier ou se prosterner, et l'on peut dire que la plus grande preuve de mépris qu'un souverain pouvait donner à ses sujets, était de les croire capables de se résigner longtemps à de pareilles insultes.

Si Léon l'Isaurien, qui occupait alors le trône de Constantinople, s'était flatté de cet espoir, il découvrit bientôt que la résignation n'était pas une vertu aussi universelle qu'il l'avait cru, dans les provinces soumises à son obéissance. Outre la violente aversion que son éducation rustique et son commerce avec les Juifs et les Arabes lui avaient inspirée pour les images, il avait l'ambition d'imiter le calife Jezid, qui venait de

les détruire toutes en Syrie, et il se croyait son inférieur, tant qu'il n'avait pas aussi lui purgé ses propres États de ce qu'il appelait une idolâtrie scandaleuse. Après avoir porté ses premières fureurs sur un crucifix placé dans le vestibule de son palais, il envoya dans les îles de l'Archipel et dans les autres parties de son empire des émissaires dont le fanatisme et la férocité lui étaient connus ; les moines, dont la parole était toute-puissante sur le peuple, furent les objets d'un acharnement tout spécial : on ne se contenta pas de fermer les couvents, de confisquer leurs biens et d'en convertir les édifices en magasins ou en baraques : outre l'avidité du prince, il fallait encore assouvir sa cruauté, et pour cela on fit main basse sur des religieux sans défense ; et si quelques-uns d'entre eux étaient épargnés par lassitude, on les mutilait ou on leur arrachait la barbe ou les yeux.

Quelques témoins de ces scènes sanglantes arrivèrent de Grèce en Italie, et racontèrent ce qu'ils avaient vu. La vive indignation causée par ce récit fut portée à son comble quand on reçut les brutales sommations de l'empereur, qui menaçait de mettre en pièces l'image vénérée de saint Pierre, et de traîner le pape Grégoire, chargé de chaînes, au pied du trône impérial. Un enthousiasme comparable à celui qui fit entreprendre les croisades s'étendit rapidement de Rome à Ravenne, de Ravenne à Venise, et gagna les Lombards eux-mêmes, qui voulurent participer aux avantages de cette guerre sacrée ; on fit en toute hâte les préparatifs

de défense sur terre et sur mer; puis, après avoir renversé les statues du tyran, on jura de vivre et de mourir pour la défense du pape et des saintes images, et l'on attendit de pied ferme l'escadre et l'armée, qui étaient parties de Constantinople, pendant que les femmes et le clergé priaient sous le sac et la cendre.

Ainsi fut consommée la séparation entre les Grecs et les Latins, séparation qui s'étendit plus tard aux deux églises et qui ne fut pas sans influence sur les destinées de l'art occidental; mais il se passa plusieurs siècles durant lesquels ces destinées n'eurent rien de glorieux, et ce long sommeil, nécessaire sans doute au grand travail qui devait suivre, dura jusqu'au moment où les nations barbares qui avaient conquis l'empire romain, eussent appris à jouir avec intelligence des bénéfices de leur conquête. Il y eut donc une longue lacune dans la production des grandes œuvres d'art, de sorte que l'idéal, en tant qu'il s'applique à la création du beau, n'exerça plus qu'un faible empire sur les imaginations; mais, par une compensation providentielle qui forme un des plus beaux spectacles de l'histoire du moyen âge, l'idéal ascétique et l'idéal chevaleresque poursuivis avec une ardeur et un succès jusque-là sans exemple, élevèrent les âmes et les caractères à une hauteur que l'antiquité payenne n'avait jamais connue. Ces deux formes de l'idéal différaient dans leur origine aussi bien que dans leurs moyens et dans leur objet. Le berceau de l'idéal ascétique était dans les déserts de la Thébàïde, ou plutôt il

se confondait avec le berceau même du christianisme, tandis que l'idéal chevaleresque, création moitié germanique et moitié chrétienne, appartenait exclusivement à l'Europe occidentale, et n'avait commencé à y poindre qu'après l'invasion des barbares. Il n'était pas même contenu en germe dans les catacombes, refuge de chrétiens parfois trop résignés qui, à l'exemple de l'Agneau sans tâche, priaient pour leurs bourreaux avant de se laisser égorger par eux; tandis que ceux qui s'intitulèrent plus tard les chevaliers du Christ, étaient plus ou moins des redresseurs de torts, dont le plus impardonnable, à leurs yeux, était un outrage fait à l'objet de leur culte, que cet objet fût visible ou invisible, dans le ciel ou sur la terre. De là un ordre d'idées et de sentiments qui, après avoir déconcerté longtemps le pédantisme des législateurs, finit par se régulariser et devint, en se combinant avec les institutions chrétiennes, l'âme des sociétés nouvelles; de sorte qu'on y vit fleurir simultanément l'idéal ascétique répondant à la cité de Dieu et l'idéal chevaleresque répondant à la cité du monde; mais on comprend que le premier, dérivant immédiatement de la notion de perfection évangélique, dut précéder l'autre de plusieurs siècles.

Saint Benoît fut le grand initiateur en Occident, et l'on peut dire que son œuvre de régénération s'étendit à tous les maux auxquels cette partie du monde était alors en proie. Les bienfaits de tout genre dont son institut monastique fut la source, occupent une bien

plus grande place que ceux des rois dans l'histoire des peuples qui furent assez bien inspirés pour l'accueillir, et les mêmes bénédictions suivirent ses successeurs et ses imitateurs partout où on leur permit de venir enseigner aux autres les austères vertus qu'ils pratiquaient pour eux-mêmes. Il y a dans cette lutte opiniâtre et savante engagée contre l'esprit du mal, sous toutes ses formes, des péripéties qui offrent parfois un intérêt tout dramatique. Au contingent de champions fourni par les disciples de saint Benoît se joignirent plus tard d'autres champions enflammés du même zèle, bien que formés par une autre discipline et portant un autre costume. Sans parler des divers Ordres fondés dans les cinq siècles qui suivirent, nous voyons apparaître dans le onzième plusieurs milices nouvelles, dont la plus importante fut celle des Chartreux, organisée par saint Bruno, qui traça une ligne de démarcation encore plus profonde entre le monde et l'idéal ascétique qu'il aspirait à réaliser. Il était temps que son ordre entrât en ligne pour aider à gagner la grande bataille spirituelle engagée par ses devanciers ; car les légions qui portaient le nom et la livrée de saint Benoît avaient presque toutes dégénéré de l'esprit héroïque de leur fondateur, et, pour chasser loin d'elles la concupiscence qui avait usurpé peu à peu la place de l'idéal, il fallait ou un miracle direct du ciel, ou l'intervention d'un réformateur qui puiserait sa force dans sa sainteté encore plus que dans son génie.

Ce réformateur parut au commencement du XII^e siè-

cle, et l'on sait, avant que je le nomme, qu'il s'appelait Bernard. Venu cent ans après saint Bruno et cent ans avant saint Dominique et saint François, il occupe le point intermédiaire et culminant dans cette glorieuse période marquée par une seconde floraison de l'idéal ascétique dans la chrétienté tout entière. Ce qui distingue essentiellement cette période de la précédente et surtout de celle qui vit les merveilles opérées par saint Benoît, c'est l'alliance défensive et souvent même offensive conclue entre l'idéal ascétique et l'idéal chevaleresque, pour défendre les sociétés chrétiennes non-seulement contre les incursions des infidèles, mais aussi contre leurs outrages. Le premier fruit de cette alliance ont été les croisades, prêchées par des moines et entreprises par des chevaliers en qui l'éducation avait élevé le courage à la hauteur de la foi, et que n'effrayaient ni les distances à franchir, ni les périls à affronter. On sait le bruit que firent alors, dans les trois parties du monde, les prédications de Pierre l'ermite et les exploits de Godefroi de Bouillon; mais on ne sait pas assez à quel point l'idéal dont les imaginations s'étaient nourries pendant deux siècles avait contribué à donner aux âmes et aux caractères la trempe héroïque nécessaire à l'accomplissement de si grandes choses.

C'était Charlemagne qui les avait préparées de loin. C'était lui qui en châtiât durement et promptement les insurrections des Saxons contre la croix, avait habitué les chrétiens à venger par le glaive les outrages

faits aux emblèmes ou aux ministres de leur foi, et avait érigé cette vengeance en maxime d'État qui devait plus tard se transformer en point d'honneur ; mais cette transformation fait elle-même partie d'un grand mouvement qui s'opéra dans les idées et dans les mœurs du neuvième au onzième siècle, et qui enfanta, non sans douleurs, le phénomène historique ou, pour parler notre langage, l'idéal concret connu sous le nom de chevalerie ; ici nous descendons de la cité de Dieu dans la cité du monde ; mais nous trouvons une telle abondance de lumière projetée de l'une sur l'autre, que nos yeux éblouis ont de la peine à distinguer la limite qui les sépare.

Chacune de ces deux sphères concentriques a des procédés didactiques qui lui sont propres. Celui de l'idéal chevaleresque est la légende, non pas la légende immobile comme celle des saints, mais la légende progressive, la légende dont on peut dire ce que Virgile a dit de la renommée : *Vires acquirit eundo* ; la légende dont la croissance, beaucoup plus régulière qu'on ne pense, n'est pas moins mystérieuse que celle des végétaux et des langues, et dont l'influence sur les destinées des nations européennes fut, pendant trois siècles, plus décisive que celle des lois.

La plus célèbre de ces légendes est celle de Roland. D'abord elle ne fut qu'une espèce de nébulosité à l'horizon de l'histoire, et ce caractère indéterminé laissant un libre jeu à l'imagination des peuples, il en résulta un produit vivant et spontané qui, après avoir passé

successivement par plusieurs formes intermédiaires, finit par revêtir la forme épique sous la main à la fois habile et ferme d'un poète normand nommé Théroulde, contemporain et serviteur du conquérant de l'Angleterre (1066), et probablement auteur de l'espèce de péan qui fut entonné par le brave Taillefer sur le champ de bataille d'Hastings (1).

Que ce péan fût ou non emprunté au grand poème connu sous le nom de *Chanson de Roland*, il est certain que cette dernière composition, oubliée ou dédaignée pendant plusieurs siècles, est venue occuper dans notre histoire littéraire une place restée jusqu'à présent vacante, et que cette place lui a été décernée, non pas par cet enthousiasme religieux que les critiques modernes sont convenus de regarder comme suspect, mais par ces critiques eux-mêmes qui se sont laissé subjugué par les beautés plus qu'homériques de cette épopée grandiose. En effet, la *chanson de Roland* n'est pas seulement, au point de vue de la forme, le chef-d'œuvre de la poésie chevaleresque et par conséquent l'un des plus précieux trésors de la littérature nationale, c'est encore le miroir dans lequel se réfléchissent le plus fidèlement les qualités dont la réunion constitue le genre d'idéal que nous cherchons à dégager du matérialisme de l'histoire : c'est là, bien plus que dans les chroniques contemporaines, qu'on

(1) Ce poème a été publié, dans le texte original, en 1850, avec une Introduction et une Traduction de M. Génin. Celle de M. Vitet, dans la *Revue des Deux-Mondes*, est plus satisfaisante à tous égards.

peut mesurer, si on n'a pas la vue trop faible, l'essor que faisait prendre aux âmes la combinaison ou plutôt la fusion de la foi et de l'honneur, ces deux mobiles suprêmes devant lesquels tout pliait, et auxquels le patriotisme même avec toutes ses exigences restait subordonné. C'est là qu'apparaît dans toute sa force, dans toute sa majesté, dans toute sa piété, dans toute sa naïveté, dans tout son dévouement, et j'ajouterai, dans toute sa tendresse, le héros chrétien par excellence, préoccupé à la fois, mais inégalement, de la gloire du ciel et de celle de la terre, ne haïssant que ce que son Dieu hait et tâchant de n'aimer que ce qu'il aime, brûlant surtout de venger, je ne dis pas le blasphème et la profanation, mais le moindre outrage fait à son nom, à ce saint nom devant lequel il veut impérieusement que tout genou fléchisse, et devant lequel, avant comme après ses victoires, il a lui-même fléchi le sien avec plus d'humilité que le dernier de ses serviteurs. Bien que l'action soit renfermée dans de très-étroites limites de temps et de lieu, le poète, guidé par un instinct plus sûr que tous les préceptes, a su éclairer successivement toutes les faces de son sujet, et l'on peut dire que jamais peintre n'a ménagé plus habilement les ombres et la lumière et n'a tiré un meilleur parti des objets et des personnages accessoires, pour faire valoir la figure principale, c'est-à-dire pour réaliser le type le plus parfait du chevalier chrétien. Comme Achille et comme Oreste, Roland a aussi un ami fidèle à ses côtés, un ami que Théroulde carae-

térise en deux mots : *Olivier le preux et le courtois* ; un ami d'autant plus précieux qu'il y a une qualité qu'il possède et qu'il doit posséder à un plus haut degré que lui :

Roland est preux, mais Olivier est sage,

mais d'une sagesse qui, au dire du poète, n'empêche *ni son courage d'être merveilleux, ni ses paroles d'être fières*. Seulement cette fierté ne va pas jusqu'à dédaigner le secours qu'on pouvait se procurer en sonnant l'olifant, et il en résulte que le beau rôle n'est pas pour lui dans les deux ou trois dialogues auxquels ce désaccord donne lieu. C'est en cela surtout que son rôle est subalterne. Il suppose les chances, il est inquiet de l'énorme disproportion numérique, tandis que Roland, — *qui va majestueux, l'air calme et souriant, voit les payens d'un regard intrépide, et ramène sur les Français qui le suivent, un œil doux et modeste*.

Quelle délicatesse de touche dans ce coup de pinceau, et comme le contraste est bien ménagé d'avance avec la catastrophe qui va se passer dans le défilé de Roncevaux, et qui sera le signal d'un déchaînement universel des éléments d'un bout à l'autre de *cette douce terre de France* que le héros a tant aimée, et qu'il tenait tant à ne pas laisser honnir ! Ce n'est pas seulement Charlemagne et son empire, c'est aussi la nature inanimée qui doit ressentir le contre-coup de l'affreux malheur annoncé par tant de sinistres présages et par des pressentiments plus sinistres encore, *le jour où*

l'avant-garde s'enfonça dans les sombres défilés, dominés par les rochers noirs, jour de grande douleur pour les guerriers, quand la rumeur de leur passage s'entendait de quinze lieues.

Il faut voir comme tous ces nuages amoncelés pendant la marche se dissipent au beau soleil de la bataille, bien que cette bataille soit perdue. Ce n'est plus à vaincre qu'on aspire, mais à bien mourir. Or bien mourir dans l'acception chevaleresque du mot, c'est mourir en martyrs du Christ, après avoir occis le plus de païens possible. C'est l'archevêque Turpin qui se donne pour garant de la palme promise, et qui pour pénitence enjoint de bien frapper. Alors son double rôle grandit avec le danger. Comme chevalier il rivalise avec Roland et Olivier, et le nombre des infidèles qu'ils immolent à eux trois ne s'élève pas à moins de quatre mille. Olivier succombe le premier, et son regret en mourant est *de ne plus aider aux desseins de Charlemagne, le plus grand des héros qu'on verra sur la terre jusqu'au jour du jugement*. C'est pour demander à Dieu de bénir son empereur, sa chère France et son compagnon Roland, que, par un suprême effort, il lève une dernière fois ses mains jointes vers le ciel.

L'archevêque Turpin tombe à son tour; car ils n'étaient plus que trois contre quarante. Son dernier cri a été : *Non, je ne suis pas vaincu, un bon soldat n'est jamais pris vivant*. Roland, maintenant seul debout sur cette scène de carnage, Roland dont la fierté ne sera vaincue par nul homme de chair, ôte au vaillant prélat

son heaume d'or et son blanc haubert, pour panser ses plaies béantes ; puis l'embrassant étroitement contre son cœur, il l'étend bien doucement sur le gazon et va quérir les corps de ses plus chers compagnons, afin que le preux archevêque les bénisse avant de mourir. Il donne cette bénédiction en pleurant ; de grosses larmes coulent aussi des yeux de Roland. Vaincu par son émotion, il pâlit, il chancelle et tombe par terre évanoui. Revenu à lui, il voit Turpin gisant mort près des autres cadavres, il récite pour lui son *Confiteor* et supplie Dieu, les mains jointes, d'octroyer son paradis à ce brave champion *qui n'a cessé de guerroyer les païens par ses exploits et par ses beaux sermons*. Puis il lui croisa ses belles mains blanches sur la poitrine.

Roland a survécu seul à tous. A peine lui reste-t-il assez de sang pour pouvoir prier, tant il en a perdu, non-seulement par ses blessures, mais aussi par la rupture d'une veine en sonnant enfin son oliphant, et en donnant à ce son tardif un accent mélancolique et prolongé qui remplit Charlemagne et ses guerriers des plus douloureux pressentiments. Mais il est trop loin. Son cher neveu ne peut plus être que vengé. Au moment où il va expirer, un dernier souci le tourmente, c'est le sort de sa fidèle épée, sa Durandal, *si belle et sanctissime*, dont la garde dorée renferme les reliques de la Vierge et de plusieurs saints, et qui pourrait tomber entre les mains d'un lâche ou d'un profane. Pour prévenir ce malheur, il s'efforce de la tordre ou de la briser. Ne pouvant y réussir, il se couche sur elle, le

visage tourné contre les Sarrasins, pour ne pas mourir comme un vaincu; puis, après avoir demandé pardon de ses péchés, il tend vers Dieu, en humble vassal, le gant de sa main droite, et les anges du ciel descendent auprès de lui pour emporter son âme dans le Paradis.

Tel est l'idéal créé par le génie de Théroulde avec les matériaux que lui fournissait une tradition qui avait grandi de génération en génération, et sur laquelle d'autres poètes, moins heureux ou moins bien inspirés, s'étaient sans doute exercés avant lui. Et il ne faut pas se figurer cet idéal comme une légende purement locale, renfermée dans les limites d'une province ni même d'un royaume. Née sur le sol français, avec les autres légendes qui appartiennent au cycle carlovingien, elle avait été transplantée par les Normands, non-seulement en Angleterre, où ils avaient imposé leur langue avec leur domination, mais jusqu'à l'extrémité de la péninsule italienne et même en Sicile, de sorte qu'on pourrait supposer, sans trop d'in vraisemblance, que, pour les héros de la première croisade, après le nom du Christ dont ils allaient venger l'injure et conquérir le tombeau, le nom qu'ils avaient le plus souvent à la bouche était celui de Roland, parce qu'il était plus en harmonie qu'aucun autre avec l'enthousiasme religieux et chevaleresque qui avait déterminé ce grand mouvement des chrétiens occidentaux vers l'Orient. C'était une espèce de canonisation militaire pour laquelle on dédaignait d'autant plus les

conditions historiques, qu'elle était fondée sur des miracles qui se renouvelaient chaque fois qu'on livrait bataille aux infidèles. Jamais le monde asiatique, pas plus que le monde grec ou romain, n'avait conçu un idéal comparable à celui-là, soit pour la force expansive dont il était doué, soit pour la perfection du modèle proposé à l'émulation de ceux qui se vouaient à la défense de quelque chose de sacré.

Cependant, il faut que cet idéal n'ait pas donné pleine satisfaction à l'imagination des peuples, ou du moins à celle des poètes, car à côté du cycle carlovingien, nous voyons apparaître le cycle d'Arthur avec sa Table ronde, cycle encore plus fécond que le premier, et offrant avec lui, dans sa contexture générale, plusieurs analogies, dont la plus frappante est la consécration d'un grand désastre par lequel chacun des deux héros, l'un à Roncevaux, l'autre à Camlan, termine sa carrière terrestre. Mais ici nous rencontrons une autre race qui a perpétué, par les chants de ses bardes et par des traditions orales, dont aucune n'est restée stationnaire, le souvenir de ses malheurs. Cette race est celle des anciens Bretons, habitués depuis cinq siècles à maudire les Saxons, et disposés à voir, dans leur défaite décisive à Hastings, l'accomplissement d'une prophétie vengeresse. D'ailleurs, il y avait dans l'armée victorieuse un bon nombre de Bretons armoricains pour qui la communauté d'origine, de langage et de souvenirs était un vieux titre de fraternité nationale facile à rajeunir. La conséquence de

cette espèce de médiation fut que les Normands, en s'établissant dans le pays, en conquirent aussi les légendes, ou, ce qui est encore mieux, se laissèrent conquérir par elles, en se réservant toutefois le droit de réaction et d'assimilation, ce qui veut dire que le génie du peuple conquérant, en adoptant les vieilles traditions galloises, leur fit subir successivement diverses transformations, dont il dégagea peu à peu un idéal analogue à celui de Roland et même plus parfait à certains égards. Cet idéal ne fut point le roi Arthur lui-même, malgré le prestige qui entourait sa mémoire, et malgré la généalogie fabuleuse qui le faisait descendre d'Énée. Ce ne fut pas non plus l'enchanteur Merlin, ni l'amoureux Tristan, ni Gauvain, ni même Lancelot, bien qu'un chroniqueur du *xiii^e* siècle, Geoffroi de Montmouth, écho sans doute fidèle de l'opinion dominante, le proclamât le plus beau, le plus brave et le plus généreux entre les chevaliers de l'île de Bretagne (1). Non, tous ces héros de la Table ronde, malgré le retentissement qu'obtinent leurs exploits et leurs aventures, sont éclipsés par le fils d'une pauvre veuve, caché par elle loin du péril, comme le jeune Achille à la cour de Lycomède, et dont les instincts guerriers font explosion à la première vue d'un chevalier sous son armure. Cet enfant, si impatient du joug maternel, s'appelle Perceval, et les épreuves qui l'attendent et dont il sortira victorieux,

(1) *Omnium fere Britannia pulcherrimus, largior cæteris, robustus armis, etc. (Historia Briton., lib. XII, c. 1.)*

doivent avoir pour récompense, dès ce monde, après sept années d'un règne glorieux, l'honneur d'être préposé à la garde du saint Graal. Ici nous rencontrons un élément nouveau qui ne se trouve pas dans les poèmes du cycle carlovingien, et qui marque d'un caractère tout particulier certaines compositions du cycle d'Arthur. Je veux parler de l'élément mystique qui joue un si grand rôle dans l'histoire du XII^e siècle, et qui laissa son empreinte plus ou moins profonde sur les principaux produits de la littérature ascétique et de la littérature romanesque.

Donc ce saint Graal, qu'une vision miraculeuse avait montré à un ermite breton dès le huitième siècle, était identiquement le même vase dont le Sauveur s'était servi pour célébrer la Cène avec ses disciples, et dans lequel Joseph d'Arimathie avait recueilli le sang qui coulait de ses plaies pendant qu'il était en croix. Pour mettre le caractère de ce personnage en rapport avec son rôle, la légende fit de lui un apôtre rival de saint Pierre et de saint Paul, prêchant avec non moins de succès qu'eux dans Jérusalem, confessant hardiment sa foi devant le Sanhédrin, et sortant aussi de prison par une délivrance miraculeuse. C'est pour cela qu'il a été jugé digne de venir fonder en Bretagne les premières églises chrétiennes et d'y apporter la plus sainte de toutes les reliques. Cette relique elle-même aura une généalogie appropriée à sa haute destination. On dira que le Graal brillait jadis, sous la forme de pierre précieuse, au front de Lucifer, d'où elle se déta-

cha dans la lutte qu'il soutint contre saint Michel ; et que les anges la gardèrent jusqu'au jour où fut consommé le sacrifice du Golgotha (1) ; plus tard on ajoutera que chaque année, au retour du vendredi saint, une colombe descendue du ciel vient y déposer une blanche hostie, et que c'est grâce à ce miracle périodique opéré sur le vase merveilleux, que les chevaliers préposés à sa garde peuvent réparer leurs forces, quand elles sont épuisées.

Mais, pour être agrégé à la sainte milice du Graal, il faudra subir tous les genres d'épreuves ; épreuves pour la foi, épreuves pour le courage, épreuves pour le cœur ; et c'est le récit des combats et des triomphes auxquels ces diverses épreuves donnent lieu qui fait le charme et l'intérêt des romans en prose ou en vers dont Perceval est le héros. Son courage est à la hauteur de toutes les missions dont il se charge, et nul ne sait mieux que lui retremper sa foi par la pénitence ; mais cela n'est pas au-dessus de ce qu'on trouve dans le poème de Roland. C'est surtout dans ce qui a trait aux épreuves du cœur, que le cycle d'Arthur ou de la Table ronde diffère essentiellement du cycle carlovingien, au moins dans ses beaux jours.

Comme les tragiques grecs du siècle de Phidias, Théroulde n'a pas voulu que l'intrusion d'une passion trop

(1) Il faut distinguer, dans la formation de la légende de Perceval, trois époques distinctes, correspondantes à trois compositions successives, la première purement galloise, la seconde anglo-normande, la troisième moitié française et moitié allemande.

attrayante vint distraire ses lecteurs du grand spectacle qu'il avait à mettre sous leurs yeux. Toute la concession qu'il a daigné leur faire a été de placer, dans une espèce d'épilogue, la demoiselle Aude, sœur d'Olivier et fiancée de Roland, au moment où elle apprend de Charlemagne lui-même la mort de celui qui était à la fois son ami et son héros. L'empereur veut la consoler en lui offrant la main de son propre fils. Aude répond : « A Dieu ne plaise, ni à ses saints, ni à ses anges, qu'après Roland je reste vivante. » En achevant ces mots, elle pâlit et tombe morte à ses pieds. Les barons français la plaignent et la pleurent.

Quel tableau et quel peintre ! et qu'il y a loin de cette délicatesse de touche au dévergondage de pinceau qu'on trouve dans les prétendues épopées romanesques de l'Arioste et de Berni, qui semblent avoir profané à l'envi ce sujet à la fois si héroïque et si pur !

Il y eut aussi des profanateurs pour les légendes empruntées à ce que les romanciers appelaient *la matière de Bretagne*. Il y en eut même longtemps avant que l'Italie connût le *Roland furieux* ou le *Roland amoureux* ; et il y en eut d'autant plus que l'amour, tantôt dans sa plus noble acception, tantôt dans son acception vulgaire, joue un plus grand rôle dans les compositions en vers ou en prose qui appartiennent au cycle d'Arthur. De là une série de drames dont les uns rebutent par la facilité de la défaite, tandis qu'il y en a d'autres qui nous offrent le spectacle de victoires difficiles sans cesse renaissantes, et qui nous annoncent l'introduction

d'une autre nouveauté dans la poésie chrétienne. Cette nouveauté est le culte désintéressé de la femme, en tant qu'elle réalise, plus ou moins fidèlement, un idéal que le christianisme seul a révélé au cœur de l'homme, et qui, après avoir provoqué bien des ébauches poétiques, ne devait avoir son expression adéquate que dans la Béatrix de Dante. Mais les premiers linéaments de cette figure céleste se trouvent incontestablement dans certaines légendes de la Table ronde, non pas dans les légendes primitives des Bardes Gallois, mais dans les transformations que le génie plus poétique des Anglo-Normands leur avait fait subir. En effet ce sont ces derniers ou les Bretons d'Armorique, leurs compagnons d'armes, qui ont inventé la dévotion toute chevaleresque du roi Arthur pour la Sainte Vierge, dont le nom était son cri de guerre dans les combats, et dont l'image appelée la *Belle* était en relief sur son bouclier. C'est à ces mêmes inventeurs qu'il faut attribuer cette tradition charitable, consignée dans la *Légende des Rois*, savoir que les dames étaient chastes à la cour d'Arthur et que, par amour pour elles, les chevaliers étaient vaillants et vertueux (1).

Quelle que soit l'origine de cette précieuse innovation, il est certain qu'elle donna aux romans de la Table ronde un sens et une portée qui restreignirent peu à peu le domaine de la fantaisie pour étendre celui de la réflexion ou de la contemplation ; et le personnage sur le

(1) La Villemarqué, *les Romans de la Table ronde*, 3^e édition, p. 23-31.

quel se concentrèrent les principaux résultats de ce spiritualisme littéraire est précisément ce Perceval dont les premiers traits sont vigoureusement tracés dans le conte gallois de Pérédur. Le caractère ne gagne ni en vigueur, ni en précision dans le roman de Chrétien de Troyes, pas plus que dans le récit des trois autres trouvères qui se firent ses continuateurs. Ce n'est plus ici cette simple et austère construction qui donne tant de grandeur au poëme de Théroulde, et qui en fait un chef-d'œuvre unique dans la littérature du moyen-âge; c'est une série d'aventures qui fatiguent le lecteur par l'uniformité des exploits et aussi par le défaut d'unité; car Gauvain y occupe au moins autant de place que Perceval; mais à travers toutes ces complications de style et de rôles, on entrevoit assez distinctement l'idéal que l'auteur (je n'ose pas dire l'artiste) a voulu dégager de la masse de traditions qui l'avait envahi plutôt qu'inspiré. Le héros délivre une noble demoiselle, nommée Blanchefleur, assiégée dans son château. L'amour qui devient le prix de cette délivrance ajoute un nouveau bonheur à celui que ses exploits lui ont acquis; mais ni l'amour ni la gloire ne peuvent le distraire de sa pensée dominante, qui est sa mère, et c'est déjà un premier trait de lumière qui révèle une âme rebelle aux injonctions de la galanterie contemporaine. C'est encore la piété filiale qui triomphe de tous les autres sentiments, quand la rencontre qu'il fait d'un chevalier avec vingt dames priant et marchant pieds nus le vendredi saint, le fait rentrer en lui-même et le

décide à se confesser à un ermite, qui lui révèle qu'il est puni à cause de son ingratitude envers sa mère, morte de douleur depuis son départ. Les larmes expiatoires qu'il va verser sur sa tombe, la visite du manoir où se passa son enfance, les pieux conseils d'un oncle voué à la vie contemplative, puis l'appel d'un autre oncle, le roi pêcheur (1), qui a une vieille injure à venger sur le meurtrier de son frère, et qui charge son neveu de cette vengeance, tout cela est entremêlé d'aventures romanesques et d'épreuves sans cesse renaissantes dont sa vertu triomphe; et c'est ainsi qu'il se prépare à ce qu'on pourrait appeler son glorieux avènement, c'est-à-dire à son règne de sept années sur la terre, en attendant, dit le trouvère, que Dieu le fit asseoir à sa droite sur un trône bien plus beau dans le ciel.

Voilà sans doute un dénouement bien édifiant; mais les péripéties qui l'amènent, loin d'être subordonnées les unes aux autres, de manière à satisfaire les exigences de l'art, offrent une confusion souvent inextricable, et l'on a souvent occasion de regretter le contraste entre la grandeur de l'idée et l'infériorité de la forme. L'ouvrage n'en fut pas moins populaire partout où se parlait la langue dans laquelle il était écrit; et là où cette langue ne se parlait pas, les traducteurs et les imitateurs abondèrent, pour donner satisfaction

(1) Les rois pêcheurs descendaient d'Alain, neveu de Joseph d'Arimathie. Outre le Graal, ils gardaient la lance dont le Sauveur avait été percé sur la croix.

à l'impatience publique. Les troubadours provençaux furent les premiers à populariser cette légende dans le midi de l'Europe, en y ajoutant toutefois des développements suggérés par leur propre imagination ou par leur position géographique, et ce fut en combinant ces additions avec l'œuvre informe de Chrétien de Troyes et les inspirations de son propre cœur (je ne dis pas de son génie), que Wolfram von Eschenbach, dans son *Perceval* allemand, éleva cette légende galloise, devenue alors européenne, à sa plus haute puissance, sinon par rapport à la forme, du moins par rapport au type de perfection chevaleresque qu'il offre à l'admiration ou à l'émulation de ses lecteurs. Son programme est tout entier dans ces paroles, qui sont en même temps le résumé de son poème :

« L'histoire que je raconte a pour objet de célébrer une noble loyauté, la pudeur d'une femme pure, la valeur d'un guerrier qui ne plia jamais, mais qui, ferme comme l'acier, fidèle à l'instinct profond de son cœur, traversa sans fléchir les jours de lutte et d'épreuve, et saisit d'une main victorieuse le prix de son courage (1). »

Malheureusement le poète ne marche pas droit à son but, et son récit est entravé par une foule de digressions non moins oiseuses que celles de Chrétien de Troyes. Seulement, il les rachète par des traits de

(1) Voir le travail savant, mais un peu suspect, de M. Heinrich sur le *Parcival* de Wolfram et la légende du saint Graal. Paris, 1855.

lumière qui ne se trouvent dans aucun de ses devanciers. A bien des égards, le cadre légendaire est le même; mais il y a plusieurs incidents auxquels son pinceau ferme et délicat donne un tout autre aspect, et un tout autre coloris. L'amour du héros pour la jeune reine délivrée par son courage, n'est plus, comme dans le *Perceval* français, un obstacle à ses hautes destinées; au contraire, c'est sa persévérance dans ce sentiment aussi pur que profond, qui est la condition de sa réconciliation avec Dieu et avec lui-même. Or, c'est sur la donnée psychologique de cette double réconciliation, bien plus que sur les aventures chevaleresques, que Wolfram a fondé l'intérêt de son épopée ou plutôt de son drame. Mais ici les épreuves du cœur et celles du courage sont les moindres que *Perceval* ait à subir. Un ennemi nouveau, contre lequel les armes les mieux trempées sont impuissantes, s'est dressé comme un spectre devant lui et le poursuit dans ses diverses pérégrinations. Cet ennemi est le doute, venin subtil qui s'est glissé dans son âme à la suite d'une humiliation contre laquelle son orgueil s'est révolté, et dont il semble vouloir demander compte à Dieu comme d'une injustice. C'est l'insurrection du chevalier bien plus que du rationaliste; car l'insurgé, qui est à la fois le plus brave, le plus naïf et le plus chaste des hommes, conserve le reflet de ses qualités dans tous ses égarements ou plutôt dans toutes ses fluctuations, et c'est ce qui fait que les enseignements religieux qu'il reçoit chemin faisant, entrent dans son cœur comme dans

leur domaine naturel. Après que le mystère de la Rédemption l'a réconcilié avec la Providence, il obtient enfin qu'on lui explique cette énigme du saint Graal, qui a fait son tourment pendant cinq ans, et la conclusion inattendue de cette explication tant désirée, c'est qu'il y a deux vertus, l'humilité et la pureté, sans lesquelles nul ne peut être associé à la sainte milice chargée de la garde de ce trésor.

On voit qu'il y avait ici quelque chose de plus que l'idéal chevaleresque, et le nom de *templistes* donné par le poète allemand aux gardiens de la relique à laquelle étaient attachées tant de bénédictions, nous annonce la réalisation d'une grande idée, faisant partie du magnifique héritage légué par le douzième siècle au treizième, et qui consistait dans la combinaison de l'idéal ascétique avec l'idéal chevaleresque. Des moines cultivant à la fois les vertus monacales et les vertus guerrières, et joignant à leur vœu d'obéissance et de chasteté, celui de faire une guerre à outrance aux ennemis du nom chrétien, c'était un spectacle auquel le monde n'avait pas encore assisté et qui ne pouvait lui être donné qu'à une époque où l'enthousiasme religieux porté à son comble, était parfaitement secondé par une forte éducation militaire, combinaison non moins pieuse que hardie, et dont le résultat était de confondre dans une seule et même notion la profession de dévouement à Dieu et la profession des armes.

Ce nouvel idéal, le plus parfait de tous, mais aussi le plus fragile, à cause de ses affinités séduisantes avec

la gloire que le monde donne, brilla du plus pur éclat pendant plus d'un siècle, et, s'il souffrit une éclipse partielle par le scandale que causa la décadence des Templiers, on put se consoler en voyant les sublimes exemples d'héroïsme, héroïsme d'honneur comme héroïsme de vertu, donnés à la chrétienté défaillante par une autre milice qui sembla se charger à elle seule de remplir les engagements contractés envers l'Europe par les autres instituts du même genre; je veux parler de la milice connue d'abord sous le nom de Frères hospitaliers, puis sous celui de chevaliers de Rhodes, et enfin sous celui de chevaliers de Malte; milice au bras de fer, au cœur indomptable, et qui trouva moyen, par ses exploits presque fabuleux, d'immortaliser successivement ses trois noms.

Il y avait déjà longtemps que les biographes et en général les écrivains sortis du cloître avaient pris l'habitude d'appeler les ordres monastiques la *chevalerie de Dieu* (1); mais ce n'était jusque-là qu'une métaphore inoffensive qui avait sans doute excité plus d'une fois le sourire sur des lèvres dédaigneuses. Enfin on vit arriver à Rome, en 1128, Hugues de Paganis avec neuf chevaliers qu'il avait recrutés en dix ans parmi les anciens compagnons de Godefroy de Bouillon et qui s'intitulaient Chevaliers du Temple. Leur ambition

(1) Voir l'Introduction aux *Moines d'Occident*, par M. de Montalembert, p. 34-36. La lecture de cet ouvrage, qu'on pourrait appeler un traité complet de l'idéal ascétique, sera le préliminaire obligé de toute étude sérieuse de l'art chrétien.

était de faire partout la guerre aux infidèles, et leur devise était ce beau verset du Psalmiste : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.*

L'idéal ascétique, dans sa plus haute acception, était alors représenté par saint Bernard, en qui l'éducation domestique avait déposé des germes qu'une vocation plus sublime avait comprimés mais non étouffés. Ceux qui savent ce qui se passe dans l'âme du prêtre à la vue d'une armée qu'il ne peut pas manier lui-même et qui va être consacrée à la défense d'une sainte cause, ceux-là seuls comprendront ce qui se passa entre le moine et le héros, quand ils se trouvèrent en présence l'un de l'autre, au concile de Troyes, pour donner au nouvel ordre cette règle admirable qui respire à la fois les deux genres d'héroïsme entre lesquels se partageait alors l'admiration des hommes, l'héroïsme monacal et l'héroïsme militaire. Après le vœu d'obéissance et le vœu de chasteté, il y a l'engagement que devra prendre chaque chevalier de ne jamais fuir devant trois infidèles, quand même il serait seul, et l'on reconnaît encore le héros et le saint dans l'allocution que Bernard adressait à ces mêmes Templiers, en se séparant d'eux : « Allez, leur disait-il allez, braves chevaliers, chassez d'un cœur intrépide les ennemis de la croix, et, dans tous les périls, répétez ces paroles de l'apôtre : Vivants ou morts, nous sommes à Dieu ! »

L'idéal chevaleresque avait été, pour ainsi dire, incarné dans les légendes de Roland et de Perceval ; mais le nouvel idéal dont il est ici question ne se per-

dait pas assez dans la nuit des temps, pour se prêter aux fictions qui avaient donné tant de vogue aux romans et aux poèmes de la période précédente. A défaut de cette consécration poétique, qui était incompatible avec le rigorisme de l'histoire, on en chercha une autre, non plus sur la terre, mais dans le ciel, et l'on investit l'un des saints les plus populaires de l'Orient d'attributions nouvelles qui en firent un type d'héroïsme et de sainteté, mieux adapté qu'aucun autre au céleste patronage qui lui était réservé. Ce patron, si privilégié entre tous les autres, était saint George, celui-là même que les Grecs appelaient le *grand martyr*, mais en qui les Occidentaux honorèrent de préférence l'apôtre et le libérateur; l'apôtre tellement fécond dans son apostolat qu'il baptisait, dit la légende, jusqu'à vingt mille hommes en un jour (1); le libérateur chevaleresque, s'il en fut jamais, puisque, d'après la même légende, il s'armait de la lance et de la croix pour délivrer d'une mort affreuse la beauté innocente, et amenait à ses pieds, comme trophée de sa victoire le dragon qui devait la dévorer. Que cette tradition reposât sur des actes authentiques ou apocryphes, c'était une question dont la solution importait peu à l'orthodoxie des peuples, pourvu qu'on ne les troublât pas dans la possession de leur idéal. Il en était de même de l'apparition du saint à l'armée des Croisés avant la bataille d'Antioche, dont le gain lui fut humblement attri-

(1) On pourra lire ce récit tout au long dans la Légende dorée.

bué par Godefroy de Bouillon. L'Église n'imposait à personne l'obligation de croire à cette intervention miraculeuse, pas plus qu'à l'histoire romanesque de la fille du roi de Silena; mais elle laissait aux dynasties, royales ou autres, ainsi qu'aux cités et aux républiques, la liberté de choisir, dans la milice céleste, le patron le mieux approprié à leurs vocations respectives: et ce fut par suite de ce choix spontané, que Gênes et Venise qui éclipsèrent les autres villes italiennes par l'illustration militaire, décernèrent à saint George de plus grands honneurs qu'au prince des apôtres lui-même. Les Vénitiens surtout ne se lassèrent pas de multiplier les monuments qui portaient son nom et de reproduire son image, non-seulement dans leurs lagunes, mais aussi dans leurs états de terre-ferme. C'est dans une église qui lui est dédiée que se trouve, à Vérone, le chef-d'œuvre de Paul Véronèse représentant le martyr du saint titulaire ou plutôt sa transfiguration immédiatement avant son martyre, et, dans Venise même, outre saint George majeur (*San Giorgio maggiore*) qui ne le cédait jadis qu'à la basilique de Saint-Marc, il y a la petite église de Saint-George des Esclavons, où sa légende si riche en incidents pittoresques, fut tracée par un pinceau sympathique dans un temps où l'école Vénitienne n'avait pas encore cessé d'être naïve (1).

Maintenant si l'on franchit les Alpes pour remonter vers le nord de l'Europe, on trouvera que le culte de

(1) Ces fresques sont de Victor Carpaccio, qui peignit encore d'autres légendes, mais avec moins de succès que celle-ci.

saint George a toujours été en raison directe de l'héroïsme des races ou des dispositions chevaleresques des dynasties. Il paraît que les rois normands furent les premiers à inaugurer ce nouvel idéal, et nous avons la preuve et la date de cette inauguration dans les actes du concile d'Oxford (1222), où il fut décidé que ce chevalier-martyr aurait aussi son jour de commémoration annuelle, et que ce jour serait une fête nationale pour toute l'Angleterre. Puis quand vint, dans le siècle suivant, la décadence des caractères et des mœurs, et que l'idéal chevaleresque, terni de plus en plus dans les imaginations et dans les livres, eut besoin pour se conserver ou pour se régénérer d'une institution spéciale qui recueillerait et transmettrait ce qui restait de cet héritage, ce fut sous la protection du même saint que fut placée cette institution qui s'appela l'ordre de Saint-George, et qui par suite d'une révolution religieuse hostile à l'idéal sous toutes ses formes, devait s'appeler un jour l'ordre de la Jarretière!

Il serait curieux d'étudier, à ce point de vue, l'histoire des divers ordres de chevalerie auxquels celui-là servit de modèle, et qui reposent tous, souvent même à l'insu de leurs fondateurs, sur la notion plus ou moins altérée de l'idéal chevaleresque; mais cette étude me ferait franchir les limites chronologiques qui me sont imposées par mon sujet; je me contente donc de laisser entrevoir à mon lecteur, dans une perspective lointaine, cette intéressante digression, et, après avoir montré comment les nations germaniques ont accom-

pli la tâche qui leur était dévolue, je viens à la troisième forme de l'idéal, qui n'était pas de leur compétence, et qui était destinée à fleurir sous un autre ciel. On comprend que je veux parler de l'idéal esthétique, c'est-à-dire du beau en tant qu'il peut être réalisé par les arts d'imitation. Pendant la première partie du moyen âge, l'Italie avait paru se tenir en dehors du grand mouvement intellectuel dont les épopées romanesques du douzième et du treizième siècle étaient la fidèle expression (1). Enfin, son heure sonna en même temps que la cloche du grand jubilé de 1300, et ses artistes, comme s'ils avaient attendu ce signal, commencèrent à exécuter ces innombrables merveilles dont je vais essayer de dérouler le tableau. Je serais tenté de dire que ce fut un dédommagement providentiel ; mais de quel dédommagement une nation pouvait-elle avoir besoin, quand elle possédait un génie comme Dante, et qu'elle pouvait montrer aux peuples du Nord un poème comme *la Divine Comédie*, dont il y a tel chant qui vaut à lui seul tous les romans de la Table ronde ?

(1) Dante dit formellement que jusqu'à l'an 1313, aucun Italien n'avait chanté les exploits guerriers et chevaleresques. *De vulgari Eloquentia*, l. II, cap. II.