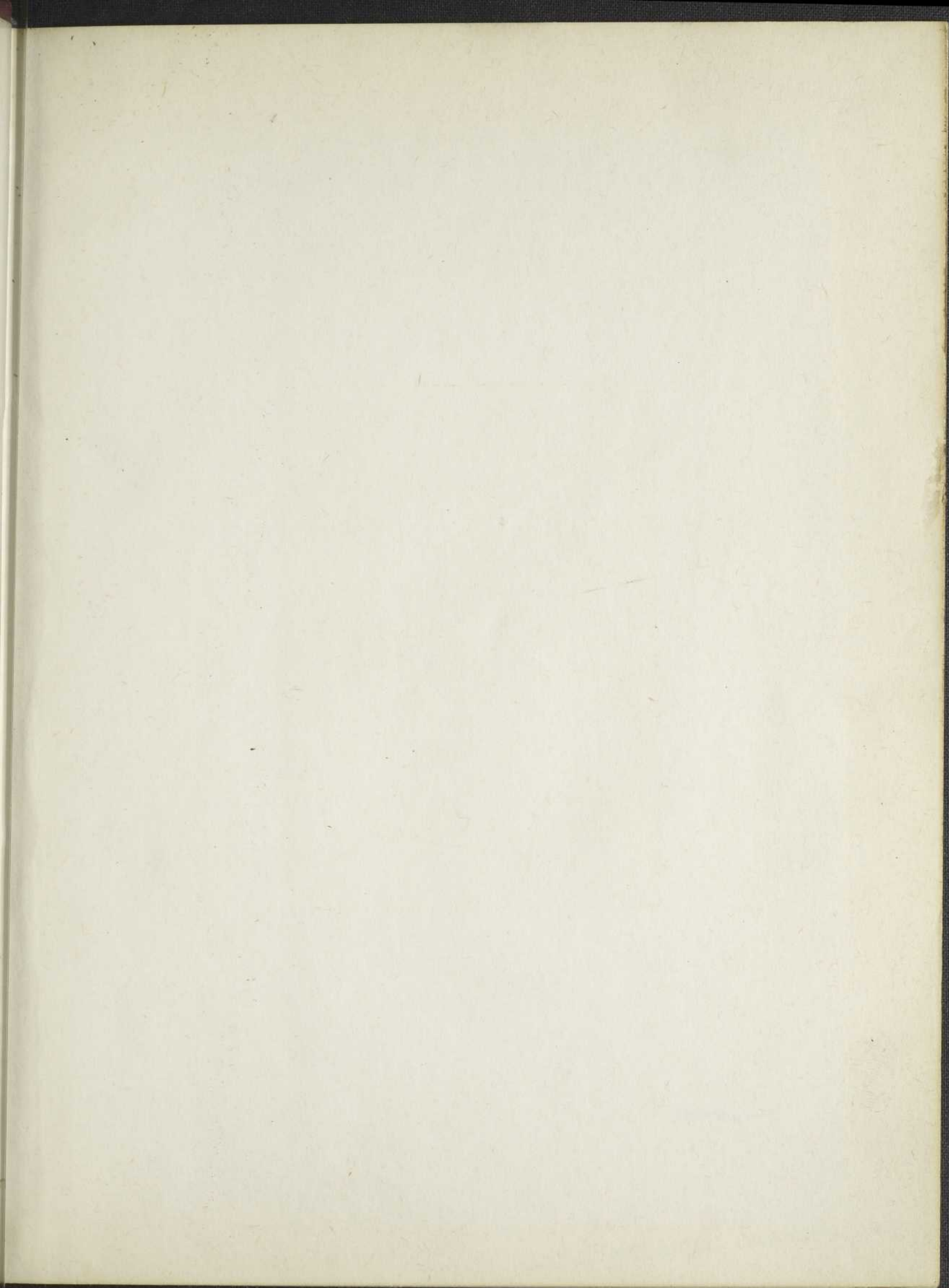






Bibliothèque Nationale du Québec

S



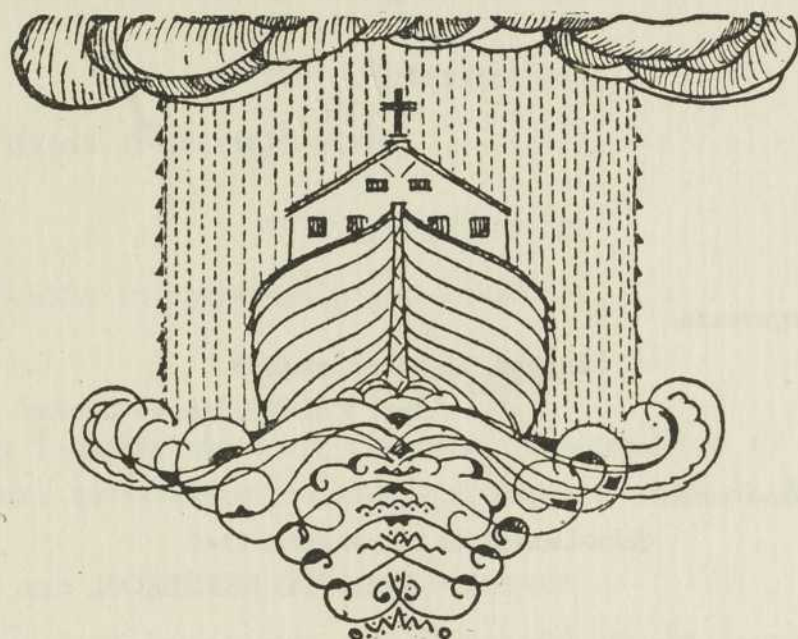
SCOL.

PROPOS... — 1

ECOLE NORMALE CHAMPAGNAT

PROPOS D'UN BÂTISSEUR
DU BON DIEU

CAHIERS D'ART
ARCA



IV

PROPOS D'UN BÂTISSEUR
DU BON DIEU

DOM PAUL BELLOT, o.s.b.

ÉDITIONS FIDES — MONTRÉAL

Imprimatur.

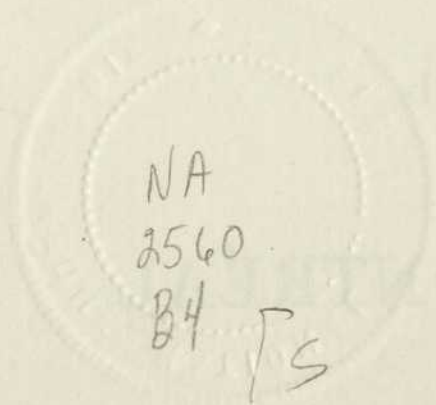
Montréal, 26 novembre 1948.

Albert VALOIS, *Vicaire Général.*

Nihil obstat.

Saint-Laurent, le 24 novembre 1948.

Henri-Paul BERGERON, c.s.c.



SOMMAIRE

PRÉFACE	9
DOM PAUL BELLOT <i>par Henri Charlier</i>	13
1 ^{ère} CONFÉRENCE	
Le renouveau de l'art et du goût	27
2 ^{ème} CONFÉRENCE	
Les conditions d'un vrai style	45
3 ^{ème} CONFÉRENCE	
Les conditions intemporelles du beau	57
4 ^{ème} CONFÉRENCE	
L'idéal et l'ascèse de l'art chrétien. Formalisme et rationalisme architectural dans leur rapport avec la beauté	67
5 ^{ème} CONFÉRENCE	
Œuvre d'art et technique. — Primauté de la forme sur la lumière et la couleur	79
6 ^{ème} CONFÉRENCE	
Œuvre d'art et technique. — Les proportions	101
7 ^{ème} CONFÉRENCE	
Œuvre d'art et technique. — Vue d'ensemble. Genèse des formes	113
8 ^{ème} CONFÉRENCE	
Œuvre d'art et technique. — La couleur	115

NOTE LIMINAIRE

Ces conférences du grand architecte bénédictin ont été données en 1934, par dom Paul Bellot, au Canada. Il y est décédé le 5 juillet 1944, et sa dépouille mortelle repose au monastère Saint-Benoît-du-Lac. Relues par lui, ces notes familières ont été reproduites intégralement par les Éditeurs.

PRÉFACE

DEPUIS une douzaine d'années nous assistons au renouveau de l'architecture religieuse au Canada. Ici et là surgissent des églises, des couvents, des monastères aux lignes jeunes, pures et harmonieuses, qui reposent de tant d'horreurs architecturales dont notre pays est affligé. Le principal artisan de cette réforme est sans contredit le moine-architecte dom Paul Bellot, bénédictin de l'abbaye de Solesmes.

Ce maître vint déclencher un essor artistique au moment même où de jeunes artistes sentaient la nécessité de quitter l'ornière de l'académisme. Cependant ce ne fut pas sans lutte que put s'opérer le redressement nécessaire.

En 1934, un jeune architecte canadien-français, membre de la pléiade d'artistes français, belges, hollandais, canadiens, formés à l'école de dom Paul Bellot, obtint que l'Institut Franco-Canadien invitât ce maître à venir donner une série de conférences aux écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec. L'œuvre de ce moine que, déjà en 1927, les célèbres architectes états-uniens Ralph Adams Cram et Bary Byrne avaient qualifiée de géniale, fut une révélation pour le public canadien.

A la fin de l'année 1936, dom Paul Bellot se vit confier par les Pères de Sainte-Croix la tâche de continuer la basilique Saint-Joseph du Mont-Royal. Dès son arrivée au pays, il put constater que ses enseignements avaient porté des fruits. L'idée d'un art religieux vivant ralliait le public. Le renouveau architectural entraînait celui des autres arts. De jeunes talents osaient s'affirmer. Non content d'applaudir à ces efforts, dom Bellot

dispensa généreusement ses conseils, donna des conférences, rédigea des articles pour présenter l'œuvre d'artistes bien doués et leur gagner la sympathie du public.

Devant les constructions qui révélaient un pillage inconsidéré de son œuvre, il se contentait de hausser les épaules et de dire : « Pendant qu'on s'efforce de me copier, je fais autre chose ». Parfois il s'impatiait lorsqu'on lui attribuait la paternité d'œuvres gauchement inspirées de la sienne : « Mais non, s'écriait-il, je ne veux même pas en être le père putatif. Voyez comment telle proportion est ratée. »

Il nourrissait les plus belles espérances au sujet de la vocation artistique du Canada français. Il aurait souhaité réunir nos meilleurs artistes dans un groupement analogue à celui de *l'Arche*, en France. Retenu au pays par la déclaration de la guerre, au moment même où il allait s'embarquer pour sa patrie, il songea à propager par la plume sa pensée artistique. A l'opposé de son ami, le célèbre sculpteur Henri Charlier, il était peu enclin à renseigner le public sur les secrets de son art. Sa pensée, c'était son œuvre architecturale : « Ma pensée, disait-il, c'est le dessin. Je pense en lignes et en volumes ». Devant les instances de ses amis, il se décida cependant à publier le texte des conférences qu'il avait données en 1934. Ce devait être le premier des cahiers d'art ARCA. Un deuxième présenterait ses principales œuvres ; un troisième révélerait ses découvertes dans le domaine des proportions architecturales, sous le titre : *Le secret de l'harmonie dans l'art*.

Déjà profondément affecté par les malheurs de sa patrie, dom Paul Bellot eut de plus à subir les attaques de certains rivaux jaloux et impuissants.

Afin de les calmer il se décida de remettre à plus tard la publication de son œuvre, se retira dans son monastère de Saint-Benoît-du-Lac, la seule œuvre canadienne qui soit entièrement de lui. C'est là qu'il ressentit les premières atteintes de la maladie.

Transporté à l'Hôtel-Dieu de Montréal, il subit une intervention chirurgicale, mais inutilement. Au moment où tout semblait désespéré, en la fête de saint Benoît, Dieu lui accorda un sursis. Revenu des portes du tombeau, n'ayant plus qu'un souffle de vie, il eut le courage de se remettre à la tâche. Il fit venir auprès de lui un confrère du prieuré de Saint-Benoît-du-Lac, architecte, lui aussi, et dessina les plans de la chapelle de ce monastère. Ce fut sa dernière œuvre. Je me rendis à son chevet quelques heures avant sa mort. Il me dit combien il souffrait de voir sa patrie envahie par l'ennemi, combien il aimerait la revoir et vivre dans la paix de son cloître. Prostrée dans le malheur, la France ignore jusqu'à sa libération la mort de ce glorieux ambassadeur de la culture artistique française. C'est seulement à la fin de la guerre que je pus relater les derniers jours de dom Paul Bellot à son ami intime, Henri Charlier. Je laisse à ce célèbre artiste le soin d'esquisser la biographie et le portrait de notre très cher ami.

Henri-Paul BERGERON, c.s.c.

DOM PAUL BELLOT

par Henri CHARLIER

LE Révérend Père Paul Bellot est né à Paris le 7 juin 1876. Son père était architecte et il va de soi que les goûts du jeune homme ne furent point contrariés. Il entra aux Beaux-Arts en 1894. A vingt-quatre ans, en 1900, il obtenait son diplôme. C'était à cette époque un jeune homme très bien doué dont l'avenir paraissait assuré et dont certains désiraient faire leur gendre. Il m'a dit n'avoir pas eu alors d'idées bien nettes, mais seulement le désir de faire autre chose que ce qu'il voyait faire autour de lui. Mais il faut croire que ses désirs allaient plus haut qu'à une réforme de l'art. Aussitôt après l'obtention de son diplôme, il entra à l'abbaye de Solesmes au moment même où des lois iniques chassaient les religieux de France. Il avait renoncé pour toujours à l'architecture dans l'espérance du ciel et devant la nécessité de conformer ce Paul qu'il était à l'image du Christ, besogne qui doit en effet prévaloir à toute autre. Le 29 mai 1904, le jour de la Sainte Trinité, dom Bellot faisait sa profession monastique.

En abandonnant pour Dieu les dons exceptionnels qu'il en avait reçus, dom Paul Bellot faisait un très grand sacrifice que seuls peuvent comprendre ceux qui sacrifient une vocation.

Mais Dieu ne lui avait pas fait tant de dons pour lui seul et n'entendait sans doute pas qu'ils lui fussent ainsi sacrifiés sans avoir servi manifestement à Sa Gloire.

Les religieux chassés de France avaient besoin d'asile sur la terre étrangère, de chapelles pour l'office divin, de lieux conventuels. Ils se trouvèrent amenés à bâtir des monastères qu'ils espéraient provisoires et, plutôt que de s'adresser à des architectes de renom capables d'élever de coûteuses bâtisses en « pur treizième », ils prirent chez eux le jeune architecte dont le diplôme était censé prouver le savoir et les aptitudes. Ils lui demandèrent d'élever rapidement des monastères économiques.

Il se trouva que ce jeune profès était un homme de génie et que ces monastères provisoires furent des chefs-d'œuvre. Dom Bellot avait renoncé pour servir Dieu aux dons intellectuels mêmes qu'il en avait reçus, et ainsi ces dons furent amenés à servir Dieu directement et uniquement. La profession monastique, le vœu de pauvreté le mettaient à l'abri de l'ambition et des besoins qu'impose la vie d'un laïc et dom Bellot n'a bâti que des églises de monastères ou des écoles.

La communauté de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, à laquelle il appartenait, s'était réfugiée dans l'île de Wight en Angleterre, où les religieux louèrent une grande propriété ; celle de Saint-Paul de Wisques se réfugia en Hollande, près de Bréda. Trop étroitement logés, les religieux voulurent construire. Dom Bellot y fut envoyé et commença de bâtir à Oosterhout, cellules, simple cloître et chapitre sur le plan traditionnel. Mais dans l'île de Wight, l'abbaye de Solesmes n'était que locataire d'un abri provisoire très mal disposé pour la vie religieuse. Les circonstances imposèrent de trouver le plus rapidement possible une demeure pour cent religieux. En un an, à partir d'avril 1907, dom Bellot construisit les cellules, trois côtés du cloître, le réfectoire, le chapitre.

Pendant ce temps, le monastère d'Oosterhout, conçu pour abriter les religieux chassés de France, recevait de nombreux novices hollandais. Le gouvernement de la Fille aînée de l'Église, si mal disposé pour elle, remplissait malgré lui sa mission provi-

dentielle et introduisait en Hollande des missionnaires de la vie contemplative que ce pays n'avait pas connue depuis trois siècles. Dom Bellot retourne en Hollande et construit le chœur des moines et la bibliothèque, il agrandit le cloître et le réfectoire. L'agrandissement du plan le pousse à construire le bâtiment de l'office et de la cuisine en dehors de l'ancien plan et sur sa diagonale, solution très heureuse et fort originale. La cuisine a une voûte en mitre reposant sur des trompes qui assure le cube d'air nécessaire et qui est du plus magnifique effet. Dom Bellot retourne à son monastère. L'expérience acquise pendant les quatre années précédentes va lui servir car il construit alors en trois ans l'église de son abbaye. (1910-12). On peut réussir un réfectoire et manquer une église. La première qu'il construisit fut l'œuvre d'un maître. Sa consécration eut lieu en 1912. Une hôtellerie, bâtie aussitôt après, complète cette grande abbaye qui commença d'établir la réputation de dom Bellot.

Dès ces premières constructions il avait déjà employé les briques de multiples couleurs et les joints diversement colorés dont il fit par la suite un si magnifique usage. Les principes très simples de ses constructions à venir y étaient déjà tous appliqués.

Mais à Oosterhout, le monastère n'avait toujours point de chapelle, la sacristie en tenait lieu. En 1920, dom Bellot fit édifier le sanctuaire, et sans doute il en serait resté là, ayant mis à l'abri ses frères en religion, si la divine Providence n'avait amené faire sa retraite à Saint-Paul d'Oosterhout un curé hollandais qui avait une église à construire. Ému à bon droit de la beauté religieuse du sanctuaire où il venait prier, il désira d'un grand désir avoir une église de la main du même architecte. Il insista assez pour obtenir du Père Abbé qu'on laissât dom Bellot construire hors du monastère.

Ainsi est née l'église de Noordhoek dans les polders du delta du Wall. Il est peu de contrées aussi tristes pour un habitant des pays de collines ou de montagnes que ces plaines au-

dessous du niveau de la mer, divisées par des digues en carrés d'une vingtaine d'hectares. Les maisons sont bâties sur la pente des digues qu'elles semblent à peine dépasser ; elles s'y abritent du vent. Le climat est rude ; Noordhoek veut dire « Coin du Nord ». L'église qu'y a construit dom Bellot y est une joie pour le cœur et les yeux ; elle y est aussi l'unique et commune richesse des pauvres habitants.

A la suite de ce travail, dom Bellot ne put suffire aux travaux qui lui étaient demandés. Sa compétence en matière de devis égalait son art et ajoutait encore à sa renommée. Il bâtit successivement le collège d'Eindhoven, la garderie de Bavel ; l'église de Heerle, puis celles de Besoyen et de Leerdam, la chapelle du cimetière de Bløemendaal, des églises encore en de nouveaux quartiers dans les villes d'Eindhoven et de Nimègue. Telle est son œuvre hollandaise. Elle prit fin parce que le gouvernement français, sans abolir les lois qui les chassaient, permit la rentrée des religieux et toléra leur présence. C'est à ce moment (1928-30) que dom Bellot construit le monastère de la Visitation à Bruxelles, œuvre charmante et virginale, et l'église de Comines sur la frontière franco-belge ; celle-ci en collaboration avec M. Storez qui l'y avait généreusement invité. Dom Bellot allait rencontrer en France de nouveaux matériaux. En Hollande, l'unique matériau qui vienne du sol même est la brique ; les autres y doivent être importés ; dom Bellot avait donc employé uniquement la brique et s'était montré un maître dans la façon d'en user. Serait-il devenu un architecte aussi original dans l'emploi de la pierre et du ciment s'il avait été amené, de sa vingt-cinquième année à sa quarantième à bâtir uniquement en pierre et en ciment ? Nous le croyons. Dom Bellot a donné dans ces deux matériaux des œuvres belles et ingénieuses, comme l'église d'Audincourt et le cloître de Solesmes dont il était capable de perfectionner les solutions s'il avait eu davantage à construire à l'aide de ces matériaux. On oublie trop que le ciment est un matériau

cher, et dont la décoration reste à trouver ; la pierre, un matériau dont la décoration est trouvée depuis longtemps, mais la sculpture est une décoration chère, aussi chère que le serait la mosaïque sur le ciment. Dom Bellot avait donc une préférence secrète pour la brique, qui est bon marché et dont il pouvait tirer en même temps l'architecture et la décoration de ses bâtiments. Un contre-maître avec qui je visitais un des chantiers du Père Paul me disait : « Monsieur, on a coutume de dire : Quand les maçons s'en vont, il n'y a que la moitié de l'ouvrage de fait. Eh bien ! nous allons nous en aller, et c'est fini ! et comment ! regardez-moi ça ! » Dom Bellot était maçon. Il a fait pour la brique ce que nos architectes du moyen âge ont fait pour la pierre ; l'ornement lui-même est tiré des éléments de la construction. Le support, la croisée d'ogive, les arcs, tels sont les ornements ; tracez-y quelques moulures et l'église est décorée d'une manière qui souligne la construction au lieu de la cacher. Sans doute on peut concevoir un décor plaqué sur la bâtisse et indépendant de la construction. Certaines époques ne s'en sont pas privées. Mais l'unité d'un monument est certainement plus satisfaisante pour l'esprit, la pensée qui l'a fait naître plus claire et plus puissante quand ce sont les nécessités matérielles, les principes même de la construction qui se tournent visiblement en grâce et en liberté. Or cela n'avait jamais été fait pour la brique ; elle était, ou bien revêtue de matériaux plus riches, ou bien employée en mélange avec la pierre, celle-ci faisant toujours au moins le cadre des ouvertures. En Hollande même, où la brique était l'unique matériau, on se contentait de lui donner différentes formes par le moulage. Elle figurait ainsi des colonnes et des moulures imitées de la pierre.

Rien qu'à ce point de vue, l'œuvre de dom Bellot est tout à fait exceptionnelle et l'on comprend sa préférence pour cette fille de son esprit. Les artistes ont rarement l'occasion de faire faire à l'art un pareil saut dans l'histoire. La brique s'offrait à cette entreprise depuis bien des siècles sans que personne s'en

soit avisé. Un homme de chez nous vient de s'offrir cette gloire : désormais la brique est à elle seule un matériau d'art d'une richesse surprenante et il sera à jamais impossible maintenant d'employer la brique sans devoir quelque chose à l'esprit créateur de dom Bellot. Nous verrons que son œuvre a une portée plus haute encore.

L'église de Comines est faite d'une charpente de béton avec remplissage en briques ou en parpaings colorés. Le mélange de ces deux éléments de dimension différente est fait avec beaucoup de goût et donne même sur le portail principal très grand effet.

Dès son retour d'exil, dom Bellot bâtit l'église d'Audincourt (1931) dont toute l'armature et les voûtes sont en ciment. Il construit une aile du monastère Saint-Paul de Wisques. Les formes du cloître sont assurément les plus originales qu'on ait inventées depuis le XII^e siècle. Il agrandit le monastère de La Pierre-qui-Vire, ajoute un cloître à l'abbaye de Solesmes : là il emploie des formes qui, pensées d'abord en briques, sont pourtant aussi logiques et originales dans la pierre.

En 1933 il construit en briques l'église de Notre-Dame des Trévois, à Troyes. Elle est particulièrement réussie, bien que la sottise des gens l'ait privée d'un clocher tout à fait original, placé en angle au centre de la façade.

On lui donne alors à faire à Suresnes, une des églises des « Chantiers du Cardinal ». Sans plus de crédits qu'aux autres (800.000 frs), on lui donne un emplacement dont personne ne voulait : une place immense comme la place de la Concorde à Paris, au centre de laquelle une église, avec d'aussi modestes crédits, devait paraître ridicule. Pour éviter le défaut d'échelle, dom Bellot conçut une nef hardie et très élevée qu'il a menée à bien et qui fait l'effet désiré ; mais la crise survenant, il ne put obtenir des habitants de Suresnes les crédits supplémentaires qu'il escomptait. Le sanctuaire et la façade restent à bâtir. Dom

Bellot entreprend alors une chapelle de religieuses, rue Desnouettes à Paris, la chapelle du petit séminaire de Neuvy-sur-Barangeon, dans les environs de Bourges. Ce petit séminaire est placé dans un château moderne du genre nouveau-riche, aussi peu adapté que possible à sa nouvelle destination. Les communs où ont été établies beaucoup des salles indispensables à un collège, comme les dortoirs, sont très loin du bâtiment central. Dom Bellot a construit au milieu de ce grand quadrilatère une chapelle et un cloître qui réunissent le tout, forment un centre et imposent en quelque sorte, une tenue de prière à ces lieux conçus pour le plaisir et la dissipation. Dom Bellot est appelé alors à construire le monastère des Bénédictines Missionnaires à Vanves, dont le moindre détail est un chef-d'œuvre. Il donne les plans d'un monastère du même ordre à Madagascar mais sans se rendre sur place. Dans le même temps il fut appelé à Porto, au Portugal, pour donner les plans de l'église Notre-Dame de la Conception, sans diriger l'exécution. Il bâtit à Montpellier le monastère des Dominicaines, où il s'adapte aux caractères de l'architecture méridionale. Il entreprend l'église Saint-Joseph d'Annecy qui, à cause du climat et de la mauvaise qualité des briques de la région, est bâtie en pierre pour le gros œuvre, avec des arcs en ciment.

Cette église était commencée en 1937 quand dom Bellot fut appelé au Canada pour y reprendre les travaux de l'Oratoire Saint-Joseph. Il s'y était déjà rendu pour une tournée de conférences et y avait des relations déjà anciennes. Je retrouve une lettre de septembre 1931 où il m'écrit : « ...Comme vous le savez, j'ai ici un Canadien français de 27 ans ; c'est un type intéressant qui est enchanté de travailler avec nous... il est bien élevé, réfléchit beaucoup et pourra, je l'espère, bien faire ; il se pourrait qu'il aille, je ne sais quand, vous rendre visite. Est-ce possible ? J'ai pensé que si vous pouviez former un canadien (pas lui naturellement) cela pourrait faire au point de vue de

la statuaire catholique ce que je voudrais faire pour l'architecture, si c'est possible. Ce sont des gens de notre race, la seule qui garde encore des traditions. »

Comme on le voit, dom Bellot était un moine missionnaire. Il a vraiment désiré d'un grand amour aider le Canada français à s'armer pour l'apostolat auquel la Providence l'a évidemment préparé. Le Canada est le seul pays de vieille culture catholique de l'Amérique du Nord, le seul où subsiste, encore que très menacée, quelque chose d'une société chrétienne. Ne lui faudra-t-il pas, avec ses quelque cinq millions de catholiques, conquérir par l'exemple les dizaines de millions d'âmes qui l'entourent, lorsque les funestes conséquences du mercantilisme, du libéralisme et de l'hérésie seront pleinement visibles, ce qui ne tardera pas ? Pour cela il faut au Canada une armure intellectuelle à l'épreuve des mauvaises méthodes et de l'erreur. Dom Bellot comprenait qu'une méthode intellectuelle était à tous points de vue nécessaire. Un monde apostat comme est le monde chrétien actuel voit non seulement s'écrouler sa foi avec toutes les conséquences morales que cela entraîne, mais se voit amoindri dans l'exercice de l'intelligence naturelle même. L'abandon de la foi pour les peuples qui en avaient reçu le dépôt vient de l'orgueil et des passions. L'intelligence en est troublée et n'est plus capable de *voir le réel*. Ne voyons-nous pas des hommes d'État, des économistes, des industriels hypnotisés par la « production » sans se soucier de l'homme qui la fait et pour qui elle est faite, bâtir des villes sans se soucier de la famille, fonder constitutions et sociétés sur l'égalité des hommes sans même profiter de ce que leur réelle inégalité a d'avantageux pour tout le monde, enfin des chrétiens vouloir conquérir les âmes par les moyens du diable, en excitant l'orgueil si naturel à la jeunesse ? Les fausses méthodes entraînent à mille confusions génératrices d'erreurs dans toutes les questions religieuses, sociales, politiques, institutionnelles, familiales. Les

chrétiens sont atteints du même mal intellectuel, sans quoi nous ne les verrions pas combattre les principes du communisme et en accepter les solutions pratiques, parler de relever ou conserver la famille et admettre pratiquement des mœurs païennes ? Dom Bellot commençait donc bravement pour sa part la réforme intellectuelle, d'accord avec une élite canadienne qui ne lui a pas ménagé son soutien. Car il eut à souffrir ; d'aucuns ne voyaient qu'un concurrent en un homme qui venait leur transmettre le flambeau que nous avons reçu des constructeurs de nos cathédrales, des Romains, des Grecs et des Égyptiens, qui, sans aucun motif d'intérêt personnel, faisait pour cela le sacrifice d'une vie tranquille avec ses frères, non loin de sa famille et de ses amis. Ils voulurent le faire expulser du Canada. Mais sa patrie lui avait-elle davantage reconnu la place qui était la sienne ? L'avait-elle utilisé comme elle eût dû le faire ?

A l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal, dom Bellot avait à reprendre un bâtiment immense, élevé à la hauteur des voûtes et dont il était quasi impossible de changer le plan. Il le couvrit et, pour le couronner, bâtit un dôme très grand, très élevé qui est un modèle d'élégance et de force. Il a prévu l'aménagement intérieur de l'église. La guerre le retint au Canada : il fit pour ses confrères de Saint-Benoît-du-Lac le plan de leur monastère et en commença l'exécution. Le plan en est un pentagone irrégulier ; deux côtés sont actuellement terminés. Sur la façade Est, une galerie ouverte, au 3^e étage, permet de contempler en tout temps l'admirable paysage des montagnes et du lac. Est-ce souvenir de l'abbaye de sa profession, ou simplement de la mère-patrie ? du « vieux pays » comme disent les Canadiens ? L'aspect d'ensemble est celui d'un château de France, mais consacré à la louange divine.

Là s'arrêtèrent les travaux de dom Bellot. Un cancer, une douloureuse opération, un an de misère et il est retourné à Dieu le 5 juillet 1944. Les fragments de cette lettre d'un de nos com-

muns amis apprendront à beaucoup de ceux qui l'ont connu, aimé et admiré quelques-uns de ces détails précieux pour ceux qui aiment ; et puis ils verront que son œuvre missionnaire n'a pas été vaine au Canada.

« ...Je m'étais rendu à son chevet quelques heures à peine avant sa mort. Il espérait encore revoir sa patrie, la chère France martyre. Notre cher ami, que je n'avais pas pu voir depuis six mois était méconnaissable tant il était décharné. Au milieu de souffrances indicibles il trouvait le moyen de sourire, de s'informer de ses amis, de parler de la France... Je me rendis auprès de lui le 4 juillet au soir. J'avais apporté ce qu'il fallait pour célébrer le Saint Sacrifice sur l'autel portatif qui avait servi à dom Bellot pour la dernière fois à la messe de minuit du 25 décembre 1943. J'ai pu causer près d'une heure avec lui ; il semblait si heureux de me voir, de parler de ses amis et de la France. Il est mort presque subitement quelques heures plus tard en parlant du Bon Dieu à son infirmier. Je lui ai donné l'Extrême-Onction et peu après je célébrais la messe à laquelle dom Bellot se proposait d'assister. Le jeudi, après un « Libera » chanté à la cathédrale de Québec, la dépouille mortelle de notre ami fut transportée à Saint-Benoît-du-Lac ; le service et l'inhumation eurent lieu le lendemain. Je me rappellerai toujours cette scène du cimetière et la descente du cercueil de notre cher ami, dans un décor de lumière et de feu, en vue du magnifique monastère de Saint-Benoît. Plusieurs artistes canadiens français étaient là pleurant celui qui contribua tellement à régénérer l'art de notre pays. »

* * *

Je veux faire entrevoir quel homme fut dom Bellot. Ceux qui l'ont connu liront ces notes avec plaisir ; les autres y apprendront avec contentement que l'homme était à la hauteur

de l'artiste qu'ils admirent. Dom Bellot était avant tout un religieux. Il n'a jamais rien sacrifié au monde. C'est hors de son monastère qu'on peut juger des vertus monastiques d'un religieux. Ayant eu souvent l'occasion de le voir sur les chantiers et dans le monde, je ne l'ai jamais rien vu faire, je ne l'ai jamais rien entendu dire qui ne fût digne d'un religieux. Sa réserve ne laissait aucune prise aux femmes. Il m'a dit que jamais ses travaux ne lui avaient causé la moindre distraction pendant les offices, et j'ose dire qu'il ne m'aurait pas fait cet aveu s'il s'était douté de la grande grâce que c'était. Il était très maître de lui ; moine voyageur, il était l'image de ces paroles : « *modestia vestra nota sit omnibus hominibus* ». Il était prévenant pour ses amis et rendait des services sans qu'on le sût et sans le dire. Alors qu'il avait un cœur aimant fortement, on eut pu croire qu'il était insensible. Il avait un souci constant de tous les membres de sa famille, et peut-être ne l'ont-ils jamais su, car il comptait pour leur faire du bien sur la prière et le sacrifice. Cet authentique Parisien a beaucoup souffert de l'exil ; il a souffert aussi de vivre avec des hommes n'ayant pas la moindre idée des préoccupations intellectuelles d'un artiste. Cet homme si maître de lui avait un léger travers : il plaisantait constamment ; et il faut dire que ce compatriote de Molière voyait choses et gens d'une manière très comique. Je lui fis remarquer néanmoins qu'il abusait peut-être un peu. Il me répondit que c'était d'abord une détente, puis un moyen d'ouvrir les esprits, d'atteindre des gens, en des pays d'hérétiques ou d'apostats, parmi lesquels sa robe de moine aurait pu jeter un froid : il ne manquait jamais de leur laisser quelque bonne parole à ronger car, son obédience l'envoyant dans le monde, il était très préoccupé d'y faire du bien ; il est mort en parlant du Bon Dieu à son infirmier. Ses plaisanteries étaient aussi, je l'ai vu, un moyen de défense contre les importuns, qu'il désarçonnait, et d'observation sur les inconnus. Leurs réactions aux bons mots

du Père le renseignaient sur leur caractère et leur intelligence. J'ai passé moi-même bien souvent au crible de ses plaisanteries et je le voyais sourire intérieurement des réactions de mon caractère, très différent du sien, et que je commence à connaître un peu. Sous ce voile, il cachait aussi sa sensibilité. C'était un maître homme, et qui a vécu bien solitaire.

Le caractère de son architecture répond à ce qui m'est apparu de son esprit : toutes ses constructions sont pensées par l'intérieur. Cela devrait être ainsi toujours, mais bien souvent on sent que l'aspect extérieur des édifices a prévalu dans la pensée de l'architecte. De là viennent ces fenêtres coupées par des étages, ces entresols lugubres, ces attiques inhabitables. Dom Bellot ne pensait que très peu à l'extérieur de ses bâtisses. Mais l'heureuse disposition intérieure, la belle proportion de deux salles ne donne pas forcément un aspect agréable au dehors. A force de lui faire remarquer qu'il eût pu facilement remédier à tel défaut d'aspect extérieur, il y fit attention davantage et réussit très bien ; des églises comme Notre-Dame des Trévois à Troyes, Saint-Joseph des Fins à Annecy sont aussi belles au dehors qu'au dedans. Toutes ses œuvres, cloîtres, réfectoires, escaliers sont des abris pour l'oraison où est manifeste la présence de Dieu. Les maîtres du collège d'Eindhoven remarquèrent, lorsque le nouveau bâtiment fut en usage, que les élèves d'eux-mêmes se taisaient en montant un escalier qui conduit à la chapelle. Cet escalier lui aussi portait une vertu d'oraison. C'est l'application de ces paroles de saint Benoît : « *Ut in omnibus glorificetur Deus* ». Afin qu'en toutes choses Dieu soit glorifié.

De là vient aussi que dom Bellot est un maître inégalé dans la disposition de la lumière. « Les formes, disait-il, ne sont aptes à animer la matière et l'espace que parce qu'elles sont un reflet de vie intellectuelle, disons plutôt spirituelle, car la technique de l'artiste n'est pas affaire de pure spéculation ; elle tend à la

direction d'une activité engagée dans le concret, pour produire de l'utile et du beau et signifier des valeurs humaines. » Dom Bellot charge généralement la lumière d'ajouter au mystère des formes. Il n'est pas d'homme ayant réfléchi qui ne bute sur quelque mystère. La lumière que la foi donne au chrétien n'est pas moins mystérieuse ; plus elle est grande, plus le mystère grandit, plus il devient existant d'une vie personnelle toujours plus mystérieuse. Dom Bellot a voulu faire dire à la lumière du jour ce qu'est pour l'âme la lumière de la foi. Il n'est aucune de ses églises où il n'ait pris des dispositions spéciales pour que la lumière ne fût pas tout à fait directe ou n'attirât pas le regard au détriment de l'autel. Et il a toujours réussi. Saint Benoît dit aussi dans sa Règle qu'un moine n'est jamais autant moine que lorsqu'il gagne sa vie du travail de ses mains, et saint Grégoire dit de lui qu'il prêchait la foi « avec ardeur et persévérance » aux habitants des environs du Mont Cassin. De toutes les manières, dom Bellot, moine, artisan, missionnaire, est un digne fils de saint Benoît, dont la devise se résume en ces deux mots : « ORA ET LABORA ».

Henri CHARLIER

PREMIÈRE CONFÉRENCE

LE RENOUVEAU DE L'ART ET DU GOUT

LAMENTABLE était au début du siècle la misère morale des artistes vivant au dehors du catholicisme. Leur production révèle une mélancolie collective à laquelle s'ajoute en chacun un sentiment personnel de désespoir et d'accablement.

L'humanité leur est apparue comme un troupeau en pagaille d'êtres dégénérés, détachés du reste de l'univers. Chez ceux qui peignent ce qu'ils pensent, tout est triste ; les personnages sont, ou bien des spectres, ou de la chair sans âme, épuisée, lasse de vivre, souvent provocatrice des pires turpitudes.

A l'âge où la vie aurait dû leur apparaître comme une force — hostile ou favorable — mais une force, ils n'ont eu de regards et de sympathie que pour un monde sans consistance et sans âme ; celui des clowns et des saltimbanques, condamnés à poursuivre une course perpétuelle vers l'inconnu.

On n'a plus l'idée de chercher une leçon dans les belles époques de l'art, on ne s'inspire plus de notre sœur la nature ; le corps humain lui-même se voit infliger une déformation barbare, qui prend la tournure d'une révolte contre le réel. Le réel on le méconnaît, parce qu'on ne le voit plus que diminué par les prétentions du scientisme. En professant que tout est prévisible, que tout est contrôlé, que l'homme arrive à un état de civilisation parfaite où il s'immobilisera à jamais, les savants ont miné la foi, discrédité la philosophie, ravalé la vie.

Les âmes inquiètes, traquées au milieu des machines, se vouent à l'instinct, se repaissent d'exotisme, sollicitent la vie illogique et irréaliste du rêve.

Que d'œuvres remarquables demeurèrent l'expression émouvante de la détresse et des sourdes inquiétudes de leurs auteurs et du mal essentiel d'une époque.

Peu après la guerre de 1914, j'ai pu visiter en Hollande une exposition d'art à l'avant-garde du « soi-disant » moderne. Les concurrents avaient entière liberté dans le choix de leurs sujets. Or, peintres, sculpteurs, architectes n'ont exhibé que des choses à faire frémir : maisons du peuple, fours crématoires, temples à l'humanité, nécropoles, etc... Voilà pour l'architecture. Et tout cela se donnait pour de *l'art vivant*. Art vivant... de quelle vie ? J'en ai gardé le souvenir d'un hymne au vide et à la mort dans le désespoir. Les admirateurs de convention eux-mêmes en étaient au fond suffoqués. Oui, on se fourvoyait. C'était de l'art en déliquescence. Tout l'art était là et dans les expositions du même genre. Assurément on était loin de ces matamores qui s'imaginaient sauver la tradition en fabriquant du faux roman ou du faux gothique, des gares de chemin de fer semblables à des abbayes, des bourses de commerce singeant les temples athéniens. L'art était en mal de transformation, dans un cul-de-sac, et l'on devait se demander s'il en sortirait les pieds devant ou à reculons, s'il allait renaître de ses cendres, ou se décomposer en poussière.

L'art avait fait table rase du passé et prétendait créer un homme nouveau, mais cet homme nouveau n'a été qu'une caricature. L'art dit *vivant* n'a réalisé aucune de ces œuvres qui honorent la société où elles ont mûri ; il a eu le tort de ne pas réussir, car les vaincus ont toujours tort.

Mais il convient d'être juste, l'art n'est qu'une résultante, il est un fruit de civilisation, et, si l'on veut, un appareil enregistreur des hauts et des bas dans la vie d'un peuple.

Bien que les artistes ne soient pas tous innocents — certains, au contraire, semblent animés d'inspiration diabolique — on peut plaider pour eux l'erreur commune : ils sont victimes de leur éducation, désemparés au milieu du bouleversement des valeurs humaines, intellectuelles et morales. Le pseudo art vivant accuse donc la société qui l'a enfanté.

Il ne pouvait réussir ; s'il n'était dépourvu ni d'audace ni de moyens, il lui manquait une âme, et il ne retenait que les apparences de la vie. Dans ce cadavre, d'authentiques tendances vitales, travaillant sans coordination, se détruisaient fatalement les unes les autres. Il aurait fallu à cet art en réaction contre le mensonge et le factice, une âme vraie, une âme haute ; c'est-à-dire dont les désirs unifiés ne fussent pas exclusivement matériels. Il lui aurait fallu un esprit, une idée ; mais l'homme ne voulait plus être un animal à idées ; et voilà pourquoi l'artiste n'a pu faire œuvre vivante. On a vainement attendu de lui qu'il réalisât cette synthèse de « l'Art Un » qui est le milieu naturel où s'ordonnent pour vivre et se hiérarchisent pour s'épanouir les Beaux-Arts. Quel artiste, d'ailleurs, avait même l'idée de cette synthèse, si féconde au XIII^e siècle, image de l'ordre de la cité, issue elle-même de l'ordre que les penseurs faisaient régner dans les âmes chrétiennes ? L'architecture vivait alors en intime communion avec la peinture et la sculpture. Notre faux humanisme issu de la Renaissance et de la Réforme, ici comme partout, a fait faillite.

Au siècle dernier, qu'avez-vous ? Individualisme, embourgeoisement, égoïsme. Le chantier a cessé d'être le rendez-vous normal des bâtisseurs, (car au fond, l'architecte n'est qu'un ouvrier perfectionné, qui a un faux-col... ou qui n'en a pas.)

Scientisme, exagération de l'abstraction ; on s'est épuisé à la recherche de stériles formules, en parlotes plus ou moins officielles, en manifestes, en ordres du jour ; dépenses insensées

de temps, de talents et d'argent ; et chacun a fini par se séparer des autres pour travailler seul.

Les architectes se sont enfoncés dans une géométrie sèche et triste, sans autre directive que faire le contraire de leurs devanciers. Et nous voilà bien avancés avec nos termitières à fenêtres en large et décoiffées de leurs toits. L'homme est-il né pour vivre en vitrine, en aquarium, ou dans un éternel sanatorium ?

Un Suisse, nommé Le Corbusier, s'est installé grand pontife de cette conjuration contre la tradition. Sur son œuvre a été écrit un livre bienfaisant dont le titre : *Le Cheval de Troie du bolchevisme* démasque énergiquement les tendances. Le Corbusier est loin de méconnaître la valeur éducative de l'art. « L'art, dit-il, est d'essence hypnotique, et aucune force n'est davantage capable de préparer les révolutions politiques et sociales, de servir, en les infusant lentement mais sûrement dans la masse, les théories philosophiques. »

Or voici quelques traits de la doctrine dont Le Corbusier est l'apôtre, et dont le leitmotiv est « mort à la tradition ».

« Nous sommes partis d'un monde sans mystère issu d'un Dieu impersonnel. Si on le veut ou si on le peut, que l'on croie que l'homme est Dieu, et l'homme est lui-même une machine géométrique. La vie n'a de sens que dans le présent qui est une marche vers le progrès.

« L'arc-en-ciel et le firmament, l'être vivant, sont moins beaux que la plus humble des machines, parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans les tracés unitaires de la géométrie ; l'animal humain est, comme l'abeille, le constructeur de cellules géométriques. Toutes les villes doivent être bâties sur le même plan ; tous les hommes doivent habiter des maisons semblables. Les grands hommes sont superflus ; visons à former l'homme commun, et pour cela cherchons à produire les émotions types, à créer l'esprit de série. L'histoire du monde se divise en deux périodes :

le pré-machinisme et le machinisme. Libérons-nous donc des servitudes séculaires maudites ; charognes vénérables que le roman, le gothique et les styles issus du mauvais goût des grands rois, chemin des ânes que nos vieilles villes avec leurs cathédrales. Nous sommes à l'aube du machinisme, l'heure de la science a sonné.

« La maison est une machine à habiter, elle ne doit plus être cette chose épaisse qui prétend défier les siècles, mais un outil comme l'auto ; elle ne sera plus une entité archaïque, à la dévotion de laquelle s'est instauré le culte de la famille et de la race ; mais elle doit servir à libérer les instincts anarchiques, par les images qu'elle impose et le mode de vivre qu'elle entend mouler. »

Attention donc, et mettons les autres en garde contre la fascination malsaine qui pourrait s'exercer sur les bas-fonds de notre être, devant les élucubrations de tels sectaires. La vision de toute belle architecture suscite en l'homme cultivé une sorte de rayonnement intérieur et renforce son goût de vivre. Les œuvres de Le Corbusier provoquent des sentiments contraires ; on frissonne, le sens vital se relâche (une dame nommait une de ces maisons : une caisse à suicide), l'on ressent un vide intérieur, une sorte d'angoisse, comme si l'on plongeait les regards dans un cratère éteint de la lune. On voit trop bien comment juger un tel style, et la pensée qui le soutient, puisqu'un style, Le Corbusier le professe avec nous, est un état de penser. C'est du communisme le plus pur, et que malheureusement d'honnêtes gens, parfois très intelligents, mais peu perspicaces, couvrent inconsciemment de leur crédit. Il n'est que plus urgent d'ouvrir les yeux.

Tout cela a été colporté par *L'Esprit Nouveau*, revue internationale d'esthétique (mais au fond, entreprise nihiliste, au profit d'un vague internationalisme) dont la majorité des collaborateurs ne portent pas des noms français. Cette publication

cosmopolite en langue française de la colonie étrangère de Paris, traite de tout au monde : esthétique, politique, spiritisme, mécanique, danses nègres. L'art classique français est mis au même rang que l'art nègre, et l'Église est traitée d'infâme qu'il faut écraser...

On ne manque pas de défendre ces constructions au nom de l'hygiène et de professer au nom du progrès un véritable nudisme architectural, en réaction contre le mauvais goût du clinquant et de l'artificiel. Lutte contre l'artificiel, voilà au moins une excuse à cette fausse orientation. Il serait par trop simpliste, en effet, de mettre tout, absolument tout, au compte de théories subversives. Admettons qu'elles s'approprient et utilisent avec fureur certaines manières de bâtir en harmonie avec leur esprit ; c'est incontestable.

Mais elles n'ont pas eu cet effet magique de faire surgir et d'imposer le cubisme architectural comme par enchantement, et il serait puéril de compter autant d'architectes bolchevistes militants, que de petites boîtes à habiter dans la banlieue des villes. Non, l'obligation à laquelle ont été soumis les constructeurs de faire des usines les a amenés à s'apercevoir qu'il pouvait exister, dans des édifices purement industriels, un ordre de beauté jusqu'alors inexploré et apparenté au style ou des vieux ponts, ou des anciennes charpentes.

L'intérêt mathématique des méthodes de calcul fortifia cette tendance, et le béton armé aidant, on s'aperçut que des constructions purement utilitaires, bâties uniquement par des ingénieurs, pouvaient recevoir des lettres de noblesse sans passer par les mains d'un artiste qui leur eût octroyé quelques appendices architecturaux officiels du goût d'avant-guerre. Par pénurie de main-d'œuvre ou nécessité d'économie, on se contenta de rechercher de beaux matériaux dont on s'efforça de disposer savamment les volumes. On se mit à considérer l'ensemble plus que les détails, ce qui, tout compte fait, était profit et progrès. Cependant,

faute de principes supérieurs, sous l'influence de théories esthétiques rationnelles à l'excès, l'art perd le sens du réel, se livre au mot d'ordre et à la convention, et se condamne à étouffer, lentement mais sûrement, comme dans une atmosphère raréfiée et factice.

Peu importe, dira-t-on, que l'art étouffe plutôt que nous ; du soleil, de l'air, c'est très désirable ; il serait fou de n'en pas vouloir. De l'hygiène ? Nous sommes d'accord, c'est très légitime et fort souhaitable, mais nous ne sommes pas seulement des animaux. Que faites-vous de l'hygiène du cœur, de l'esprit, de l'âme ? Nous nous inscrivons contre ces produits stériles et faux de l'art soi-disant moderne, vides de tout contenu spirituel et humain, et exerçant leur action chez l'homme normal et sain, sur les seuls muscles qui commandent les bâillements. On a de bonnes raisons de penser qu'il n'est pas nécessaire d'émousser et d'éteindre l'âme pour procurer le bien du corps. N'est-ce pas l'âme au contraire qui vivifie le corps ? L'âme saine dans le corps sain est d'excellente thérapeutique, depuis des siècles, et cet axiome psychologique guidera toujours, contre le médecin et le psychiatre, l'architecte conscient de sa fonction véritable. La monotonie, qui avait toujours horripilé les humains, a dû attendre le XX^e siècle pour s'étaler et se faire admettre au nom de principes presque aussi immortels que ceux de 1789 : économie, hygiène, urbanisme. Appliqués sans aucun correctif spirituel, ces principes nous acheminent vers les cités machines, dont les habitants sont des mannequins articulés, des mécaniques plutôt que des hommes, car ils ne savent même plus sourire, signe que l'esprit est atrophié en eux.

Qu'il soit littérateur, musicien, peintre, sculpteur ou architecte, s'il ne méconnaît pas le sens de sa vocation, l'artiste doit s'adresser à l'âme de l'homme pour le conduire et le maintenir sur les sommets où l'on rencontre Dieu.

L'œuvre d'architecture doit être évocatrice de joie par la lumière, de recueillement par l'ombre, de repos par le silence ; ainsi elle est vraiment humaine. Elle atteint ce but par le jeu de volumes, d'espace et de lignes qui, renvoyant de la lumière à l'ombre, de l'ombre à la lumière, équilibrent nos perceptions en les prolongeant : question capitale, soit dit en passant, pour la composition du plan et de la coupe d'une église.

L'art consiste à trouver des épaisseurs, voire même d'en suggérer, avec des matériaux qui réclament peu de volume, (les fenêtres à surfaces démesurées, et non coupées d'éléments solides, détruisent l'impression de protection et d'abri que doit inspirer la maison) ; et à faire jouer, dans une atmosphère de lumière appropriée, la composition des lignes intérieures qui suggèrent le mouvement et la vie.

C'est pourquoi la maison-verrière, la maison-cube sont ridicules et mal appropriées à leur fin ; principalement lorsqu'il s'agit, non pas de bureaux ou d'ateliers, où l'on ne passe que les heures réglementaires, mais de nos demeures et de nos églises, où âme et corps doivent aimer à séjourner, pour se reposer et se refaire, dans l'intimité de Dieu, de la famille et des amis. Il est puéril et faux de dire : tout ce qui est moderne est mieux. Non, l'homme ne se perfectionne pas automatiquement, il ne se perfectionne qu'en se rapprochant de Dieu. La maison familiale, le foyer comme on l'appelait si joliment, a été remplacé dans nos villes par l'immeuble pour plusieurs (non pas nombreuses) familles. Est-ce une conquête ? NON. Fini l'espace, fini le parc, fini même le petit jardin. L'immeuble s'affronte avec la rue, et autour de lui, il n'y a plus qu'une lumière diminuée, un air raréfié et malsain. Les fenêtres deviennent d'immenses verrières (qu'on n'ouvre pas), les terrasses des jardins sans terre, sans nature ; et cela même, qui au regard superficiel semble un progrès, est simplement au fond l'expression du désir de l'air et de la lumière perdue. Cette immense fenêtre fermée n'est plus

le voile tiré momentanément pour un repos ou une confiance ; elle est une privation d'air et un appel désespéré à la lumière ; furtivement ouverte, elle laisse voir que l'espace est obstrué. Cet immeuble, tout y est prévu pour la plus grande économie, pour le plus grand rendement ; pas de place perdue. Mais l'économie à outrance est signe de pénurie. Mendicité d'espace, d'air et de lumière. Et ce nudisme architectural est désolant, anti-humain. Encore une fois, sommes-nous des abstractions, des chiffres, des épures, des machines ? Le sentiment peut-il être banni de notre vie ? L'homme peut-il, sans se vouer à la déchéance, accepter d'être traité comme un objet en série ? Les Pères du désert, géants peu imitables, ont proclamé autrefois la vanité de tout confort modéré, même de tout ornement en harmonie avec l'animal raisonnable. Leur extrême renoncement fait fi de l'art, cette fleur parmi les valeurs humaines. Mais ils ont eu le bon sens et le bon goût de se cacher dans les cavernes.

L'Église elle-même, au contraire, soucieuse de ne laisser échapper aucune de ces valeurs humaines, s'est toujours montrée la protectrice des arts.

Aux âges non pas obscurs mais lumineux, où la société vivait au sein de l'Église, l'architecture, à laquelle d'instinct nous en appelons pour consacrer et conserver les prestiges, a produit d'incomparables chefs-d'œuvre, des choses logiques et humaines, authentiques fruits de l'art, issus de la raison, de la foi et du sentiment chrétien. Pourquoi faut-il que les fils de la lumière se soient enlisés ? Ah, s'il leur était donné d'entendre les sarcasmes souvent mérités des enfants de ténèbres : l'Église n'est-elle donc pas vivante, c'est-à-dire progressive et conquérante ? Les enfants ne peuvent-ils qu'imiter machinalement ce qu'ont fait leurs devanciers, recopier indéfiniment les formes romanes ou gothiques, au mépris de l'esprit même qui les a inspirées, s'ancrer fanatiquement dans les systèmes scolaires, mettre l'ar-

chéologie au-dessus de la vie, abdiquer à fond la qualité d'artiste, et se vouer au « tout fait » ?

Les observations faites au voisin sont quelquefois de précieuses lumières pour nous signaler la route à suivre ; or, voici ce que disait Péguy.

« Il y a une immense tourbe d'hommes qui sentent par sentiments tout faits, dans la même proportion où il y a une immense tourbe d'hommes qui pensent par idées toutes faites ; et dans la même proportion qu'il y a une immense tourbe d'hommes qui veulent par volontés toutes faites, dans la même proportion qu'il y a une immense tourbe de chrétiens qui répètent machinalement les paroles de la prière. Et l'on pourrait aller longtemps et passer dans tous les compartiments, et l'on pourrait dire : dans la même proportion qu'il y a une immense tourbe de peintres qui dessinent par des lignes toutes faites. Il y a aussi peu de peintres qui regardent que de philosophes qui pensent.

« Un vêtement de confection est toujours un vêtement d'occasion ; c'est un vêtement d'occasion dans le neuf, au lieu d'être un vêtement d'occasion dans le vieux. C'est par occasion qu'il va où il est censé aller, ce n'est pas par une adaptation propre antérieure, par une coupe destinée. Quand un arbre de théâtre sort de chez le fabricant, il est tout de même un vieil arbre. Il a beau être neuf, il n'est pas pour cela un vrai arbre, un arbre de la campagne. Ce n'est pas pour cela un nouvel arbre dans le monde. Ce n'est pas une question de degré, c'est une question d'ordre. Homère est nouveau aujourd'hui, et rien n'est peut-être aussi vieux que le journal de ce matin. Une idée toute faite est fabriquée toute faite (comme un arbre de théâtre est fabriqué tout fait), totalement étrangère à la germination, à la fécondité, à la conception. Il y a des hommes qui ré-inventent, qui re-conçoivent à nouveau les plus vieilles idées ; et il y a des hommes qui font des idées toutes faites. »

Lorsque Péguy, voilà quelque trente-cinq ans, sonnait ainsi le

réveil, il y avait aussi peu d'architectes constructeurs que de philosophes pensants. L'artificiel s'était glissé à la place de l'art. Mais, est-il tout à fait sûr qu'il n'y ait plus parmi nous d'architectes construisant du tout fait et, complices ou faibles victimes de clients bornés et tyranniques, consentant à la mort de l'art et du goût ?

Dieu merci, ceux qui dénoncent cette paresse et cette cristallisation obtiennent aujourd'hui l'audience d'une élite agissante.

Il est possible de faire comprendre que nous venons de traverser une époque de mensonge, et que la mise en circulation de soi-disant formes antiques (car très souvent, depuis la Renaissance, on n'a vu les formes grecques qu'au travers du prisme romain) a faussé l'esprit en fascinant plus que de raison le regard des hommes. On a voulu transplanter chez nous des styles du passé, beaux en soi et dans leur milieu naturel, mais qui jurent d'être ainsi déclassés, et qu'il y a une sorte de barbarie de profanation à utiliser comme passe-partout. L'art qui s'absorbe ainsi dans la pure copie matérielle est un art décadent. Et pour parler d'un style né sur notre sol, propre à l'homme d'Occident, la même remarque s'impose. Entre les éléments de l'œuvre d'art et sa forme il doit exister d'étroites et intimes convenances ; les formes gothiques étaient foncièrement logiques et rationnelles, dictées simultanément à l'architecte, et par les données du problème particulier, et par la nature des matériaux disponibles.

A cette logique, à cette raison, d'où étaient nés le gothique, l'art grec, l'art égyptien, etc., l'homme moderne substitua l'arbitraire de relations étudiées dans les livres et enseignées par des pions. L'esthétisme s'installa alors comme un chancre au cœur de l'Occident, et provoqua cette mise à jour d'innombrables œuvres mortes qui contribuèrent efficacement à la déchéance du goût.

Mais, qu'est-ce que le goût ? Peut-il y avoir en matière de goût des zones et des frontières incontestables ? Nous avons tous entendu prononcer sentencieusement que des goûts on ne discute

pas. Et l'on a raison, lorsqu'il n'est question que de goûts sensuels ; avoir de la préférence ou de la répugnance pour telle saveur, chacun suit son goût, et l'on n'en discute pas, car un défaut d'organe ne se corrige pas. Mais il en est autrement dans les arts, parce qu'ils ont des beautés indépendantes de celui qui les juge. Il y a un bon goût qui discerne les beautés réelles ; il y a un mauvais goût qui les ignore. Un goût de travers est en somme un défaut d'esprit. A moins donc d'avoir une âme complètement froide, ou à moins d'être tombé dans l'engourdissement d'un subjectivisme absurde, on souscrira à cette déclaration de La Bruyère :

« Il y a dans le beau un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature ; celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui qui le sent et qui aime au deçà ou au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on discute des goûts avec fondement. »

Le goût est une habitude d'âme ; d'où résulte une rectification de la sympathie et du jugement par rapport à ce qui incarne la beauté. Les influences ou les routines les plus diverses peuvent indirectement contribuer à la déliquescence du goût ; car c'est là comme une fine pointe de culture infiniment délicate à conserver. Là-dessus, Viollet le Duc donne une magistrale leçon dans son *Dictionnaire de l'architecture* :

« Le goût est l'habitude du beau et du bien ; pour être un homme de goût, il est donc essentiel de discerner le bien du mal, le beau du laid. Le goût (car les définitions ne manquent pas, si la qualité est rare) est encore le respect pour le vrai ; nous n'admettons pas qu'on puisse être artiste de goût sans être homme de goût, car le goût n'est pas un avantage matériel comme l'adresse des mains, mais un développement raisonné des facultés intellectuelles. C'est ce qui fait que nous rencontrons dans le monde nombre d'artistes habiles qui, malgré leur talent, n'ont pas de goût ; nous prétendons ne parler que de l'architecture.

Nous ne saurions admettre qu'un architecte obéissant à des intérêts étroits, à des passions mesquines, dont le caractère n'est ni respectable ni respecté, puisse mettre du goût dans ses œuvres. L'homme de goût ne ment pas à sa conscience, il imprime sa pensée par les moyens les plus naturels. Avoir du goût dans les arts c'est aimer le vrai ; c'est savoir l'exprimer simplement, c'est repousser l'exagération toujours fausse ; c'est laisser voir le côté moral de l'homme, sa raison, ses affections, ses tendances et son but. Si donc ce côté moral est faible, si la raison est obscure, si les affections sont basses et le but vulgaire ou odieux, il est difficile que le goût soit satisfait.

« Le bon goût, comme la vérité, ne s'impose pas, il persuade, et le jour où l'on vient dire : « Voici l'expression du bon goût », on ne se contentera pas de votre affirmation, il faudra plus que cela ; il faudra que cette expression de bon goût soit discutée, prouvée par un accord intime entre vos principes et la forme qu'ils adoptent. Vos principes étant vicieux, si belle que soit la forme, le goût fait défaut. Faites que la forme soit le langage de l'idée, et vous serez artiste de goût ; encore faut-il avoir des idées, les avoir bonnes et les exprimer en bon langage.

« On a pensé, depuis longtemps déjà, qu'il suffisait pour faire preuve de goût, d'adopter certains types reconnus beaux, et de ne jamais s'en écarter. Cette méthode, admise par l'Académie des Beaux-Arts en ce qui touche l'architecture, nous a conduit à prendre pour l'expression du goût certaines formules banales, à exclure la variété, l'invention, et à mettre hors la loi du goût tous les artistes qui cherchaient à exprimer des besoins nouveaux par des formes nouvelles, ou tout au moins soumises à de nouvelles applications »¹.

1. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Art, goût. T. VI, p. 31.

Soit dit en passant, c'est le cas de La Bruyère lui-même qui, après avoir écrit sur le goût, au début des *Caractères*, les lignes citées plus haut, dévie à fond, une page plus loin, en assignant comme idéal à l'architecture l'imitation du dorique, de l'ionique et du corinthien. Perrault lui-même, lorsqu'il s'agissait d'architecture, était, non pas Français de son siècle, mais Grec, avec La Bruyère et tant d'autres illustres. Ainsi, la rubrique du tout fait vient de haut.

Le XVII^e siècle français, si grand par certains côtés, était éloigné de l'incomparable valeur de vie des doctrines du Moyen-Age. Il fut souvent abstrait dans le mauvais sens du mot ; certaines de ses théories (c'est le cas pour les Beaux-Arts) constituèrent un monde fermé, sans lien effectif avec la réalité concrète et vivante. Heureux sommes-nous d'avoir entendu les vigoureuses paroles de Péguy et de vivre à une époque, tourmentée certes de terribles angoisses, mais où les principes se vengent et reprennent leur place, pour nous, semble-t-il, et non pour ses contemporains, qu'il dépassait.

Viollet le Duc écrit ces pages profondément vraies : « Depuis le XVII^e siècle, on a mis en honneur bien des hypocrisies, et nous avons l'hypocrisie du goût comme nous avons l'hypocrisie religieuse ; ce sont des découvertes dont, à la rigueur, nous nous serions passés. Mais de même que l'hypocrisie religieuse — c'est-à-dire l'observation extérieure des formules sans les principes — conduit à l'incrédulité et à la débauche ; de même l'hypocrisie du goût amène à la dépravation ; et pendant que L'Académie des Beaux-Arts contraint ses initiés à se soumettre à des formules dont elle n'explique même pas le sens, nous voyons autour de nous l'architecture se livrer au plus étrange dévergondage, non seulement au dehors du sanctuaire des initiés, mais dans leur sanctuaire même. Le goût (en architecture) au lieu d'être une loi découlant d'un principe vrai, général, admis par tous et applicable à toute chose, est devenu le privilège d'une

école exclusive. Il a été convenu par exemple, que les ordres de l'antiquité romaine étaient œuvre de goût ; ce que nous admettons sans difficulté, si ces ordres ont une raison d'être ; ce que nous n'admettons pas, si rien ne justifie leur emploi. L'art, réduit à certaines pratiques déclarées seules orthodoxes en matière de goût, s'est atrophié, descendant d'un degré à chaque génération d'initiés ; on est devenu architecte de goût en suivant une ornière de plus en plus étroite et profonde, et à la condition de n'en jamais sortir. Quelques architectes, peut-être, à cela ont un avantage, car rien n'est plus doux et plus facile dans les arts que de faire partie d'une coterie puissante ; mais on peut affirmer que l'art y a perdu... L'architecture est tombée peu à peu dans un affaissement qui nous a conduit de chute en chute, à l'anarchie, à l'obéissance aveugle, ou à la révolte. Mais quant au goût, au bon goût, c'est-à-dire à cette connaissance exacte des besoins, des idées, du génie de notre civilisation, à cette expression vraie et tempérée de ce qu'elle a droit de nous demander, il faut chercher longtemps pour le trouver ; et si, par aventure, ce goût du vrai se fait jour, il étonne la foule et excite la censure, sinon les colères, de ceux qui se donnent comme les seuls dépositaires des saines doctrines.

« *Toute forme d'architecture qui ne peut être donnée comme la conséquence d'une idée, d'un besoin, d'une nécessité, ne peut être regardée comme une œuvre de goût. S'il y a du goût dans l'exécution d'une colonne, ce n'est pas une raison pour que la colonnade dont elle fait partie soit une œuvre de goût ; car, pour cela, il faut que cette colonnade soit à sa place et ait une raison d'être.*

« Il est des temps heureux pour l'art, où le goût n'a pas besoin d'être défini ; il existe par cela même que l'art est vrai, qu'il se soumet aux enseignements de la raison, qu'il ne répudie pas son origine, et ne parle que pour autant qu'il a quelque chose à dire ; dans ces temps, on ne se préoccupe pas de donner les règles du goût, pas plus que parmi d'honnêtes gens on ne se

préoccupe de discuter sur ce qui est licite, et ce qui ne l'est pas... Ces temps heureux... ont existé chez les Grecs de l'Antiquité, ils ont brillé pendant le Moyen-Age, ils pourraient renaître peut-être à la condition d'admettre que le goût consiste dans l'observation de principes très simples, non dans la préférence donnée à telle ou telle forme sur une autre. Quand le goût est renfermé dans les limites d'une coterie, si puissante qu'on veuille la supposer, ce n'est plus qu'une prétention funeste, dont chacun tend à s'affranchir ; car le goût, le bon goût, possède ce privilège de s'imposer à travers les temps et malgré les préjugés, comme tout ce qui découle de la vérité.

« Le goût n'est pas, comme le pensent quelques-uns, une fantaisie plus ou moins heureuse, le résultat d'un instinct. Personne ne naît homme de goût. Le goût, au contraire, n'est que l'empreinte laissée par une éducation bien dirigée, le couronnement d'un labeur patient, le reflet du milieu dans lequel on vit. Savoir ne voir que de belles choses, s'en nourrir, comparer, arriver par la comparaison à choisir, se défier des jugements tout faits, chercher à discerner le vrai du faux, fuir la médiocrité, craindre l'engouement ; c'est le moyen de former son goût ».

Voilà qui est clair et direct. Ces pages très pleines méritent d'être connues davantage et méditées. C'est un rappel aux principes, à la vérité, à la sincérité, à la raison, à la logique ; bref, à tout ce qui est fondamental en matière d'art et de goût ; et que le génie lui-même peut, certes, sublimer (la raison ne doit pas éteindre l'esprit) mais non contredire impunément.

Exacte distinction des valeurs, respect de leur hiérarchie, et juste appréciation de leur réciproque influence ; l'art vrai éduque le goût ; la corruption de l'art entraîne celle du goût ; la dépravation du goût est la cause de l'anarchie des arts sous toutes ses formes.

Viollet le Duc devançait son temps. Et comme il ne présentait pas d'exemple à l'appui de ses paroles, celles-ci, tombant

sur un terrain mal préparé, ne trouvèrent que peu ou pas d'écho. Son œuvre gigantesque de *restaurateur* donna le change à plus d'un esprit superficiel ; et lui-même en subit une sorte de déviation, par rapport à ses excellents principes d'architecture.

On remarquera, parmi ses travaux personnels (Saint-Guinier de Carcassonne, l'église d'Aillant, celle de Saint-Denis), les qualités des incomparables constructeurs français du Moyen-Age, qu'il connaissait à merveille. Mais peut-être les connaissait-il trop, car à force de voir, d'étudier et de dessiner les mêmes formes, il reste dans l'âme de l'artiste une sorte d'image générale dont il ne peut plus se séparer et qui fait partie de son tempérament. Ce phénomène se manifeste de manière aiguë chez Viollet le Duc, qui ne peut plus être lui-même à force d'avoir travaillé sur les œuvres des autres. Je sais par expérience cette tyrannie qui peut résulter d'une trop grande habitude de l'architecture classique, ayant pendant sept ou huit ans dessiné des kilomètres de corniches, des centaines de frontons, des armées de colonnes, de chapiteaux, et de tout ce qu'on peut imaginer dans ce genre ; je ne voyais plus que par ces formes. Oui, le malheur était qu'à l'École des Beaux-Arts, avant 1900, on nous apprenait bien à composer des plans (ceci a toujours été la spécialité des architectes français, et c'est ce qui explique leurs succès dans les concours internationaux), mais on nous abandonnait, pour les formes, à une routine désespérante. Depuis lors j'ai pu me rendre compte que l'enseignement a été moins servilement consacré à l'étude des formules. L'apprentissage de la vie monastique, fort heureusement, me permit de me livrer vraiment à la réflexion, de me dégager de la fascination des formes anciennes et de découvrir, pour mon profit, l'âme même de la tradition, son courant vital, et, en lui, les principes perdurables de l'art et du goût.

Ce ne sont pas tant les formes d'art qu'il faut enseigner à la jeunesse que leurs principes invariables, c'est-à-dire : leur raison d'être, leur structure, leurs méthodes, leurs transformations

suivant les besoins et les mœurs. D'ailleurs, ici, en pays d'Amérique, il est inutile de dire tout ce que l'architecture des États-Unis doit à l'École des Beaux-Arts de Paris. La grande république a su aller chercher les talents là où ils se trouvaient, il faut admirer sa largeur de vue, inspirée par un patriotisme éclairé. C'est ainsi que les plans de ses villes, la construction de ses grands édifices, l'enseignement de l'architecture ont été le plus souvent confiés à d'anciens élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris et parfois même à des maîtres venus de France.

DEUXIÈME CONFÉRENCE

LES CONDITIONS D'UN VRAI STYLE

DANS la première conférence, nous avons vu l'état lamentable où se trouvait l'art en général au commencement du XX^e siècle. Phénomène unique dans l'histoire de l'humanité, cette époque n'a pas d'art qui lui soit propre.

Les valeurs morales ont fait place au culte de la matière. Nos grandes villes modernes le proclament éloquemment ; ne sont-elles pas des déserts pour la pensée ? A travers ces grands échiquiers de rues, quel souvenir ou quel intérêt artistique peut nous émouvoir ? Où est le repos de l'esprit ? Où s'arrêter ?

On n'y trouve plus l'empreinte de l'âme de l'homme, ni le labeur de sa pensée, ni les souvenirs de son histoire. Rien de plus que la marque de son intérêt matériel quotidien.

L'architecte n'est pas le seul coupable de cette misère, et pourtant certains d'entre eux devraient avoir quelques remords.

L'objet d'art est formateur de l'imagination ; n'offrir au public que des satisfactions purement matérielles le diminue et ne peut lui suffire. Le bâtisseur qui entreprend de changer la surface de la terre devrait s'en souvenir. Il peut grandir l'âme de ses concitoyens, édifier un chef-d'œuvre, gloire de la cité, ou bien, par son incapacité ou sa négligence, associer tout son entourage à sa propre honte.

Essayons donc de nous rendre compte des moyens qui s'offrent aux jeunes générations pour sortir de l'impasse où nous sommes

engagés. Reprendre l'esprit qui a présidé à l'édification des grandes architectures et y adapter nos moyens modernes, me paraît être la voie la plus sûre à suivre pour exprimer dans la matière l'âme de notre époque, bien terre à terre et pourtant pleine d'espoir. Parlons donc un peu des problèmes que pose la construction d'une église.

Bâtir une église, il ne faut pas le dissimuler, est chose très complexe.

C'est, en somme, avoir à réaliser un problème artistique, qui implique un problème de construction, lequel se rattache à un problème financier.

Toute entreprise en est là, mais, dans le cas présent, ces trois facteurs sont plus exigeants que partout ailleurs.

I.- *Le problème artistique* est tout à fait de mode, et il faut s'en réjouir. On essaye actuellement de créer un style nouveau, ce qui est à encourager ; mais, me semble-t-il, on pose mal le problème. Beaucoup croient, par exemple, qu'en employant du béton on va trouver un style nouveau. On a assisté jusqu'ici à des efforts individuels, qui ont produit des édifices d'un aspect inédit, c'est vrai. Or cela est loin de pouvoir constituer un style.

Arrêtons-nous ici pour fixer nos idées. Que faut-il entendre par ce mot « style » ? Lorsqu'un problème se pose, il est élémentaire de définir exactement les termes avec lesquels il se présente.

Les définitions vagues ont causé bien des erreurs et laissé prendre racine à bien des idées fausses. Si, lorsqu'on met un mot en avant, chacun y attache un sens différent, les raisonnements mal assis n'arrivent pas à se concerter, embarrassant les esprits, et ne font pas avancer les questions d'un degré.

Nous commencerons donc par distinguer, à la suite de Viollet le Duc, entre « le style » et « les styles ».

Les styles sont des types de formes. Ce sont les caractères dont l'ensemble fait distinguer entre elles les époques et les écoles.

Les monuments d'architecture grecque, romaine, byzantine, romane, gothique, diffèrent entre eux de telle sorte qu'il est facile de classer chacun dans sa famille. Le style grec, le style byzantin, etc., sont comme autant de races, de types communs mais non absolument universels ; car ils sont le résultat d'une époque et d'une civilisation particulière. A vrai dire, il eût mieux valu parler de forme grecque, de forme byzantine, de forme romane, de forme gothique, etc... et ne pas étendre à ces caractères particuliers de l'art le mot « style ». Mais l'usage a été plus fort que la rigoureuse logique, et l'on continuera à parler des styles. Toutefois, c'est bien sans les confondre avec « le style » ; n'arrive-t-il pas souvent, en effet, que l'on dise d'une œuvre d'art, abstraction faite de ses liens avec un style : « Telle chose a du style » ?

« Le style » est la manière d'être, disons le mode qui appartient à l'œuvre d'art en général, en tant qu'elle est une conception de l'esprit humain. L'art n'est pas autre chose, au fond, que la vertu réalisatrice telle que la détient l'homme ; vertu par laquelle il agit sur les choses de la nature créée par Dieu ; vertu par laquelle il agit non pas à l'aveugle, mais pour ordonner, disposer, selon un plan qu'il a conçu en son esprit. Par où il nous apparaît que l'art a sa source, son origine, sa règle dans l'intelligence. Celle-ci, qui est, dans l'univers, exclusivement propre à l'homme, devient puissance d'art lorsqu'elle s'oriente vers la réalisation pratique ; voilà comment cette puissance d'art distingue l'homme de l'animal, en même temps que l'intelligence elle-même. Notez surtout, — car c'est cela qui nous intéresse actuellement, — la dépendance de l'œuvre d'art comme telle, vis-à-vis de l'intelligence humaine. Or l'intelligence humaine a un fond invariable et commun, des principes stables dirigeant son opération, dont la marque se retrouve en tout ce qui procède d'elle. Et l'œuvre d'art n'étant pas autre chose que la manifestation, dans une matière, d'une idée conçue par l'intelligence, le style est tout sim-

plement ce qui la caractérise comme expression des principes de l'intelligence. Le style, c'est, dit Viollet le Duc, la manifestation d'un idéal établi sur un principe. N'est-ce pas là ce que nous avons confusément l'intention de signifier, lorsque nous disons : « cet édifice a du style » ? Cet édifice a du style « signifie » cet édifice porte les reflets de l'intelligence, « un ordre se lit en lui ». Le style ainsi entendu est ce que l'on nomme le style, *absolu*.

Mais il y a encore ce que l'on appelle le style *relatif*. Le premier est quelque chose de commun à toute conception artistique, le second se modifie selon l'objet, il est commandé à l'intelligence par la destination de l'œuvre : ainsi le style qui convient à une église ne saurait convenir à une habitation privée : c'est le style *relatif*. Mais une maison, aussi bien qu'une église, peut avoir une expression indépendante de sa destination et relevant davantage de l'idée de l'artiste que de sa destination : c'est le style *absolu*. L'un et l'autre peuvent par surcroît revêtir des caractères secondaires qui apparentent leurs formes à une civilisation, à une époque, et constituent un style. Le style, à tous ses degrés, relève donc proprement de l'esprit. Il est important d'en être convaincu.

Le don créateur de style est chose spirituelle : or, voici qu'au lieu de travailler dans cet ordre, on étouffe toutes les tentatives de l'esprit sous un monceau de préoccupations matérielles et on les voue à l'insuccès par le refus de toute loi, de toute discipline.

Puisque bâtir, au sens plein du mot, c'est mettre de l'esprit dans une matière, — il faut pour cela savoir se soumettre à toutes sortes de disciplines, celles de l'âme, celles de l'intelligence en particulier, celles enfin que les matériaux employés nous imposent. Le malheur est que la plupart de nos contemporains veulent s'affranchir de toute contrainte — car les idées modernes nous ont rendus libres. Mais tout cela ce n'est que de l'enfan-

tillage. Ce sont ces lois qui nous libèrent, ces contraintes qui nous guident, ces disciplines qui nous affranchissent et nous permettent de donner à nos talents leur maximum de rendement. Lorsqu'un groupe bien uni saura se soumettre à des lois, alors nous verrons poindre l'aurore d'une architecture nouvelle, d'un style nouveau, qui sera vraiment du « style ».

Cela a été ébauché à Wisques. C'est déjà une petite société internationale, unissant un Hollandais, un Belge et cinq ou six Français. Nos méthodes sont communes, il y a discipline, les idées sont coordonnées — d'où entente — et chacun, travaillant avec son tempérament personnel, arrive, presque à son insu, à donner à son œuvre un air de famille avec celles des autres confrères de notre association, qui s'est créée sans le rechercher, simplement en profitant des occasions qui se sont présentées.

Le Canada, dans ce domaine, n'est-il pas une terre toute préparée ? J'en ai la conviction profonde. De quelques milliers vous êtes devenus un peuple ; il est normal que cette vie qui bouillonne en vos cœurs se traduise par un effort collectif, qui pourra enfanter des œuvres nouvelles et durables ; l'Amérique a besoin de cet apport canadien-français pour sortir du matérialisme où elle s'est enfoncée. Ne croyez pas que vous ferez œuvre durable et architecturale simplement en utilisant tel ou tel matériau nouveau. Cela ne suffit pas, car un style est le résultat d'une impulsion commune, d'un accord spirituel, d'une foi religieuse. Voilà ce qui vous fera faire de grandes choses.

Étudiez l'histoire de l'architecture et vous verrez que les belles époques ont toujours été celles où la société réalisait une communauté intellectuelle, résultant de la croyance au surnaturel. Si nous travaillons selon l'esprit, le résultat viendra bientôt. L'avenir de l'architecture canadienne est aux mains des catholiques, des catholiques canadiens, car où seriez-vous, combien seriez-vous, si votre foi ne vous avait soutenus ? C'est encore elle qui doit, sur le terrain des arts, vous mener à la victoire.

II. - Mais le désir que j'ai de vous voir les premiers sur tous les terrains me fait m'éloigner un peu du programme tracé.

Nous disions donc que bâtir, c'est résoudre des difficultés d'ordre artistique, puis un problème de construction. Ici encore, pour ce qui est de la *construction*, le Moyen-Age est le grand maître. Vous savez la pression du vrai, du logique, qui animait nos constructeurs médiévaux ; leur connaissance approfondie des techniques, leur science inégalable pour l'emploi judicieux des matériaux ; tout cela est d'ordre plus technique. D'une façon toute spéciale, c'est le domaine des architectes ; et je préfère ne pas insister ici, supposant que vous croirez mes affirmations sans que j'aie à vous faire un cours de construction.

III. - Le troisième problème est le *problème financier*. Cette terrible question argent est toujours redoutable. Depuis la guerre surtout, le coût de l'entreprise est extrêmement élevé. Les vastes dimensions d'une église, sa grande hauteur, la nécessité de la parer d'une certaine richesse, de la décorer, tout cela contribue à faire du devis d'une église un total qui, lorsque monsieur le Curé en prend connaissance, lui donne toujours un petit choc désagréable au creux de l'estomac.

Jadis, on demandait au temps le secours de ses ressources ; le peuple travaillant lui-même, chaque génération apportait son obole. Aujourd'hui, tout doit être achevé le plus vite possible, clés en main. A un certain point de vue, c'est sagesse, car ce qui ne s'est pas fait au moment de la construction a bien des chances de n'être jamais achevé.

Combien d'églises qui devaient avoir deux clochers, et qui n'en ont qu'un, ou pas du tout ? Des chapiteaux qui auraient dû être sculptés, et qui restent en épanelage ? Les exemples sont partout.

Dans la construction d'une maison, il est relativement facile de faire des restrictions au programme en diminuant les surfaces, baissant les hauteurs de plafond, supprimant le salon (comme

cela se fait de plus en plus) ; mais dans une église les dimensions sont imposées sans discussion possible, les nécessités sont là ; et bâtir petit, pour compromettre l'avenir, serait folie.

Les ressources ont diminué, le programme est le même, et de plus le prix de la construction a augmenté. Alors, que faire ?

Bien souvent, cette pénurie de ressources n'est que factice. Je dirais presque le côté aigu de pareilles difficultés est le châ-timent d'un esprit de tradition trop étroit. Vous allez me com-prendre.

Est-il, en effet, logique, est-il raisonnable, de s'obstiner à vouloir bâtir aujourd'hui des églises copiées sur celles qui se sont élevées il y a six cents, sept cents, mille ans ? Cet esprit de tra-dition intransigeant, exagéré, au point d'être un rempart au pro-grès, crée des difficultés inextricables en perpétuant des exigences incompatibles avec l'évolution des mœurs, les conditions éco-nomiques, les progrès de la technique. Pourquoi ne pas se rendre à l'évidence afin d'éviter un mal dont le siècle dernier a été empoisonné : le règne de la banalité et du toc ?

Et puis, ces biens donnés pour la construction des sanc-tuaires sont des biens d'église, c'est le bien de Dieu : pourquoi donc, afin de garder des formes, serions-nous des gaspilleurs de son trésor ?

Jusqu'avant la première guerre mondiale il était encore possible — je ne me place qu'au point de vue financier — de bâtir des églises en pierres qui n'étaient que des pastiches du passé. Ce qui faisait se pâmer d'aise certains vieux messieurs, « très forts en archéologie » et qui, devant monsieur le Curé, s'extasiaient sur la parfaite conservation de son église du XIII^e siècle. — « Oui, répondait le pasteur, mais elle a été finie il y a dix-huit mois. »

Actuellement, le défaut de fonds nous rend impossible la copie en beaux matériaux. Il faudrait donc (deuxième faute) truquer la matière ? Alors, où allons-nous ? Engagé dans cette

voie, l'architecte n'est plus qu'un travailleur manuel, un marchand de matériaux, un homme qui a renoncé à l'esprit et qui a tout abdiqué de sa profession.

IV. - Ne pensez pas que ce que je vous dis là implique mépris de la tradition. Tout au contraire : *c'est le respect de l'esprit traditionnel qui me fait parler ainsi*. Car il ne faut pas confondre esprit de tradition et culte étroit de l'archéologie.

Voici d'ailleurs ce que j'ai écrit pour le numéro de *l'Artisan Liturgique*,¹ et qui s'est trouvé signé d'un autre :

« L'archéologie est à l'architecture ce que la nourriture est à l'homme ; une alimentation mal comprise peut anémier, ruiner la santé, ou même entraîner la mort. Au contraire, rationnellement entendue, en tenant compte des tempéraments des individus, elle entretient la santé et donne de la vigueur.

« Ceux qui s'adonnent à l'archéologie peuvent aussi y trouver un poison ou un tonique. Elle est une étude historique, une dissection plastique, un sujet de méditation. Rien ne l'égale pour développer, en une intelligence avertie, le constructeur et l'artiste. Au contraire, pour ceux qui ne voient que l'apparence des choses, elle devient un obstacle à tout développement de l'esprit bâtisseur et obnubile le sens artistique.

L'étude des arts qui ont précédé notre siècle peut donc nous aider à atteindre l'art vrai, celui qui sera de notre époque, mais elle peut aussi constituer un venin qui empoisonne toute tentative, fait piétiner sur place et dessèche tout sens esthétique.

C'est ainsi qu'ont compris l'archéologie ceux qui, suivant Viollet le Duc, ont essayé de faire neuf après avoir étudié l'archéologie du Moyen-Age. Ils se sont rendu compte, ce n'était pas digne d'eux, artistes, de jouer du piano mécanique, c'est-à-dire de refaire toujours les mêmes choses. C'était temps de jouer du piano tout court.

1. Numéro avril-mai-juin 1933.

Ils estimèrent avec raison que l'art du passé est du passé, ainsi que l'esprit et les institutions des générations disparues et, comme vous le dira l'abbé Munier, qu'à vouloir le ressusciter on essaye de galvaniser un cadavre.

Vous connaissez tous les principaux essais des architectes du XIX^e siècle. Alors vint un novateur assez original pour essayer de donner une formule d'art qui ne devrait rien au passé. Cet homme fut *de Baudot*, élève de Viollet le Duc, qui fit l'église Saint-Jean de Montmartre, à Paris. Le béton armé venait de naître ; vous savez qu'il est un mélange de cailloux, de sable et de ciment, auquel on incorpore du fer, à des endroits variables, selon que les pièces auront à travailler. Le fer est un métal qui travaille très bien à l'extension, le béton au contraire ne résiste bien qu'à la compression. En calculant les efforts de traction ou de compression exercée sur telle ou telle partie des pièces mises en œuvre, on dosera ces matériaux, afin que chaque partie résiste, le mieux possible, aux poussées qu'elle aura à subir. On obtient ainsi une maçonnerie plus coûteuse au mètre cube, mais dont le volume sera beaucoup moindre que si l'on employait de la pierre ou de la brique. Pour de petites portées, le béton est plus cher que la maçonnerie ordinaire : pour de grandes portées, son prix au contraire est très avantageux. C'est ce qui fit adopter le béton pour l'église Saint-Jean de Montmartre. Du coup, l'architecte rejeta toute idée de pastiche et essaya de trouver une formule originale avec les matériaux dont il disposait. Le problème était difficile, et le public fit à l'œuvre un accueil assez froid, même quelque peu hostile. C'était en 1900, je me le rappelle encore. Les yeux habitués aux formes grasses de la pierre, furent désorientés devant la sveltesse, la sécheresse de cet ensemble. Beaucoup d'architectes disaient : « Il a du courage, mais il n'y est pas ». Et, de fait, c'était vrai. Reconnaissons-lui pourtant le mérite d'avoir cherché, alors que tant d'autres copiaient mal ;

et soyons-lui reconnaissants d'avoir, par son audace, cassé les carreaux des vieilles fabriques de poncifs où l'on étouffait.

Dans notre première conférence, je vous ai présenté quelques œuvres réalisées sous l'inspiration directe du Moyen-Age. Aujourd'hui, j'ai mis sous vos yeux quelques essais du renouveau, quelques annonces d'une libération de la copie servile. Les prochaines fois, il me restera à vous montrer plusieurs essais, heureux ou malheureux, de constructions faites en ces dernières années. Vous pourrez constater que l'effort commencé par nos devanciers se poursuit et qu'il est sur le point d'arriver à un résultat pratique.

Avant de terminer, je voudrais pourtant attirer votre attention sur un point qui me paraît capital, et qui vous donnera la clé des réflexions faites en ces deux conférences. Je veux dire un mot de ce que doit être le rapport de l'œuvre d'art à l'artiste.

L'œuvre d'art est une œuvre de l'esprit, faite pour transmettre la vie de l'esprit. Une œuvre d'art est une idée imprimée dans une matière. Pour qu'il y ait œuvre d'art au sens plein, il faut que la relation de l'œuvre à l'esprit de l'ouvrier soit normale.

A notre époque, quand il s'agit d'architecture religieuse, que voyons-nous ? Deux tendances extrêmes. 1° Les uns copient tant bien que mal (plutôt mal que bien) des formes du Moyen-Age, sans en saisir l'esprit. Chez eux, il n'y a aucune relation de l'œuvre à l'esprit de l'ouvrier, car l'œuvre d'art étant une idée imprimée dans une matière, ce n'est pas leur idée qu'ils y mettent, mais l'idée d'un autre — Solution à rejeter.

2° L'autre tendance, extrême aussi, mais dans un sens tout différent, est de ne tenir aucun compte de la tradition. Pour eux, une église, c'est une salle, rien de plus. Ils ne cherchent même pas à exprimer une idée. La matière seule compte, et ils ne pensent qu'à satisfaire aux exigences matérielles. Ceux-là impriment bien dans la matière une idée, mais une idée incomplète ; ils ne considèrent en l'homme que le corps. Or l'homme

est corps et âme, et c'est le diminuer que de supprimer ce qui est sa caractéristique et sa gloire : l'esprit surnaturalisé.

L'idée de ces matérialistes est fausse, parce qu'elle est incomplète et mutilé la réalité. Leur manière de faire est donc à rejeter comme *inférieure à l'art* et incapable d'atteindre au style.

Ce que nous devons essayer de produire, ce sont des œuvres par lesquelles une idée humaine et chrétienne, vrai fruit de l'esprit, s'imprime dans la matière, pour transmettre les choses de la vie spirituelle.

En un mot, innover selon la tradition, voilà le moyen de continuer non seulement la belle architecture française du Moyen-Age, mais encore de profiter des merveilles qui nous sont offertes dans toute l'Antiquité païenne. C'est en étudiant et en méditant l'art des belles époques, que nous serons armés pour reprendre la tradition de la vraie beauté et alors, comme l'a dit saint Benoît († 547), le patriarche des moines d'Occident, « Dieu sera glorifié en toutes choses ».

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the
the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the
the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the
the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the
the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the
the fifty-first is the fact that the
the fifty-second is the fact that the
the fifty-third is the fact that the
the fifty-fourth is the fact that the
the fifty-fifth is the fact that the
the fifty-sixth is the fact that the
the fifty-seventh is the fact that the
the fifty-eighth is the fact that the
the fifty-ninth is the fact that the
the sixtieth is the fact that the
the sixty-first is the fact that the
the sixty-second is the fact that the
the sixty-third is the fact that the
the sixty-fourth is the fact that the
the sixty-fifth is the fact that the
the sixty-sixth is the fact that the
the sixty-seventh is the fact that the
the sixty-eighth is the fact that the
the sixty-ninth is the fact that the
the seventieth is the fact that the
the seventy-first is the fact that the
the seventy-second is the fact that the
the seventy-third is the fact that the
the seventy-fourth is the fact that the
the seventy-fifth is the fact that the
the seventy-sixth is the fact that the
the seventy-seventh is the fact that the
the seventy-eighth is the fact that the
the seventy-ninth is the fact that the
the eightieth is the fact that the
the eighty-first is the fact that the
the eighty-second is the fact that the
the eighty-third is the fact that the
the eighty-fourth is the fact that the
the eighty-fifth is the fact that the
the eighty-sixth is the fact that the
the eighty-seventh is the fact that the
the eighty-eighth is the fact that the
the eighty-ninth is the fact that the
the ninetieth is the fact that the
the ninety-first is the fact that the
the ninety-second is the fact that the
the ninety-third is the fact that the
the ninety-fourth is the fact that the
the ninety-fifth is the fact that the
the ninety-sixth is the fact that the
the ninety-seventh is the fact that the
the ninety-eighth is the fact that the
the ninety-ninth is the fact that the
the hundredth is the fact that the

TROISIÈME CONFÉRENCE

LES CONDITIONS INTEMPORELLES DU BEAU

C'EST par l'esprit que commencent toutes les maladies d'une société. Les faits qu'enregistre l'histoire se portent garants de cette vérité, qui découle d'ailleurs de la nature même de l'homme. L'homme est, en effet, un être intelligent. L'esprit, qui est le sommet de son être, est aussi la source profonde et la mesure de son opération. Et lorsque celle-ci a besoin d'être rectifiée, c'est à l'esprit qu'il convient de s'adresser. C'est donc aussi par l'esprit que commencent toutes les guérisons.

On entendit, au siècle dernier, des apôtres fervents prêcher hardiment la croisade contre le mauvais goût, et essayer de relever l'architecture de la déchéance où elle était tombée. Comprenant instinctivement que le moyen le plus efficace de combattre la laideur, le mauvais goût et l'absence de style, était le retour aux valeurs rationnelles qui commandent les beaux-arts, on fit appel à la plus fondamentale d'entre elles, la notion de beauté. Les arts du beau, en effet, se distinguent des autres arts en ce qu'ils tendent à faire une œuvre, non seulement utile, mais, par surcroît, belle. Or la science qui s'occupe principalement du beau, l'esthétique, était tombée dans l'émiettement de théories incomplètes, chacune de ces doctrines renfermait sans doute quelques parcelles de vérité, mais ces parcelles s'entrechoquaient et s'opposaient sans pouvoir se compléter et aboutir à une thèse générale satisfaisante et efficace, j'entends par là une thèse fondée sur la réalité totale et capable d'éclairer nos voies de

réalisation. Il a fallu, dans l'ordre transcendant de la pensée, faire d'abord ce que nous tentons de faire actuellement dans l'ordre des Beaux-Arts, c'est-à-dire retrouver la vie, et pour cela dénoncer la paresse d'esprit, renverser le tout-fait et aller de l'avant ; car la vérité est, de sa nature, progressive, en ce sens qu'elle tend non à se transformer (c'est l'erreur des modernistes), mais à s'accroître à la manière du vivant, à étendre ses conquêtes, à gagner en hauteur et profondeur. Notons du reste, en passant, que si l'art humain, digne de ce nom, est vivant, donc progressif, il tient ce caractère de sa parenté essentielle et immédiate avec la pensée. Et le point d'insertion de l'art dans les profondeurs de la pensée est précisément l'esthétique, et plus spécialement dans l'esthétique, la théorie du beau lui-même, qui en constitue l'idée mère.

Or, l'esthétique est en dépendance d'une philosophie générale. Reconnaissons donc l'importance décisive d'une métaphysique vivante ; elle éclaire l'esthétique sur son objet, et celle-ci rend le même service à l'artisan du beau. Mais, en philosophie comme en architecture, vivre et prospérer ne peuvent s'accommoder d'une rupture avec le passé. Le vivant, quel qu'il soit, ne peut s'achever qu'en vertu de l'acquis. Il faut donc, ici encore, innover selon la tradition, *Vetera novis augere*.

Nous parlons ici selon le thomisme. Ce mot devrait sonner à vos oreilles comme à celles de nos penseurs catholiques ; car le thomisme est une atmosphère où peuvent vivre et s'épanouir toutes les valeurs spirituelles ; il est, par excellence, le climat des philosophes chrétiens, riche de tous les siècles passés et capable d'assimiler, en les ramenant à l'unité, toutes les parcelles de vérité. Aussi, attendons-nous de nos jeunes philosophes un renouvellement de l'esthétique ; il serait même mieux de dire : une mise sur pied de l'esthétique, pour laquelle nous souhaitons une collaboration entre philosophes et artistes. Parmi les essais récents, passant par-dessus Taine, Tolstoï, Lalo, Guastalla et bien

d'autres, vous connaissez sans doute *le Procès de l'art* de Stanislas Fumet, *les Nouvelles Théories* de Maurice Denis, surtout les divers articles du maître Henri Charlier, et, parmi les œuvres de Jacques Maritain, *Art et scolastique* ; ce sont de remarquables ébauches, mais ce ne sont encore que des ébauches.

Jusqu'ici, l'aimable esthétique ne fut abordée ex professo par aucun de nos penseurs catholiques ; ce qui, d'ailleurs, pourrait s'expliquer. Mais nous pouvons, à la rigueur, patienter : l'affermissement de la pensée sur les points essentiels, œuvre de saint Thomas et de ses disciples, nous fournit, sur le beau en général, des principes fermes et féconds.

I. - NATURE DU BEAU

Qu'est-ce donc que le beau ? Il faut, dans sa recherche, partir de l'admiration des hommes, car l'admiration — tous en conviennent — est l'état dans lequel nous sommes lorsque nous percevons quelque chose que nous trouvons beau. Ainsi, le beau est cause de l'admiration. Mais l'admiration est en premier lieu affaire de connaissance. C'est donc dans la ligne de la connaissance, non dans celle du vouloir ou du désir, quel qu'il soit, que se situe le beau.

Toute connaissance n'est pas admirative. Cependant toute connaissance comporte une joie : la science a la sienne ; de même la vaine curiosité satisfaite. Et il y a dans les joies du connaître une hiérarchie correspondant aux diverses qualités de ce connaître. Car, il en est de la connaissance comme de toute activité s'exerçant conformément aux lois de sa nature. Tout acte est achèvement de la puissance, et son sujet y trouve une fin, un bien, donc une joie. Or la connaissance admirative comporte une joie à part ; joie qui n'a pas sa source dans le bien du sujet, mais jaillit dans la connaissance *à cause de l'objet connu*. Celui-ci est bon à la connaissance elle-même ; c'est le bien, non

précisément du sujet connaissant tout entier, le bien purement et simplement, lequel dit convenance à l'appétit, mais c'est le désirable selon la connaissance, le bien de la faculté de connaître. Saint Thomas a noté vigoureusement ces deux points qui fixent l'essence du beau : il est *objet* de connaissance, et objet tel qu'il *délecte la connaissance*. Et c'est par cette dernière note qu'il a une certaine affinité avec le bien lui-même. « Si une chose exalte et délecte l'âme par là même qu'elle est donnée à son intuition, elle est bonne à appréhender, elle est belle », dit Maritain.¹ « On appelle beau ce dont la vue nous plaît », dit S. Thomas.² « Le beau, dit le R.P. Sertillanges, exprime l'être en tant qu'il a rapport aux puissances connaissantes, non pas selon qu'elles connaissent simplement, ce qui appartient au vrai, mais selon qu'il s'éveille en elles, sous le contact idéal de la contemplation, une complaisance qui tient à ce que, d'une certaine manière, elles s'y retrouvent. »³ En d'autres termes, le beau ajoute à l'être la relation de convenance purement objective à la puissance de connaître ; il répond à son inclination secrète ; il est « ce dont l'appréhension elle-même plaît ». ⁴

Mais si c'est l'appréhension elle-même qui plaît, c'est que l'objet convient comme objet connu à la faculté de connaissance. Que pouvons-nous tirer de ces constatations ?

« *Le sens et l'intelligence*, dit le R.P. Sertillanges, sont faits pour juger de l'ordre et de la raison dans les choses. » S'il en est ainsi, c'est parce qu'« ils sont eux-mêmes *ordre et raison dans leur constitution première* ». Or, toute connaissance ayant lieu par assimilation à l'objet, et par suite la connaissance existant dans les choses éveillent la puissance qui contemple à un état

1. *Art et scolastique*, p. 31.

2. Saint Thomas, T.1, p. 30.

3. Saint Thomas, I, II, q.27. a.I. ad 3.

4. Saint Thomas, T.1, p. 30.

de bien-être désintéressé et de joie lucide, à quoi justement se ramène l'admiration ou sentiment esthétique.

Donc essentiellement, une chose est belle pour autant qu'elle est imprégnée d'ordre et de raison. Elle a ainsi les sympathies de la connaissance, et on la nomme « belle ».

II. - FONDEMENT DE LA BEAUTÉ

La beauté, étant une sorte de bonté, se fonde, comme celle-ci, sur la perfection de la chose ; mais une perfection spéciale, puisqu'elle est une bonté spéciale : et c'est une perfection où la mesure et l'ordre interviennent en première ligne. Saint Thomas d'Aquin, reprenant la doctrine de Platon, d'Aristote et de saint Augustin, nous dit que l'ordre est essentiel à la beauté : « Le beau, dit-il, consiste dans une juste proportion des choses ».⁵

Est beau ce qui est ordonné en soi-même, ce dont les parties sont proportionnées l'une à l'autre et se joignent d'une manière naturelle pour former un seul tout. On le prouverait par l'examen raisonné des belles choses ; mais, à priori, il est certain que l'intelligence ne saisit la multiplicité qu'en ordonnant ses parties de manière à former un seul objet de pensée. Il suit de là que si les parties sont naturellement proportionnées et ordonnées, elles conviennent, ainsi que le tout qui résulte d'elles, à la connaissance, qui en devient délectable, parce que sans travail et sans effort, la puissance trouve le fruit de son goût.

C'est donc l'harmonie intrinsèque de l'être, la juste disposition de ses parties, qui est le fondement du rapport de convenance à l'inclination naturelle de la faculté de connaître. « Le

5. I, Q.5, art. 4, ad 1.

beau, dit saint Thomas, consiste dans une juste proportion des choses. » Cette brève formule dit tout.

Le grand Docteur est plus explicite, ⁶ lorsqu'il requiert trois conditions pour la beauté : 1 - *l'intégrité* de la perfection ; 2 - *la proportion* harmonieuse ; 3 - *la clarté* ou l'éclat.

Mais il est sûr que la perfection spéciale qui est le fondement de la beauté exige l'intégrité. Entendons-nous immédiatement sur le sens à donner au mot « intégrité ». Il ne faut pas le prendre en un sens trop étroit et matériel ; car il y a en vérité, non pas une, mais mille manières de réaliser la notion d'intégrité, de perfection ou d'achèvement. Nous sommes ici dans un ordre à part ; autres sont les exigences de la perfection et de l'achèvement dans un corps naturel et dans une statue ou un tableau. L'absence de tête ou de bras, qui est un manque d'intégrité assez appréciable dans un homme, l'est beaucoup moins dans une statue ; elle peut même être tout à fait secondaire, voire indifférente. J'en appelle à votre sens esthétique, qui n'exige nullement la réparation de la Vénus de Milo, ni de l'Hermès de Praxitèle. Je pense même que le côté admiratif de la contemplation artistique est plus accentué, que le choc esthétique est plus caractérisé devant l'Hermès de Praxitèle mutilé, que devant l'Hermès au repos de Lysie, entièrement conservé. Et nul ne contestera que la Victoire de Samothrace offre un intérêt artistique, décapitée et mutilée des deux bras. Une esquisse, un croquis peuvent être plus achevés, plus complets, au regard connaisseur, que le plus accompli des tableaux ; il serait intéressant, à ce point de vue, de comparer les croquis de Rodin ou de Charlier aux peintures de Bouguereau. Bien mieux, « s'il plaît à un futuriste, dit Maritain, de ne faire qu'un œil ou un quart d'œil à la dame qu'il portraiture, nul ne lui en conteste

6. I.Q. 39, art. 8.

le droit ; on demande seulement — là est tout le problème — que ce quart d'œil soit justement ce qu'il faut à la dite dame dans le cas donné. » ⁷ Voilà l'intégrité de la perfection comme fondement du beau.

Le beau, avons-nous dit, requiert trois conditions : l'intégrité de la perfection, la juste ordonnance ou proportion et la clarté ou l'éclat. La juste proportion est la condition la plus fondamentale, car les deux autres conditions — intégrité de perfection et de clarté — s'y ramènent, et n'en sont, pour ainsi dire, que des déterminations. Nous venons de le voir pour l'intégrité. C'est manifeste pour la clarté. L'ordre est par lui-même clarté. Horace, dans son *Art poétique*, a pu justement dire que l'ordre est de soi lumineux : *Lucidus ordo*, parce qu'il est fait pour satisfaire éminemment l'intelligence, dont l'opération propre est d'ordonner pour comprendre et pour diriger l'action, et dont la constitution intime est quelque chose comme une exigence d'ordre puisque l'opération se mesure sur la nature. Notez que, dans la nature, toute chose a sa clarté propre, capable de ravir les sens ou l'intelligence ; toute chose est ordonnée en soi et par rapport au reste de l'univers. Cette clarté, cet ordre émanent de la forme au sens des anciens scolastiques, c'est-à-dire du principe qui fait la détermination et perfection propre de tout ce qui est ; par exemple, chez nous, l'âme qui constitue une matière dans l'essence et les qualités de la nature humaine.

Or, cette forme elle-même est un « vestige ou un rayon de l'intelligence créatrice » imprimé au cœur de l'être créé, dit M. Maritain. D'autre part, (c'est encore lui qui parle), « tout ordre et toute proportion est œuvre d'intelligence ». Et ainsi, dire avec les scolastiques que la beauté est le *resplendissement de la forme sur les parties proportionnées de la matière*, c'est dire qu'elle est une *fulguration d'intelligence sur une matière*

7. *Art et scolastique*, p. 40.

intelligemment disposée. L'intelligence jouit du beau (car c'est elle surtout qui en est capable ; le beau ne s'adresse aux sens que parce qu'ils sont eux-mêmes sous notre intelligence et que celle-ci juge de leurs objets), l'intelligence jouit du beau, parce qu'en lui elle se retrouve, se reconnaît et prend contact avec sa propre lumière. Cela est si vrai que ceux-là (tel un François d'Assise) remarquent et savourent davantage la beauté des choses, qui savent qu'elles sortent d'une intelligence, et qui les rapportent à leur auteur ».⁸

Les trois conditions fondamentales de la beauté sont donc impliquées dans la seule proportion ou juste ordonnance des parties. Et saint Thomas nous a, comme toujours, livré l'essentiel de la doctrine dans sa formule lapidaire : « Le beau consiste dans une juste proportion des parties ».

Aussi bien il n'est rien qui ne comporte, à un point de vue ou à un autre, une multiplicité de parties. En conséquence, cette définition essentielle du beau est vraiment universelle. Le son le plus simple en apparence a une durée, un timbre et une hauteur donnés ; ce qui implique, nous disent les théoriciens de la phonétique, multiplicité de vibrations ramenées à l'unité, c'est-à-dire, ordonnées selon une proportion déterminée. La couleur la plus simple a une extension dans l'espace ; la ligne la plus pure a un mouvement, donc des parties. Et plus l'unité est parfaite dans une plus grande multiplicité, plus la proportion est éclatante, plus grande aussi est la beauté.

J'ajouterai enfin que, comme l'intégrité et comme l'éclat, la proportion ne signifie pas ici mesure unique et absolue. La proportion convenable du corps de l'enfant n'est pas celle du corps adulte, etc... Les objets construits selon le canon grec, les objets construits selon le canon égyptien, sont les uns et les autres proportionnés parfaitement dans leur genre. L'intégrité, la clarté,

8. *Art et scolastique*, p. 33-34.

la proportion se diversifient selon les œuvres et selon leurs fins, en vue du resplendissement des formes sur la matière. C'est dire que chaque œuvre à produire, lorsqu'il s'agit des arts du beau, pose un problème nouveau ; chaque œuvre à produire met l'artiste en mal de création. Aussi a-t-il besoin de toutes les ressources possibles ; ressources d'une qualité, d'une habileté, d'une habitude ferme qui s'acquiert et qui est l'art lui-même, déterminant, à demeure, les facultés de l'homme, principalement son intelligence pratique pour en faire l'homme de l'art. Cet art lui-même, dont l'objet propre est l'œuvre à faire, a besoin des lumières et directions d'une science spéciale qui assure ses procédés dans les voies de la réalisation ; et cette science est ce qu'on appelle la technique. Nous nous entretiendrons des questions techniques dans la deuxième série de nos conférences. Mais les techniques elles-mêmes — car chaque art a sa technique —, les techniques elles-mêmes ont besoin des lumières d'une science qui les domine toutes, éclaire leurs objets et les dirige ; cette science est l'esthétique. Et l'esthétique elle-même sera singulièrement affermie sur son objet par les lumières et les principes qui lui viennent de la doctrine générale du beau en lui-même, doctrine qui est du domaine de la pure métaphysique et dont nous venons de nous entretenir. Vous m'excuserez de vous avoir conduits dans les sentiers de la philosophie. Mais les hauteurs que nous venons de gravir, ne doivent pas vous être étrangères. C'est là que peuvent se rejoindre et s'unifier, comme il convient, votre vie professionnelle et votre vie d'homme, intellectuelle et chrétienne. Votre œuvre émanera alors de tout vous-même, procédera de toutes les valeurs qui sont en vous, aura la plénitude et la vigueur requises pour être vraiment utile à la société. Avec le beau, c'est l'être même, c'est le reflet de Dieu que nous atteignons ; de ce Dieu, qui, naturellement et surnaturellement, est la fin de notre vie humaine ; et notre esthétique doit inspirer la technique qui dirige immédiatement notre art.

Remarquez les voies suivant lesquelles notre art, procédant du fond de notre esprit illuminé lui-même de vraies clartés, sera vivant et fécond. Voilà le secret de l'art vivant, le ressort et le régulateur de progrès en architecture. Voilà où s'alimentaient les bâtisseurs de Notre-Dame de Paris, de Chartres, de Reims, d'Amiens, de Beauvais, de la Sainte-Chapelle, du Mont Saint-Michel et de tant d'autres chefs-d'œuvre, que tous les hommes de partout admireront toujours, parce qu'ils ont atteint une valeur de beauté universelle.

Il convenait, avant d'aborder certaines questions de technique générale, de compléter par ces notions sur le beau en général, nos entretiens précédents sur le renouvellement de l'art et du goût, et sur les conditions d'un vrai style. Notre prochain chapitre sera consacré à la considération du formalisme et du rationalisme architectural, dans leur rapport avec la beauté.

QUATRIÈME CONFÉRENCE

L'IDÉAL ET L'ASCESE DE L'ART CHRÉTIEN FORMALISME ET RATIONALISME ARCHITECTURAL DANS LEUR RAPPORT AVEC LA BEAUTÉ

I

DANS le langage des anciens, le mot art (*ars*, en latin) avait un sens à la fois plus large et mieux défini que dans nos langues modernes. Il signifiait la juste ordonnance de l'œuvre à faire et la réalisation de cette ordonnance. Il s'étendait à l'immense domaine des choses qui gravitent autour de l'œuvre à faire (*artefactum*, en latin). L'homme de l'art était dénommé en latin *artifex*, que le français moderne doit traduire, selon les cas, soit par « artisan », soit par « artiste ».

En effet, la notion générale d'art, qui couvre tous les arts quels qu'ils soient, se divise essentiellement en « arts de l'utile » et « arts du beau » ou « beaux-arts ». Dans le premier cas, l'homme de l'art, *artifex*, n'est qu'un artisan ; dans le second il est un artiste. Cette division vient de la fin poursuivie : la fin des arts de l'utile est, l'expression le dit, l'utile, c'est-à-dire le bien, car l'utile est un bien qui n'est pas une fin en soi, mais un bien qui sert, un moyen ordonné à un autre bien. La fin des beaux-arts est le beau. Or l'architecture fut toujours et incontestablement rangée parmi les arts du beau. Mais tandis que certains arts, comme les arts décoratifs, ne visent que le beau, l'architecture vise le beau par delà l'utile. Une belle maison doit réaliser cette condition fondamentale d'être habitable et commode, c'est-à-dire

d'être utile. Une maison par trop imparfaite ne sera jamais qu'une maison manquée, et une maison manquée ne sera jamais une belle maison. L'architecte doit être premièrement constructeur, et faire de l'utile. Mais là ne se borne pas son idée : la chose utile il la veut belle. Il veut la conduire à ce degré de perfection qui constitue la beauté, bref, il veut en faire une chose parfaitement humaine. L'animal recherche le bien, l'utile, et rien au delà ; le beau est au-dessus de ses prises ; l'homme seul se repose dans une chose belle. Or voici encore un des secrets de la pureté et de la grandeur de l'art architectural : la beauté ne doit pas être quelque chose d'adventice et provenir d'une sorte de reprise, de retouche ; en d'autres termes la beauté ne doit pas être factice, mais être profondément incorporée à l'œuvre, résulter d'elle immédiatement. L'architecte ne doit pas superposer les lois du beau aux lois de l'utile, mais savoir tourner en beauté les lois de l'utile. L'architecte doit être un artisan de beauté, dont le clavier n'est pas autre chose que les lois de la construction. Tel fut l'idéal des grands siècles ; tel doit être le nôtre. Mais j'avoue que la facilité toujours contente de soi, l'embourgeoisement sous toutes ses formes, n'ont qu'à se garer de cette route.

Ce que je vous prêche c'est la voie de l'effort, souvent ardue, c'est la voie où l'on ne craint pas de se malmener soi-même, voie analogue, par certains côtés, à la voie des saints, parce que l'équilibre y est difficile à tenir, la marche n'y est jamais définitivement assurée. Tous les chercheurs d'idéal en sont là. Ne nous méprenons pas : il ne s'agit pas seulement d'être bien installés, bien outillés, d'avoir de nombreux documents ; il faut, si je puis dire, avoir premièrement un esprit d'offensive contre notre lâcheté naturelle, réagir à chaque instant contre notre tendance native à faire ce qui est le plus facile. Il faut se soustraire à l'automatisme de l'habitude, prendre à revers des positions occupées depuis de nombreuses années. Il faut conquérir, de haute lutte, le silence et la paix ; je dis bien *conquérir de haute lutte*, car le

silence et la paix ne nous viennent pas tout faits de l'extérieur, mais ont leur source dans la force de volonté. Il faut un labeur calme, baigné de réflexion et de prière. Il faut, certes, du savoir technique ; c'est une condition première et indispensable ; mais le savoir technique est stérile sans l'énergie, et la foi est la meilleure source en nous de l'énergie. On pourrait dire que grande est la pitié dans le domaine de l'architecture religieuse parce que personne ne réfléchit en son cœur sur le sens sublime de l'art en regard de la foi.

Le sens sublime de l'art en regard de la foi. Écoutez ce qu'en dit le grand sculpteur Henri Charlier : « *l'Art est une parabole*. Encore que tout le monde en apprécie la beauté, l'Évangile n'a pas souvent, ni depuis longtemps, été considéré comme le modèle de l'art. Il l'est pourtant de la manière la plus claire, et il l'est pour l'art chrétien plus évidemment que pour tout autre. Non que l'art chrétien soit une section de l'art réservé à des spécialistes, tel qu'il apparaît dans les salons de peinture, entre l'art urbain et l'art culinaire. Il résume au contraire ce que recherchent tous les autres, il en est l'aboutissant, le sommet et la fleur. Il n'est point d'art qui, arrivé à un certain degré d'excellence, ne gagnera quelque chose à devenir chrétien, qui ne se retrouvera monté à l'étage supérieur pour s'être occupé des vérités chrétiennes. C'est ainsi que les monuments les plus beaux du monde moderne sont ses cathédrales. Le talent de l'architecte peut être grand à construire une gare ; mais utilisé à bâtir une église, il recevra de son sujet même une beauté particulière qui n'est pas extérieure à l'art. Cette beauté vient de la rencontre de l'art avec sa fin. L'art et la beauté se sont embrassés. L'art a rencontré l'être même, puisque le beau est l'éclat de l'être. » La beauté qui fascine le chrétien est la beauté totale, la beauté divine, et celle des choses surnaturelles auxquelles nous ouvre la foi. Le beau que poursuit l'art chrétien, le beau qu'il veut nous révéler, n'est pas confiné dans l'ordre purement humain ;

c'est, en fin de compte, la beauté infinie, qu'aucun signe humain ne peut adéquatement représenter. Or l'art ne dispose comme moyen d'expression que de pauvres éléments comme le bois, la pierre, le verre, le fer, la couleur, incapables par eux-mêmes de rien signifier. Voilà pourquoi l'œuvre d'art ne peut être qu'un symbole évocateur de réalités transcendantes, ou, comme dit si excellemment Charlier, « *une parabole* ».

Qu'est-ce donc qu'une parabole ? Reportons-nous à l'Évangile et nous verrons qu'une parabole c'est, écrit Charlier, « un fait divers, le plus banal qui soit : une bonne femme qui a retrouvé son argent, la fugue d'un cadet de bonne famille, un comptable indélicat, des vigneron, des révoltés. Plus il est fréquent et général ce fait divers, mieux il pourra porter une grande pensée. Et ce fait divers devient le symbole des plus profonds mystères de la nature et de la grâce, du royaume de Dieu, du pardon des péchés, de la rédemption. C'est ainsi qu'un bâtiment de briques, de pierres, de ciment, dont la fabrication, dont la nécessité ont leur source dans la chute de l'homme, dans les misères naturelles qui l'ont suivie, devient la maison de Dieu, l'image de la Jérusalem céleste. On y entre et le mystère nous saisit.

« Mais il est très certain que si l'auteur de la parabole s'amuse à décrire la vieille femme qui a perdu sa drachme, à nous renseigner sur sa parenté, à nous décrire le paysage qui l'a vue naître et où elle a vécu, sa maison, l'influence du milieu, de l'âge et du quartier de la lune ; si l'artiste se laisse envahir et submerger par ces détails, avoir perdu sa drachme et l'avoir retrouvée devient un fait divers insignifiant, perdu dans l'amas des beautés naturelles dont nous aura comblés l'artiste. »

Pourtant, direz-vous, cette bonne femme a bien une maison, un paysage, une vie, un âge, etc... Oui, elle a tout cela ; mais nous abandonnons tout cela à ceux qui lâchent la proie pour l'ombre, comme fit, par exemple, Véronèse, dans ses *Noces de Cana* ou dans son *Repas chez Simon*, comme firent en masse

les artistes de la Renaissance. *Étant essentiellement une parabole, l'œuvre d'art n'a pas pour but d'imiter la nature afin de nous amuser*, mais plutôt de se servir des choses de la nature pour les faire concourir au dialogue de l'âme avec Dieu, de Dieu avec l'âme. Remarquez que la parabole se développe, suit son chemin, les yeux fixés sur le but qu'elle veut atteindre, et non sur la petite histoire d'où elle est partie ; et la petite histoire devra se plier ; elle n'aura qu'à suivre, et il lui faudra passer par le chemin qu'aura choisi la pensée. Elle perdra des détails et pourra même perdre toute vraisemblance. Croyez-vous que l'homme parle naturellement comme le maître de l'économe infidèle ? La mansuétude du propriétaire de la vigne qui laisse lapider et tuer ses serviteurs, à deux reprises, pour après envoyer son propre fils, n'est pas dans la nature. On voit où tend le récit ; une pensée supérieure, non la mesure de nos pauvres vraisemblances, en conduit le développement. Cette parabole veut nous entretenir de l'amour de Dieu pour l'humanité ; elle veut nous conduire comme par la main aux mystères surnaturels. Tel est le but de toute parabole dans l'Évangile. Tel est aussi celui de l'art chrétien, dont le rôle est de parler, à sa manière, de la surnature en choisissant ses signes dans la nature. Voilà l'art vivant par excellence.

Depuis la Renaissance, l'art a certes tenté de se relever, de se spiritualiser. Mais il a échoué parce qu'il n'a pas su interpréter la nature ; il n'a pas su tirer d'elle ce qu'on peut en tirer ; il n'a pas trouvé la clef de son langage ; il l'a regardée sans la comprendre, parce que son regard était raccourci et obscurci, et qu'il a méconnu les vraies exigences de l'esprit. Toute son ambition a été, soit d'exprimer simplement la nature au lieu de l'interpréter (et alors, on l'a dit justement, *le réalisme lui a masqué la réalité* ; le naturalisme a été incapable de saisir le fond de la nature), soit de s'écarter de la nature pour retrouver un art vivant, d'en créer une de toute pièce pour son compte personnel. Mais

cette chose factice, artificielle et creuse, que peut-elle exprimer sinon son propre créateur, le monde moderne, qui est un piètre dieu ? Cette nature qu'a imaginée le monde moderne, ce n'est qu'une grotesque caricature de l'autre.

Il faut noter de plus que la nature n'est pas pour un chrétien ce qu'elle est pour un païen : la nature est une maîtresse et une mère pour le païen ; pour le chrétien, ce n'est qu'une sœur, à laquelle il ne doit pas obéissance, mais à qui il demande son aide pour offrir à Dieu une louange, et à l'homme une parabole des choses divines. L'œuvre d'art, nouvelle créature faite par l'homme en vue de Dieu, n'est nullement obligé de ressembler trait pour trait à la nature ; l'art en serait d'ailleurs incapable et là n'est pas sa raison d'être. Il tend à suggérer de l'infini avec de la matière finie, et il devient vraiment lui-même, lorsque, partant de la nature et s'en détachant autant que possible, il commence à parler de Dieu et de l'âme.

Tel est l'idéal de l'art chrétien, telles sont, au fond, les aspirations de l'art pleinement humain. J'oserai donc dire, pour me résumer, que l'art exige toute une ascèse pour se maintenir dans sa voie, et que le facteur moral soutient ici une relation très étroite avec la réussite et avec le progrès... Et il est aussi aisé de comprendre que l'art peut errer de deux manières :

— ou par la suppression du réel, par le dédain systématique de la nature,

— ou par la suppression de l'idéal, par le dédain systématique de ce qui dépasse la nature.

Par la première de ces suppressions, l'art s'évapore et s'évanouit dans l'illuminisme et l'aberration. Par la seconde, il s'abaisse, et se corrompt dans le réalisme.

L'art véritable c'est l'union harmonieuse de l'idéal et de la nature. L'art exprime la réalité, mais la réalité transfigurée par l'idéal. L'art exprime l'idéal, mais l'idéal réalisé dans un type

de la nature. Dans notre domaine, l'idéal tout seul est une erreur, mais le réel tout seul est aussi une erreur. La nature n'est pour nous qu'un dictionnaire, disait Delacroix.

II

Le beau auquel nous tendons, nous architectes, le beau qui consiste dans la juste proportion ou disposition harmonieuse de parties utiles ; ce beau, comme toute beauté, est essentiellement objet d'intelligence. Le beau est en fonction de l'intelligence, et seule l'intelligence connaît au sens plein du mot. Aussi bien, c'est de l'intelligence que descend la vraie beauté. C'est donc à l'intelligence aussi qu'elle s'adresse.

Mais nous parlons du beau humain, non d'une beauté abstraite et hypothétique. Nous posons donc ce principe que pour l'homme, l'œuvre belle est celle qui correspond au désir de son intelligence et est capable de lui plaire parce qu'elle répond à sa structure. Or, l'intelligence humaine n'est pas un pur esprit. Elle est spirituelle, mais liée à la sensibilité, en ce sens qu'elle se sert d'elle et passe par elle pour saisir son objet. C'est pourquoi les sens, ou plus précisément deux de nos sens : la vue et l'ouïe, perçoivent le beau d'une certaine manière. Mais ils ne jouissent de ce pouvoir que sous l'influence de l'intelligence. Si leurs perceptions n'étaient pas soumises à l'intelligence et comme complétées par elles, la vue et l'ouïe ne connaîtraient que des parties, une multitude de taches colorées ou de sons, sans percevoir leur ordre. Aussi l'animal ne jouit-il pas du beau. Commencée dans les sens, la perception du beau s'achève dans l'intelligence. Il faut dire toutefois que la part des sens dans la perception du beau est très importante chez l'homme du fait que son intelligence est soumise à des conditions qui l'empêchent de connaître, de façon parfaitement intuitive, les choses concrètes existantes. Sans doute notre intelligence voit, mais à sa façon, c'est-à-dire à con-

dition de séparer, d'abstraire et de discourir. Or la perception du beau requiert un regard intuitif embrassant une pluralité de parties ordonnées et ramenées à l'unité dans l'existence d'une chose concrète. Mais « seule la connaissance sensitive possède à la perfection chez l'homme *l'intuitivité requise à la perception du beau*, » dit Maritain¹. Ainsi l'homme peut sans doute jouir de la beauté purement intelligible, mais le beau *co-naturel à l'homme*, en d'autres termes, le beau exactement proportionné à la capacité de la nature humaine, *c'est celui qui vient délecter l'intelligence par les sens et par leur intuition*. Tel est aussi le beau propre de notre art, qui travaille une matière sensible pour faire la joie de l'esprit... Il a le goût du Paradis Terrestre, parce qu'il restitue, pour un instant, la paix et la délectation simultanées de l'intelligence et des sens.

Ces principes ont pour nous une valeur incomparable. Il faut travailler dans leur lumière. En somme, ce qu'il s'agit de faire, c'est une renaissance, mais une vraie, en remplacement de la fausse qui a abandonné ces principes et instauré le règne de l'académisme et du formalisme. . .

Dès son origine, au troisième siècle, l'art chrétien a usé d'une grande liberté vis-à-vis du monde des formes ; et cette indifférence dominatrice a duré mille ans, jusqu'à la fin du XIII^e siècle. On a coutume de mépriser cet art, parce qu'on ne le comprend pas : « On s'imagine avoir affaire à des barbares, dit Charlier, parce qu'ils ont tenu peu de compte de l'influence de la brise sur les cheveux des jolies femmes et de l'air des montagnes sur la sainteté ». Eh bien ! non, ce n'était pas des barbares. Ceux qui ont fait cet art, et dont les premiers étaient des Grecs, avaient sous les yeux, encore intacts et revêtus de leur parure, le Parthénon, Olympie, Louqsor, Thèbes, etc... ;

1. *Art et scolastique*. p. 32.

et s'ils ont fait autrement, ils savaient bien pourquoi. Ils savaient que l'art est une parabole et qu'il s'agit pour lui de suggérer tout autre chose que ce qu'on peut dessiner.

A partir de la Renaissance, véritable décadence pour les grands arts. On s'est éloigné de cet idéal pour traduire des réalités psychologiques humaines telles qu'elles ont pu ou pourraient se passer. On a pour autant perdu le vrai sens de l'architecture, et l'on a vu, en conséquence, les arts secondaires prendre le pas sur elle ; les architectes trouvaient cela de leur goût et se croyaient obligés pour faire beau de dissimuler leurs constructions sous des amoncellements de figures et de formes factices destinées à amuser l'œil. Voilà donc le beau déchu de sa parenté essentielle avec l'intelligence et réfugié dans le domaine des sens. L'architecture religieuse elle-même devient *formaliste*, c'est-à-dire pose avant toute chose l'équilibre visuel des parties de l'édifice, la forme ou apparence. La Révolution consacra définitivement le formalisme architectural et le fixa à tel point qu'en France, par exemple, tout style disparaît. Il y avait eu chez nous, même après la première rupture avec la tradition, un style Louis XII, un style Louis XIII, un style Louis XIV, Louis XV, Louis XVI. Après la Révolution française, plus rien ; si, il y eut une lueur d'un style Empire, mais cela n'a duré que l'espace d'un matin, et, notez-le, à la faveur du rétablissement de l'ordre. On démolit, on transforme, autant que les ressources le permettent ; et quelles transformations ! On défigure, on déshonore. Des églises du Moyen-Age se voient flanquées d'un décor renaissance, munies de colonnes et de frontons à la mode du jour.

Un homme vint pourtant qui remit en honneur l'architecture médiévale : ce fut Viollet le Duc. Doué magnifiquement, travailleur acharné, dessinateur incomparable, critique toujours prêt à batailler, il parvint à se faire entendre. Les esprits forts eurent l'air de ne pas être convaincus, mais ils avaient été si fort houspillés qu'ils mirent de l'eau dans leur vin ; quant aux catholiques,

cette intervention inattendue leur donna confiance. Alors, toutes les églises furent gothiques ou romanes (cette dernière formule passant pour plus économique). Mais surtout, il parut sage de revenir à la tradition. L'art, et l'art religieux en particulier, n'existait plus, beaucoup avaient le bon sens d'en convenir. En reprenant le problème par la base, on avait chance d'aboutir. Le malheur fut qu'on ne vit plus dans l'art du Moyen-Age qu'une formule passe-partout, et qu'on ne chercha pas (je parle du plus grand nombre) à en dégager des principes. On se mit à faire du tout fait ; ce qui était une rechute dans le formalisme, d'où précisément il aurait fallu sortir. Pour devenir un bon architecte, l'élève doit savoir se débarrasser des procédés, voire des admirations qui l'ont fait réussir aux écoles. Sa formation ne doit pas étouffer sa personnalité, mais, au contraire, (les mots eux-mêmes le disent) la former, la régler, la déterminer... La lettre tue et l'esprit vivifie... Et d'autre part, il est incomparablement plus facile de suivre un maître et de le répéter que de le comprendre vraiment et de le continuer. Toute innovation dans l'esprit de la tradition est vivante, originale, par conséquent neuve. Tout recours qui n'en découvre pas l'esprit est condamné à produire du tout fait, par conséquent du vieux ; la lettre y est, mais elle est morte. C'est le règne du formalisme qui s'étend à peu près jusqu'à la fin du XIX^e siècle, qui, à proprement parler, n'eut pas d'architecture et fut incapable de créer un style. Car le nom de style ne peut s'appliquer que par dérision au style Guimart, architecture en macaroni, en fumée de cigarette, et aux bijoux de Lalique, créations de l'École de Nancy. Ces œuvres semblent plutôt des aveux d'impuissance. Plus on faisait d'églises gothiques avec du fer et du béton, plus on montrait, avec évidence, que l'on manquait de l'esprit gothique, lequel est synonyme de raison, de sincérité, de vérité, de respect du matériau. Les bâtisseurs du XII^e siècle dans l'Île de France, les purs gothiques, n'auraient pas eu une seconde l'idée de donner au béton ou à la brique

les formes qui, chez eux, résultaient du travail de la pierre, avec les instruments dont ils disposaient et dans les conditions où ils vivaient. Ainsi, à peine tracé, le chemin aboutissait à une impasse. On entendait parler de conceptions absolument invraisemblables, on rêvait de la cathédrale idéale : clocher de Chartres, portail de Reims, nef d'Amiens, chœur de Beauvais... Ce pot-pourri de magnificences, bien loin de constituer un florilège esthétique, aboutissait à un véritable monstre. Voilà où peut conduire la conception de l'architecture prise uniquement sous son aspect formaliste.

Beaucoup d'esprits droits, à la vue du danger de cette fausse conception, s'embarquèrent sur une autre galère, et se dirent « rationalistes » en architecture. On ne considère plus que l'utile ; on n'a plus qu'un but : répondre à un besoin ; on organise un édifice pour sa fonction, peu importe la forme, peu important les lois de l'esthétique et les joies de la contemplation. A la base de cette conception, diamétralement opposée à la première, se trouvent encore les théories de Viollet le Duc, mais vues sous un certain angle ; il faut voir là aussi le résultat des exigences de la grande industrie qui se développe. Nous sommes, disent ces rationalistes, pour l'esthétique de l'ingénieur, et ils entendent par là l'absence de toute esthétique, ou une esthétique si dépouillée qu'elle cesse d'être humaine. Il faut l'avouer, ce sont ceux-là qui, au fond, ont été les vainqueurs, et c'est de chez eux qu'est venue la solution. Pourquoi cela ? Parce que l'architecture a pour base la construction. Ceux-là, quand ils veulent chanter, connaissent au moins leur solfège, les autres, les formalistes, ne le connaissent pas, mais n'en discutent pas moins sur l'harmonie.

La vérité est qu'il faut tempérer l'une par l'autre, ces deux solutions ennemies. Les tempérer, dis-je, non pas par un compromis, mais en se plaçant à un point de vue plus élevé, qui laisse tomber ce que ces solutions ont d'erroné et qui ramasse en lui et

subordonne les éléments justes qu'elles contiennent. Ce point de vue plus élevé est plus près du rationalisme que du formalisme. La formule et les lois nous en sont données par ce que nous avons dit de la nature du beau en général et du beau humain en particulier. Pour remettre le rationalisme sur le droit chemin il faut lui dire : « Souvenons-nous que nous sommes un composé de chair et d'esprit ; que nous avons un cœur, et que notre art ne peut pas être exclusivement intellectuel ; il doit aussi savoir traduire nos sentiments ». La réussite, la solution juste, se tient à l'intersection et l'interpénétration de l'esprit et du sentiment. Il faut savoir garder l'équilibre, l'harmonie, la proportion convenable entre la raison et le sentiment ; ce qui n'a lieu que si la raison domine le sentiment.

CINQUIÈME CONFÉRENCE

ŒUVRE D'ART ET TECHNIQUE PRIMAUTÉ DE LA FORME SUR LA LUMIÈRE ET LA COULEUR

DANS les entretiens précédents, nous avons pu entrevoir ce que doit être l'esthétique ; il est temps maintenant de nous rendre compte de ce qu'est la technique et comment nous devons la considérer en vue de l'œuvre à faire.

La technique est la science qui dirige immédiatement l'exécution artistique. Subordonnée elle-même à la régulation de l'esthétique, qui lui livre les lois de toute vraie beauté humaine, la technique aboutit à la codification des préceptes concernant le juste emploi des moyens de réalisation et d'expression.

Une remarque concernant la technique elle-même. Tandis que l'esthétique nous apparaît comme une grande dame, souveraine et indépendante, la technique, elle, nous apparaît comme une servante doublement dépendante. — Elle n'est pas une sagesse, mais une simple science ; et encore une science pratique. D'un côté, elle doit être ouverte à l'esthétique, de l'autre, elle dépend de l'expérience. La raison tire de l'expérience des conclusions qu'elle ordonne en un corps scientifique, que l'on nomme technique, et qui sert à diriger les réalisations ultérieures. Aristote l'a fait remarquer, l'expérience, qui suppose l'intelligence et le jugement (l'animal n'a pas d'expérience, parce qu'il ne peut juger de son œuvre), est antérieure à la science. Toute science, y com-

pris cette science pratique que nous appelons « technique », se fonde sur l'expérience, se construit sur elle. L'histoire en est d'ailleurs témoin. Nos grands-pères ont commencé de travailler la terre, le bois, le fer, bien avant d'avoir des théories mécaniques ; ils ont construit et orné des édifices bien avant l'élaboration des techniques. Mais les techniques, qui naissent et se perfectionnent, affermissent les arts. Elles les délivrent d'incertitudes et de tâtonnements indéfinis, les préservent de nombreuses possibilités d'erreur et de faillite, favorisent le développement, l'éducation et l'usage des dons créateurs de l'artiste. Il en est de la technique par rapport à l'œuvre, comme de la grammaire par rapport à une langue vivante. Elle en est issue par réflexion, mais elle la domine ensuite et la dirige. La technique est la science de l'œuvre à faire, comme la grammaire est la science de la langue à écrire et parler, ou encore comme la logique est la science des lois qui dirigent la raison vers le vrai.

La technique est le mentor qui nous dirige vers la fin de notre art. De même qu'il y a une esthétique païenne et une esthétique chrétienne, de même qu'il y a un art païen et un art chrétien, qui est l'achèvement de l'art humain, ainsi, et pour les mêmes raisons, il y a une technique païenne et une technique chrétienne, proportionnée aux exigences de l'œuvre d'art chrétienne, et qui est la science de l'œuvre à faire vraie et belle, la science des moyens d'exprimer le vrai et le beau chrétien dans une matière. Mais les techniques sont toujours susceptibles de perfectionnement. L'objet de l'art ne sera jamais atteint parfaitement, étant données, d'une part, la déficience native de l'homme et, d'autre part, l'insuffisance des moyens dont il dispose. L'expérience est toujours neuve, et par conséquent les occasions de progrès s'ajoutent indéfiniment.

Or il ne semble que deux principes doivent demeurer comme les assises de notre technique, à nous artistes chrétiens, deux principes régulateurs, qui sont :

1. — La priorité de la ligne et de la forme sur la lumière et la couleur ; l'importance essentielle et principale de la ligne et de la forme, éléments qui ont rapport à la vérité et à la logique de l'œuvre ;
2. — L'importance secondaire, mais encore essentielle, de la lumière et de la couleur, éléments nécessairement requis par toute beauté humaine.

Tels sont les deux principes dont je m'inspire toujours. Le premier assimile ce qu'il y a de juste dans les théories purement rationalistes de l'art ; le second assimile ce qu'il y a de juste dans les théories opposées, de caractère plutôt sensualiste. L'union de ces deux principes donne l'équilibre et nous préserve d'un art, soit trop abstrait, soit trop matériel, soit rationaliste, soit impressionniste.

C'est de ces deux principes qu'il nous reste à parler dans nos entretiens ; et je vous fais remarquer, dès maintenant, que la question de la forme et de la ligne implique celle de la proportion.

L'art, avons-nous dit, est une parabole. Le rôle des artistes n'est pas de produire un simple écho des voix de la nature, mais de plier ces voix à signifier quelque chose de plus élevé. Il ne s'agit donc pas de copier, mais en quelque sorte de créer. L'œuvre des artistes doit être une création.

Mais cette œuvre, cette création, ne peut être qu'une analogie de la création divine, elle doit suivre les lois de l'esprit humain et de cette création ; elle s'adapte aux matériaux que la nature met à la disposition de l'artiste : pierre, bois, verre, couleurs, sons ; et elle est obligée d'être vraie en cela ; elle suit les lois de l'esprit, et elle doit être encore vraie en cela.

Mais les idées fausses, la paresse, le dérèglement de la sensibilité ou des puissances de l'âme, peuvent, même chez un artiste qui a de grands dons, non pas changer ce qui est impossible à changer dans les opérations de l'esprit, mais diminuer l'importance des opérations essentielles et faire prévaloir les moins

importantes. Permettez-moi de parler pour tous, peintres, sculpteurs, et surtout architectes. Ces derniers sont les ordonnateurs de tout l'ensemble. Leur rôle est d'orienter chaque profession vers le but qu'ils veulent atteindre. Ils doivent être au courant des tendances, des idées, des techniques de leurs collaborateurs. Ils doivent tout voir, tout comprendre sur un chantier. Le jour où l'architecture aura retrouvé son titre de maîtresse des arts, nous aurons un art susceptible de conquérir des horizons nouveaux. Empruntons à la peinture quelques exemples de technique.

L'impressionnisme, qu'est-il ? sinon la traduction plastique d'un agnosticisme sensualiste. Il nous est impossible, selon lui, de connaître le monde autrement que par les sensations d'un moment ; voilà tout ce que cet art peut donner de vraiment sincère.

La part de beauté et de vérité, puisque le beau est vrai, que peut recéler cet art, est tellement insuffisante qu'on peut le taxer d'erreur.

Mais, allez-vous dire, tel bon chrétien pourra-t-il faire de la peinture impressionniste ?

Sans doute, de telles aventures ne sont pas rares. L'homme n'est point une mécanique, et il n'est pas parfait non plus. Les dons naturels sont très inégaux et l'âme qui les règle n'est jamais assez parfaite pour les régler tout à fait convenablement.

Ne voyons-nous pas des chrétiens s'amuser de frivolités, rarement innocentes ; des chrétiennes, dont la foi est certaine, s'habiller de façon très impudique sans y voir de mal ? Or, faire une robe est un art, s'habiller en est encore un. Et l'art moderne des robes est de faire prévaloir la beauté charnelle sur la beauté spirituelle, contrairement aux costumes anciens et aux habits religieux. C'est une erreur esthétique et technique autant que morale.

Un bon chrétien peut faire de l'impressionnisme, c'est-à-

dire chercher à traduire l'agrément de la lumière sur les corps : mais on ne conçoit pas d'art chrétien impressionniste.

Le beau d'inspiration surnaturelle, le beau intellectuel, le beau charnel sont tous trois des réalisations du beau et tous trois légitimes, mais dans leur ordre.

C'est cet ordre que suit et qu'explique la technique chrétienne des arts. Un tableau ne va pas sans lumière ou sans couleur ; mais le dessin y précède la couleur. Il est nécessaire que la couleur ait une forme, et elle ne le peut pas sans un dessin. Il est bien évident que toujours la couleur doit avoir une forme, même pour agir en *tant que couleur*, et que la forme peut se passer *presque entièrement de couleur*, la sculpture, par exemple.

La couleur par elle-même est puissante ou fine, sombre ou claire, elle a une certaine qualité, mais l'effet même de cette qualité lui vient, pour la plus grande partie, de la forme, qui lui donne un ordre, et peut seule *lui donner un mouvement*.

Une œuvre d'art, au fond, traduit et produit, toujours et avant tout, un mouvement de l'âme. Un état d'âme sur cette terre implique, à raison du corps, durée et mouvement, et la forme plastique, parce qu'elle seule peut suggérer le mouvement, sera toujours la partie fondamentale et essentielle des arts du dessin. C'est pourquoi tout le monde dessine avant de peindre.

Comme toutes les écoles ont laissé des tableaux religieux, les esprits superficiels s'imaginent que toutes les techniques conviennent ou peuvent convenir à l'art chrétien, et les esprits bien intentionnés, que l'esprit chrétien s'accommode de toutes les techniques en les purifiant. Et pourtant il y a là une impossibilité analogue à celle qu'il y aurait à exprimer en sculpture une promenade en bateau au clair de lune ou à bâtir en sable ! Or l'ignorance des techniques est telle qu'on les confond souvent avec le tempérament, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de matériel dans l'individu. Et c'est la folie individualiste des tempéraments

qui, gouvernant, veut inventer des techniques contraires aux lois de l'esprit et aux lois du monde...

La réaction contre cette forme d'art a pris naissance très tôt. Mais ni Poussin, qui l'a commencée, ni David, ni Ingres n'ont retrouvé complètement l'expression par la forme, où tend leur art. Entreprise voilà trois siècles, cette réforme n'aboutit que chez Puvis de Chavannes, Rodin, et surtout Gauguin ; elle est en voie de se faire. Elle doit mettre au jour l'ordre vrai et le sens de la technique.

Il s'agit dans une œuvre d'art de faire quelque chose, et l'on voudrait que la technique n'ait qu'une importance secondaire. Croit-on que la technique consiste uniquement dans la manière de couper la pierre au ciseau, de couper du verre au diamant, d'étaler de la peinture au pinceau ?

L'art requiert une technique pour créer de la beauté conformément à son ordre interne véritable.

La technique donne les principes qui aideront à choisir les signes sensibles, et dirige l'ordonnance de la matière en vue de suggérer de l'intellectuel et du spirituel. C'est dans ce choix et dans cette ordonnance qu'est le tout de l'œuvre d'art.

Un esprit ne peut s'y manifester que par ce choix et cette ordonnance d'éléments matériels, c'est-à-dire par une technique, si bien qu'esprit et technique ne font qu'un. Le choix d'une technique, c'est-à-dire le *choix de l'ordre* des éléments matériels qui doivent servir de truchement est le point vital pour l'art à venir.

L'erreur de croire la technique chose uniquement personnelle et indifférente à la beauté de l'œuvre d'art vient de ce qu'on la prend pour une simple nécessité imposée à l'art uniquement à cause de la matière, ou du tempérament individuel. Comprenez donc qu'il y a deux sortes de techniques : une technique que l'on peut appeler *matérielle*, car elle dépend, en grande partie, de la matière employée, comme le bois ou la pierre, la mosaïque ou le verre, la peinture à l'huile ou la colle, le béton ou la pierre ; en

musique la voix humaine, ou tels ou tels instruments, les mots d'une langue. Pour être bien traité, le bois demande à être travaillé de telle manière, qui n'est pas celle de la pierre ou du fer, etc...

Une technique *intellectuelle* est le choix de la disposition et de l'ordonnance à introduire dans les matériaux pour leur faire signifier quelque chose ; par exemple : rythme libre ou rythme mesuré, forme ou lumière, disposition des points d'appui dans une église, en utilisant ses résultats pour une fin supérieure.

Dans les arts plastiques, on peut ramener à deux les points sur lesquels portent, de façon prédominante, les techniques intellectuelles. Ce sont : la forme plastique, telle que l'architecture et la sculpture l'emploient, et la lumière.

La seconde doit s'entendre de la forme par la lumière, car sans formes il n'y a pas d'art plastique, et la lumière est indispensable, en tout état de cause, pour que l'on puisse voir la forme.

Cela signifie seulement que, dans le premier cas, la forme est le principal moyen d'expression, qu'elle se sert de la lumière ; dans le second, elle la sert.

La technique intellectuelle se superpose à la technique matérielle pour l'informer, l'achever. Le choix de la technique intellectuelle est certes le choix fondamental, on verra pourquoi. Mais il y a interdépendance entre les deux techniques. Par exemple, si l'on choisit la lumière comme le principal moyen d'expression, selon le mode des impressionnistes, la sculpture a peu d'avantages. Tous les instruments et la voix sont susceptibles de porter un rythme libre, mais particulièrement ceux qu'anime le souffle humain, au contraire des instruments comme le piano, qui ne tient pas les sons et se trouve par là comme prédestiné à leur répétition mesurée.

Pour fixer les idées, tous les artistes du Moyen-Age, ceux de Vézelay, de Chartres, de Reims, les peintres verriers comme les sculpteurs, Giotto, le peintre de la Pieta d'Avignon, Michel-

Ange, ont choisi la première technique. Rubens, Rembrandt, la seconde. Et d'une manière générale, avant le XVI^e siècle, tout l'univers a suivi la première ; depuis, il a suivi l'autre.

En toutes deux, les qualités matérielles des corps doivent être puissamment suggérées. Je veux dire : le poids, l'unité de construction, la solidité. Cela Rembrandt l'avait aussi bien que n'importe quel sculpteur de Reims ou de Chartres, ainsi que la vie et le mouvement. Mais, dans la technique de la forme plastique, il y a quelque chose de plus et qui en fait la valeur inestimable.

C'est une certaine qualité qui ne dépend ni du sujet, ni du mouvement réel, ni de ce que l'on appelle communément l'expression. C'est elle qui fait le mérite de toute architecture. Qu'est-ce donc ?

Cette qualité, en architecture, est si distincte du mouvement réel qu'elle crée un mouvement fictif *inverse du mouvement réel*. Les pierres superposées formant la nef de Notre-Dame, et que leur poids attire si puissamment au centre de la terre, où elles ne demandent qu'à tomber, semblent monter vers le ciel. Les figures du portail royal à Chartres, si calmes et sans mouvement, fusent en l'air comme un jet d'eau. Il y a là une *qualité* de la forme plastique qui *suggère* un mouvement, sans qu'il y ait aucun mouvement, *réel* ni *figuré*.

Des pierres posées l'une sur l'autre n'ont aucun mouvement ; elles peuvent en suggérer un pourtant. Une statue, dans une pose tout à fait immobile n'a aucun mouvement et ne figure aucun mouvement réel, comme marcher, sauter ou courir ; elle peut en suggérer un cependant.

Or, cette qualité de mouvement que nous pouvons appeler *fictif*, pour le distinguer du mouvement réel et du mouvement figuré, existe vraiment ; non seulement sur les œuvres d'art, mais dans la nature. Quand on dit qu'un jeune homme a la taille élancée, ou qu'un arbre s'élance dans l'air, c'est la traduction

parlée de cette qualité réelle. Or, l'arbre est immobile, bien attaché au sol, sa nature est de ne point bouger, et tout concourt en lui à la raideur, nécessaire, de ses membres. Et pourtant, une qualité de mouvement existe dans son immobilité, suggérée par sa forme. Cet arbre s'élance et a l'air de filer en l'air avec rapidité, et un autre monte avec effort, celui-ci a l'air de se tordre au ras du sol. Et si l'expression « mouvement » dont se sert le langage n'est qu'une image, une analogie, le fait est réel. Pour les montagnes, on pourrait faire les mêmes observations.

La tournure extérieure des choses conserve, attachée à elle-même, la trace du temps qu'elle a mis à se constituer telle qu'elle est. Et même plus que la trace du temps : la trace d'une qualité de mouvement dans le temps. Car qui dit temps, dit mouvement. Ce mouvement fictif, conservé dans les formes, est quelque chose comme le tableau synoptique de la suite des mouvements réels. La géométrie, quand elle traduit des mouvements par des courbes — cercle, ellipse, parabole, etc., — ne fait qu'utiliser ce qui se produit dans la nature, et ce qu'a toujours utilisé l'art.

Comment l'art en use-t-il ? Son but n'est pas d'imiter ou de compléter la géométrie. L'origine ou la cause prochaine de ces mouvements fictifs, qu'il copie quelquefois, qu'il invente presque toujours, lui est indifférente. Il use d'un procédé de la nature, sans vouloir l'imiter servilement. Nous désirions seulement montrer que cette précieuse qualité, qu'a la forme plastique de suggérer un mouvement indépendant du mouvement réel des corps, n'est pas l'invention d'un artiste ; elle existe dans la nature au point que tout le monde l'y reconnaît et l'apprécie. Ce n'est pas une subtilité, ce n'est pas une chinoiserie que de la trouver dans les œuvres d'art : elle y est aussi manifeste que dans la nature où le premier paysan venu la considère pour juger d'un arbre s'il pousse bien. Les œuvres d'art plastique la peuvent

montrer tout aussi clairement, bien que son sens y devienne différent.

Il y a une mystérieuse et profonde harmonie entre le rythme de la création du monde, traduit par le mouvement fictif de la forme des êtres, et ce que dit l'artiste ; mais celui-ci ajoute quelque chose de nouveau et couronne la création, car, ce *mouvement fictif, indépendant du mouvement véritable des corps est justement, à cause de cette indépendance, la meilleure analogie plastique des mouvements de l'âme.*

Les mouvements de l'âme ne sont pas des mouvements véritables ; mais ce sont des états, des qualités, qui, parce qu'elles sont d'une certaine manière plongées dans le temps, évoquent l'idée et l'imagination des mouvements. Par les mouvements véritables ou leur figure, qui sont dans l'espace, traduisent les mouvements de la chair et des passions (course, marche et toute espèce de geste).

Il faut, pour traduire les mouvements de l'âme, se dégager de l'espace et atteindre, si j'ose dire, le temps. Celui-ci, en effet, tout en ayant sa cause matérielle dans un état des choses, n'existe comme tel que dans l'âme. Les choses sont dans le temps, ou mieux, les choses sont temporelles : mais l'avant et l'après, ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, n'existent que pour la connaissance. Aussi, est-ce l'impression de temps qui est le point important de tous les arts.

Le mouvement fictif de la forme plastique, analysé plus haut, *parce qu'il suggère un mouvement qui est distinct du mouvement réel et du mouvement figuré*, est le moyen par lequel la qualité mouvante du temps entre dans les arts plastiques.

Or, ni la lumière, ni la couleur, ne le peuvent évoquer ce mouvement fictif. Elles sont toutes instantanées ; rien en elles qui puisse suggérer la lenteur ou la rapidité. Elles sont des états plus ou moins beaux et poétiques de l'étendue, mais elles sont purement statiques, nullement dynamiques. Et il ne faut pas

croire que les arts plastiques auraient là comme une infirmité qui leur serait propre de ne pouvoir figurer le temps que par un détour ; car, nous l'avons montré, ce détour est la trace plastique du temps dans la nature elle-même. De plus, les autres arts, bien qu'ils s'écoulent dans le temps réel, ont le même besoin de le suggérer et la même difficulté à le faire pour pouvoir atteindre et traduire les mouvements de l'âme.

Au sein du temps, la musique et la poésie doivent créer un mouvement fictif. *Le rythme musical ou poétique est aussi un mouvement fictif qui ne dépend pas plus de la durée d'horloge, qui s'écoule réellement pendant le chant, que la qualité d'une ligne du mouvement véritable des corps.* Il suggère une durée mentale, qui n'a pas plus de rapport avec le temps, où nous nous écoulons nous-mêmes, que le mouvement (donc le temps) suggéré par la nef d'une église médiévale.

Ce temps fictif suggéré par les œuvres d'art, parce qu'il est distinct du temps réel, en musique aussi bien qu'en sculpture, donne aux œuvres qui le portent en elles la puissance de suggérer une vie en dehors du temps, une vie éternelle. D'où l'extraordinaire beauté de l'art grec, des bons morceaux de chant grégorien, et l'importance du rythme libre.

Car en musique, tout ce qui nous rappellera étroitement les battements de notre poulx, notre souffle et tout ce qui rend manifeste en nous l'écoulement matériel de la vie, c'est-à-dire la mesure régulière, diminue généralement la puissance de suggestion spirituelle (Jazz band, marche cadencée).

Ainsi, pour qui va au fond des choses, la distinction entre arts de l'espace et arts du temps est superficielle. Les sons autant que les formes sont liés à l'espace ; et tous les arts sont des arts du temps.

Sans doute, aucun des arts n'est exactement superposable aux autres, aucun ne recouvre de la même manière les différents

cantons de l'âme ; mais au fond, ils se rejoignent intimement par les principes qui les régissent et commandent leurs techniques.

Mais comment se fait-il, direz-vous, qu'une qualité, aussi essentielle aux arts plastiques que l'est ce mouvement fictif des formes, ait pu brusquement disparaître au cours du XVI^e siècle ; et qu'on ne le voit reparaître que trois siècles après dans les œuvres de Rodin, de Puvis de Chavannes, de Gauguin ? Jean Goujon est, avec quelques bons architectes, le dernier qui l'ait eu avec quelque puissance.

C'est étonnant, sans doute, car en général les formes d'art survivent longtemps, par routine, aux raisons qui les ont fait naître. C'est ainsi que, de notre temps, les artistes suivent sans pouvoir s'en dépêtrer celles de la Renaissance qui ne satisfont plus personne. Ils essayent des moyens les plus baroques afin de forcer une technique, (intellectuelle et matérielle), qui n'en peut mais, sans se rendre compte qu'il en faut changer, qu'il y en a deux, et qu'il faut prendre l'autre.

On peut dire que l'œuvre de Rodin, Puvis, Gauguin, n'a pas eu tout l'effet désirable, parce que s'ils ont eu une idée assez juste de la technique intellectuelle qu'il fallait adopter, ils n'ont pu en tirer tout le parti possible, faute d'avoir modifié la technique matérielle.

La technique supérieure est plus facilement abandonnée que reprise, car pour en tirer sa vertu, il faut un effort de tout l'homme, il faut aller contre la paresse, qui est devenue la loi des artistes de nos jours ; il faut une épuration du sens, de l'intelligence et de toute l'âme ; il faut que se trouvent réunis chez quelques hommes de grands dons très divers et de grandes grâces.

De tout cela, Dieu est le maître, et l'homme doit être souple dans sa divine main.

La principale raison qui a poussé les artistes du XVI^e siècle à abandonner si rapidement la technique de la forme pour celle de la lumière, est l'éclosion du paganisme et du naturalisme.

A cette époque, il a manqué une connaissance sérieuse du Moyen-Age, du véritable art grec et de celui de l'Orient. Ni les Égyptiens, ni les Grecs, ni nos Français du Moyen-Age, ni je pense aucun art digne de ce nom, n'avaient songé à « idéaliser ». Leur art traduisait une vie de l'esprit, une vie spirituelle réelle, par des moyens appropriés, mais réels.

Avec une indépendance complète, l'art au Moyen-Age tirait de la vie tout ce qui pouvait servir à sa tâche spirituelle. A Notre-Dame, le vigneron foulant sa cuve, le faucheur qui repasse sa faux, voisinent avec Notre-Seigneur et les saints. A Chartres, Isaïe porte saint Matthieu sur ses épaules, le prophète soutient l'Évangéliste.

Un art enfin où tout était forme plastique, mais qui était entièrement libre en fait d'attitudes et de poses, libre aussi bien dans son imitation que dans son choix. Serait-il possible de montrer une nature sans le mal, les hommes comme au-dessus du péché ? L'académisme a prétendu créer ce monde héroïque, cette nature idéale. Il ne pouvait emprunter à la vie ni son costume, ni ses attitudes. Alors, les costumes furent grecs ou romains, les attitudes toujours élégantes ou nobles, quel que soit le sujet, le type toujours gracieux. Ainsi, Raphaël emprunte à la technique de la forme ce qui peut lui servir, sans en comprendre le but ni l'esprit. La netteté provenant d'un dessin sûr, nécessaire pour traduire la spontanéité des mouvements de l'âme n'est plus qu'un dehors de fausse élégance. Dans toute l'œuvre de Raphaël, tous les personnages posent ; Raphaël poursuivait un *beau* n'ayant plus de rapport avec la vie de l'âme, ni avec la vie tout court.

Le style académique s'évade du réel, ce qui s'accorde très bien avec le matérialisme pratique. Ce qu'il y a de meilleur dans le cubisme, c'est le désir de s'évader de la routine formaliste.

A la Renaissance, tous les artistes se sont lancés dans le pathétique et cherchèrent de nouveaux moyens de s'exprimer.

C'est alors qu'on adopta la nouvelle technique où la forme est la servante de la lumière et de la couleur. C'est l'art des Vénitiens, des Bolonais, de Rubens, et de Rembrandt.

La forme plastique n'est qu'un support, les qualités recherchées sont seulement l'éclat, la mollesse ou la rigidité ; toute leur poésie, leur puissance d'évocation vient d'ailleurs que de la forme plastique, elle vient de la lumière et de la couleur. Le mouvement fictif de la forme est remplacé par l'intensité des mouvements réels, les personnages s'agitent, le vent enfle les draperies, et, même quand les mouvements sont calmes, la lumière vient frapper un nombre réduit de points et laisse dans l'ombre ou la demi-teinte la majeure partie du tableau. *Le clair-obscur remplace la forme.*

Le nouvel art pathétique ne nous parle que de l'homme. Pourrait-on parler justement de l'homme sans le voir ni le montrer sous l'aile de Dieu ? Le nouvel art, l'art académique, l'art pathétique, a perdu le moyen de traduire les mouvements de l'âme, mais il est devenu puissant pour exprimer les passions et la misère des individus, ou le charme fallacieux de la vie naturelle : de jeunes femmes charmantes, sous une lumière blonde, dans de beaux paysages ; de tragiques aperçus de la passion, et un oubli parfait du péché originel. Ou bien des pieds bots, des nains, des portraits de rois, sous une pâle lumière et des fonds sombres, évoquant le néant d'où ils viennent et leur court chemin dans la vie.

D'autres portraits enfin, ceux de Rembrandt, disent : « Me voici et vous ne me reconnaîtrez jamais, car à cet instant de ma vie, je ne suis pas ce que j'étais tout à l'heure, et demain, je serai encore différent de ce que je suis maintenant. Mon moi est mystérieux et inconnaissable ».

Comment ces grands artistes expriment-ils cela ? Par la lumière, c'est-à-dire par une technique qui méprise l'importance de la logique des formes et demande à l'impression lumineuse,

vague et fugitive, tous ses effets. Ne frappant qu'une petite partie des formes, au lieu d'en accuser la suite et le lien, la lumière les dissimule pour ne laisser voir que les accidents individuels, les accidents du visage surtout : un certain pli sous l'œil, une certaine ride au front, une certaine moue à la bouche.

L'ancien art mettait le personnage entier sous une lumière plus égale pour que la forme parût tout entière sous son meilleur jour. Et c'était aller davantage au fond des choses, parce que, si l'âme est la forme du corps (au sens scolastique), le développement de ce corps, la façon dont s'assemblent les os, dont se développe le crâne, et dont la face s'y joint, toute cette architecture du corps doit dire davantage, sur l'âme qui l'informe, que les aventures individuelles des plis de la peau et que l'expression psychologique d'un moment de passion.

C'est de cette manière que l'on arrive à créer des types qui ont une vie personnelle très réelle, mais qui disent, comme les portraits de Fouquet : « je suis un homme autre que vous, mais un de vos pères. J'ai ma part dans ce que vous êtes. J'appartiens à la création et suis moi-même un ordre qui dure, mon corps est l'enveloppe d'une âme. » Les tenants de cette technique ne sont d'ailleurs pas spécialement portraitistes, ils aiment mieux créer des types qu'en reproduire. Ainsi, l'impressionnisme date de loin ; il vient des Vénitiens.

La réaction en France a été faite, vous le savez, surtout par Cézanne et Gauguin. Ces derniers eurent de la couleur une idée nouvelle, ils la débarrassèrent du clair-obscur afin de retrouver la forme qu'ils recherchaient.

Avant eux, Poussin, le plus grand de nos artistes du XVII^e siècle, est aussi celui qui approcha davantage du but ; et son œuvre témoigne des recherches qu'il fit sans y atteindre cependant. Poussin a au moins créé le paysage moderne, et une composition capable de recevoir l'expression par la forme. La réforme de David et d'Ingres fixe des jalons sur la route.

Car, retenons bien ce que nous avons dit à propos des techniques intellectuelles, des différences entre la technique de la forme plastique et celle de la lumière ; on peut avoir une ligne pure, et n'avoir aucune forme, ni bonne, ni expressive : c'est le cas de Raphaël ; et l'on peut avoir une belle couleur, que l'on adopte l'une ou l'autre technique.

Les vitraux de Chartres, les mosaïques de Ravenne, certains tableaux de Poussin, certains de Gauguin, sont là pour prouver que la technique de la forme sait se revêtir d'une belle couleur. C'est une couleur *qui doit avoir une unité et un centre tout en étant à peu près lumineusement égale partout*. C'est le contraire du clair-obscur. Depuis le XVI^e siècle, les tenants de la lumière ont centré la couleur en éclairant toujours une plus faible partie de la toile, et ils sont portés à multiplier les gradations de lumière et de couleur dans la profondeur. Ainsi, la plupart de leurs œuvres ne peuvent-elles avoir aucune destination architecturale. Ni leur forme, ni leur couleur, n'ont été conçues pour cela. En ce temps-là, la peinture était devenue maîtresse des arts, usurpant la place de l'architecture.

En sculpture aussi on peut substituer l'expression par la lumière à l'expression par la forme ; c'est-à-dire chercher un effet émouvant dans les ombres que la lumière ménage sur les formes ; en d'autres termes, sacrifier la suite et l'organisation des formes aux effets que la lumière peut produire sur elles. C'est par exemple l'art de placer des boulettes de terre.

Les bas-reliefs tournent au pittoresque et fuient l'architectural, et l'architecture elle-même devient décor et cherche le pittoresque.

II

Il nous faut aussi dire un mot du rôle des *techniques matérielles* et de leur emploi ; par exemple, de la peinture à l'huile

ou à l'eau, de la taille directe de la pierre et du bois, et du modelage.

La matière impose aux sujets traités certaines conditions. L'architecture peut n'avoir d'autres matériaux économiques que la brique et le bois. La brique, pour les grandes portées, impose l'arc ; le bois, le linteau et l'entrait. Certains mouvements peuvent être sculptés dans le bois, mais non dans la pierre qui résiste mal à l'arrachement. Une même idée plastique ne pourra pas être identiquement réalisée dans la pierre ou dans le bois. La matière impose aux sujets traités certaines conditions ; voilà pourquoi, c'est un contre-sens de faire en terre des statues qui doivent passer dans la pierre, car il est presque impossible de concevoir dans la terre les conditions de beauté d'une statue en pierre, et impossible de l'y réaliser ; c'est comme si on cherchait sur le basson une harmonie pour la flûte.

Mais ces conditions imposées par la matière, une fois connues, il semble que les matériaux divers doivent pouvoir s'adapter indifféremment aux deux grands ordres de techniques intellectuelles. Est-ce vrai ? Oui, dans une certaine mesure.

Ainsi, la pierre a pu servir à nos constructions médiévales et aux styles baroques, qui représentent en architecture la technique pittoresque de la lumière. Mais l'architecture est fondamentalement un art de la forme et, quel que soit l'aspect extérieur qu'on puisse lui donner, le décor recouvre généralement une forme qui serait plus belle sans lui.

Dans les autres arts plastiques, les techniques matérielles ne peuvent que dans une très faible mesure s'adapter aux deux techniques intellectuelles ; et, en fait, elles se groupent dans l'un ou l'autre camp, sous l'une ou l'autre des deux techniques intellectuelles (par la forme ou par la couleur).

Depuis le XVI^e siècle, la peinture à l'huile est, pour ainsi dire, la seule employée ; deux peintres, en ce long espace de temps, réussirent à s'exprimer par la forme en conservant un

certain agrément à la peinture à l'huile : Léonard de Vinci et Gauguin ; Puvis de Chavannes a dû forcer la technique pour y réussir.

Quant aux primitifs (XIV^e siècle et XV^e) de toutes les nations occidentales, qui ont nettement la technique de l'expression par la forme, utilisant l'huile à ses débuts, ils s'en sont servi exactement comme de la peinture à l'œuf, ou comme de la fresque ; c'est-à-dire sans aucun de ses agréments vrais.

PEINTURE. Pourquoi, juste au moment où l'on change de technique intellectuelle, change-t-on de technique matérielle ? Et pourquoi ceux qui ont voulu revenir à la technique de la forme, ont-ils été gênés par la peinture à l'huile ? Ce n'est point par hasard. La peinture à l'huile est très grasse et sèche lentement. L'huile exprime facilement les morbidesses de la chair ; mais il est très difficile d'y suivre des formes avec la netteté incisive qui est nécessaire pour les rendre expressives. La peinture à l'huile reste dans l'instantané, on ne peut rien lui faire dire d'autre. On ne pourra lui faire traduire une qualité dans le temps que par exception, en la forçant et contre son esprit. Cela est au contraire facile avec les peintures à l'eau ou à l'œuf.

SCULPTURE. De même en sculpture, pourquoi, juste au moment où l'on change de technique intellectuelle, change-t-on aussi de technique matérielle ? C'est au XVI^e siècle que l'on a abandonné la taille directe pour les modelages. Pourquoi ? Le modelage en terre donne aisément le moelleux de la peau, en faisant gras et sensuel ; il donne ces petits détails des muscles, ou des os, qui accrochent la lumière, ce frémissement de la surface. Mais la fermeté architecturale des formes y est quasi impossible à obtenir, alors qu'elle vient naturellement dans le travail de la pierre ou du bois.

ARCHITECTURE. Dans le même temps, on renonce en architecture à tirer l'ornement de la construction même. L'orne-

ment de nos églises romanes ou gothiques, c'est l'arc qui soutient la voûte, le chapiteau qui porte l'arc. A partir du XVI^e siècle, le décor en stuc, ou peint, cache la construction et n'a plus rien à voir avec elle. L'art moderne souffre d'ignorer les techniques et de ne pas se décider à leur sujet. La peinture à l'huile imite la matière et l'émail, la tapisserie, la mosaïque. Que ne fait-on de l'émail, de la tapisserie, de la mosaïque ? La belle matière existerait par elle-même, et l'esprit n'aurait qu'à l'informer au lieu de vouloir la créer. L'art moderne souffre de bien d'autres choses encore sans doute : de l'impureté des âmes, de la paresse des artistes, et aussi des snobs, pour qui l'art n'est moderne que s'il ne ressemble à rien, et change tous les ans.

III

Il nous reste à examiner ce que doit faire l'art chrétien. Les techniques sont d'ordre naturel ; il n'y aura qu'à choisir les meilleures.

Mais l'art chrétien apporte un complément à l'esthétique purement naturaliste. Il apporte une philosophie de l'œuvre, c'est-à-dire un but nouveau pour ces techniques de toujours. Parmi les techniques intellectuelles c'est celle de l'expression par la forme plastique qui lui convient, car elle est la seule capable de rendre les mouvements de l'âme. Je ne dis point les sentiments et les passions, qui, pour trop de gens, sont le tout de la vie, mais le désir du souverain bien, la paix, l'humilité et la joie de la connaissance, la crainte et l'espérance.

Dix siècles d'art chrétien sont là pour prouver qu'une saine technique est seule capable d'arriver à exprimer ce que nos âmes de chrétien veulent dire. Car on a coutume d'oublier qu'avant ceux qu'on appelle les primitifs, et qui sont en fait les peintres des écoles nationales des XIV^e siècle et XV^e siècle, il y a eu

douze siècles d'art chrétien, pendant lesquels les principes de l'art, les sujets, le style, sont les mêmes, de Nijnii Novgorod à Brest.

Notre architecture, notre sculpture, nos vitraux des XI^e, XII^e, XIII^e siècles ne sont que la branche occidentale de cet art. Il y a sans doute une infinité de variétés de ville à ville, et d'année en année, mais il y a unité de style, c'est-à-dire qu'on y pratique la même technique intellectuelle.

L'art du Moyen-Age est un art chrétien universel. Il y a aussi une musique chrétienne universelle, c'est le chant grégorien, qui a pour technique le rythme libre. Il n'y aura pas d'art vraiment chrétien, s'il n'adopte les techniques intellectuelles indispensables. Les techniques matérielles doivent suivre et seront triées selon la manière dont elles peuvent servir aux techniques intellectuelles.

A cela on objecte que les tempéraments sont dissemblables, d'un artiste à l'autre. Mais cette objection est sans valeur. L'exemple du passé le prouve. Est-ce que les artistes français du XI^e au XIV^e siècle ont manqué de tempérament, ont-ils été gênés dans leur production par les « grammaires » ? Et le renversement de l'art au XVI^e siècle viendrait d'un changement dans les tempéraments ? Ces grands changements viennent de l'esprit, et non pas de la matière, qui nous fait des individus et nous donne des tempéraments.

Le fait d'adopter la technique de l'expression par la forme n'annihile point la personne, puisque c'est là son principal moyen d'expression, de traduction ; et l'individuel s'y fait sentir fortement dans son ordre, à son rang. Il y a des degrés infinis entre chaque homme et chaque artiste. La technique ne les contraint pas, ne les annihile pas, elle les sert. Savoir ce qu'on fait, et connaître les puissances de son art, ne peut pas nuire. Il ne s'agit donc pas de combattre l'art moderne, ni le purifier, mais simplement de lui montrer comment il peut être véritablement un art moderne.

Reste à savoir ce qu'apporte l'esthétique chrétienne, unie à la technique intellectuelle préconisée plus haut, qui n'est qu'un moyen naturel nécessaire. L'esthétique chrétienne libère l'art de l'imitation de la nature. A la différence des Égyptiens ou des Grecs pour qui les forces de la nature sont divines, l'esthétique chrétienne ne voit dans ces forces naturelles que des créatures, non des fins ; et l'œuvre chrétienne, qui est d'achever la création par l'esprit, impose à la nature les formes de l'esprit.

L'œuvre chrétienne n'est pas une imitation de la nature, mais une analogie, une sœur de la nature. C'était ainsi au Moyen-Age, l'époque où l'esprit commandait et donnait à l'art chrétien cet aspect inoubliable, goûté de beaucoup sans qu'ils en comprennent la cause, mais dont l'audace effraye la plupart des artistes, et déroute les esprits formés par la Renaissance.

On n'a jamais été plus savant que l'architecte de Sainte-Sophie ou celui de Vézelay, ou que nos sculpteurs de Chartres. Cet art plie la nature, qui est « *dans l'attente des fils de Dieu* », à glorifier son Créateur.

La préface de Noël explique, par analogie avec l'incarnation du Verbe, cette incorporation spirituelle que poursuit l'art chrétien. « Dieu tout-puissant, par le mystère du Verbe incarné, une nouvelle lumière de votre splendeur est venue briller aux yeux de notre âme, pour que, connaissant Dieu visiblement, nous soyons ravis par là de l'amour des choses invisibles. »

L'art est une parabole. Nous sommes faits pour dominer le monde, et non pas le monde pour nous dominer. Nous sommes faits pour tendre vers Dieu, au moyen des choses visibles ; et c'est toute la noblesse de l'art de pouvoir nous orienter, à sa façon, vers les choses divines et de nous orienter vers l'infini.



SIXIÈME CONFÉRENCE

ŒUVRE D'ART ET TECHNIQUE LES PROPORTIONS

LA TECHNIQUE que, pour ma part, j'ai essayé d'adopter comme conforme aux justes exigences, non seulement de l'art bien compris mais encore de l'art chrétien, je veux dire la technique intellectuelle qui met la forme au principe de toute réalisation artistique (et non pas la lumière ou la couleur, en un mot le décor, qui est important, mais n'est qu'un complément, donc un élément de caractère adventice), cette technique fait jouer un rôle fondamental aux proportions.

Je vous ai signalé au passage que notre théorie de la forme impliquait celle des proportions. Il est d'ailleurs très facile d'en saisir le pourquoi : il s'agit de réaliser des choses dont la forme soit belle par elle-même, la beauté de la forme étant le premier et le principal élément de la beauté de la chose. Or nous avons dit que le beau consiste *dans une juste proportion des choses, c'est-à-dire une disposition, un ordre interne qui est pour l'esprit, qui contemple derrière les impressions sensibles, harmonie et clarté.*

I

La forme, surtout la forme architecturale, se réalise dans l'espace ; elle s'adresse à la vue. Elle pourrait aussi s'apprécier par le toucher, mais ce sens tout utilitaire ne concourt pas proprement à la contemplation esthétique. C'est aux yeux, immé-

diatement et principalement, que s'adressent les proportions de la forme.

J'ai dit proportions : il s'agit précisément de savoir ce que, dans le domaine précis de la forme architecturale, nous entendons par ce mot, afin de bien nous comprendre. Rien n'aboutit plus sûrement à la confusion des idées que la vague acception des termes. Ainsi, ne s'est-on pas fait faute de confondre, depuis le XVI^e siècle, symétrie et proportion ; ou plutôt, on a cru souvent satisfaire aux lois des proportions en se contentant des lois de la symétrie. La symétrie est d'ordre purement matériel, c'est chose inerte, sans souplesse, sans mobilité, sans dynamisme, et dont la vie ordinairement ne s'accommode pas. La symétrie est, tout simplement, « la disposition de deux figures dont les éléments, réciproquement égaux, sont inversement disposés » (*Diction. de Hartzfeld*) : c'est une correspondance régulière, mathématique, de grandeur, de figure et de position entre les corps, ou des parties d'un même corps.

Le premier entrepreneur venu peut adopter un mode symétrique ; il répète à gauche ce qu'il a tracé à droite. Mais l'art n'applique pas brutalement les mathématiques, et il faut une étude très délicate pour établir un système de proportions dans un édifice quel qu'il soit.

Notons en passant que le terme grec « *summetria* » que nous avons traduit par « symétrie », était dans le sens antique : « *rapport de raison entre le tout et ses parties* ». Et ce sens était plus près de celui de « proportion » que le sens actuel de « symétrie ». La symétrie, au sens du grec, a déjà une saveur de « proportion », étant donné les mots « rapport de raison » (et non pas purement « disposition mathématique »), qui entrent dans la définition. Autrement dit, le grec a un sens plus large que celui du terme moderne symétrie. La « *summetria* », c'est la réduction à une commune mesure. La symétrie au sens français est la réduction à une commune mesure, de façon mathématique

et matérielle. La proportion est l'introduction dans les choses d'une commune mesure. Elle peut être géométrique ou mathématique, mais toujours de façon logique et spirituelle ou intellectuelle.

Ainsi nous, prenant le mot proportion dans son sens actuel, nous le définissons par les rapports entre le tout et les parties, rapports logiques nécessaires, et tels qu'ils satisfont en même temps la raison et les yeux. A plus forte raison, doit-on établir une distinction entre les proportions et les dimensions. Les dimensions indiquent simplement des hauteurs et des largeurs ; tandis que les proportions sont des rapports relatifs entre ces parties, suivant une loi.

Ce mot proportion n'indique nullement des rapports fixes, constamment les mêmes, mais au contraire des rapports variables, afin d'obtenir une échelle harmonique. Tout botaniste qui a étudié cette question vous dira qu'il existe dans tous les végétaux des rapports de proportions, établis d'après une loi constante, entre toutes les parties.

Il y a un savant allemand, dont j'ai oublié le nom, qui a déterminé les lois qui régissent la croissance des plantes. Depuis l'antiquité, on a étudié les proportions du corps humain ; et l'on est arrivé à cette conclusion : les proportions du corps de l'homme et du corps de la femme sont, entre elles, comme celles de la gamme majeure et de la gamme mineure.

Tout ce qui nous entoure est régi par la loi des nombres. Dieu a tout créé avec poids et mesure, et le beau, sous un certain aspect, n'est que de la matière proportionnée.

Tout cela doit être un stimulant pour tous les bâtisseurs. Serions-nous les seuls qui, par inintelligence, voudrions faire exception à la loi ? N'avons-nous pas le souci de nous mettre en harmonie avec l'idée du Créateur ; et serons-nous assez peu charitables pour offenser, par des œuvres sans âme, les yeux de nos contemporains et de leurs enfants ? Vous me direz :

« ils ne voient pas ». Peut-être, mais remarquez cependant que, les habitants d'une belle cité circulent et agissent au milieu de mélodies éternelles ; pendant le jour le plus ordinaire ils se sentent, sans y réfléchir, dans un monde qui les grandit ; ils ne s'en demandent pas la cause, mais il y a cependant pour eux l'occasion d'une jouissance continuelle. Telles sont certaines villes italiennes, françaises, espagnoles, belges, etc. Le Français qui passe par la place de la Concorde, ne se sent-il pas plus heureux que son camarade qui passe dans la banlieue maussade d'une grande ville ? Dans les villes mal bâties, au contraire, l'homme vit, bien souvent sans s'en rendre compte, dans un état de vide et de tristesse déprimante. Les architectes sont en grande partie responsables de ce manque de joie qui étreint l'âme de nos frères. Bâtissons donc le mieux possible, mais ne croyons pas, pourtant, que la mesure seule fait l'œuvre d'art. Elle en est l'élément principal, indispensable, mais pas le seul. Ayant en mains un savant système de proportions, vous pouvez faire des horreurs. Il ne faut pas oublier que l'œuvre vraiment belle, née du choix judicieux des proportions, puise ses éléments dans la liberté. Remarquez bien, je dis le *choix judicieux* des proportions ; et le choix est l'exercice même de la liberté. Ce système de proportions est, pour le constructeur, ce que la gamme est pour le musicien.

La mesure est l'élément formel de l'art ; mais, à côté de celui-là, il y a l'idée que l'on veut exprimer dans la matière, les lois de la statique, les lois de l'équilibre, du contraste, de la vivacité, du repos... Les lois mathématiques ne donnent qu'un schéma, l'esprit de l'artiste doit l'animer. Car, aussi bien dans l'architecture que dans la musique, l'art doit exprimer une pensée. D'une façon générale, la science des lois ne fait pas le maître d'œuvre ; c'est la formation de celui-ci qui est l'âme de la réussite et du beau travail.

Tout cela, loi, science de proportion, nuit à l'inspiration me

dira-t-on. Mais non, au contraire. Voici ce que dit Viollet le Duc à ce sujet :

« Un système géométrique ou arithmétique, propre à établir des lois de proportions, loin d'être une entrave est au contraire un auxiliaire indispensable ; car il faut bien nous servir du T, et de l'équerre, et du compas pour exprimer nos idées. Nous ne pouvons établir un édifice à l'aide d'un empirisme vague, indéfini. Disons-le aussi, jamais les règles dans la production de l'esprit humain, n'ont été une entrave que pour les médiocrités ignorantes ; elles sont un secours efficace et un stimulant pour les esprits d'élite. La loi, la règle, est le meilleur appui de la liberté, parce qu'elle la garantit des défaillances toujours possibles lorsqu'il s'agit d'êtres faibles comme nous... Les règles si sévères de l'harmonie musicale ont-elles étouffé l'inspiration des artistes ? Il en est de même pour la construction. Le mérite des bâtisseurs du Moyen-Age a été de posséder des règles bien définies ; et de s'y soumettre, et de s'en servir. Un malheur aujourd'hui dans les arts, et particulièrement dans l'architecture, c'est de croire que l'on peut faire œuvre de valeur sous l'inspiration de la pure fantaisie ; et que l'on puisse élever un monument avec cette donnée très vague que l'on peut appeler « le goût », comme on compose une toilette de femme. Nos maîtres du Moyen-Age étaient plus sérieux, et quand ils posaient la règle et l'équerre sur une tablette, ils savaient comment ils allaient procéder ; ils marchaient méthodiquement, sans passer leur temps à crayonner au hasard, en attendant cette inspiration vague, à laquelle les esprits paresseux s'habituent à rendre un culte. »

Vous, les bâtisseurs, qui êtes tous des gens sérieux, vous devez comprendre mieux que personne la nécessité d'une discipline esthétique dans vos constructions ; c'est la vraie manière de continuer la création, de réjouir l'âme de vos compatriotes, et de faire des œuvres durables qui feront la gloire de votre pays, en augmentant votre patrimoine civilisateur.

II

Dans l'Antiquité, les nombres étaient chose sacrée ; seuls les initiés pouvaient en contempler les mystères. Et, pour bien comprendre l'importance et l'influence qu'avait cette règle du secret en ce qui concerne les nombres, il est utile de se rappeler que Pythagore plaçait le bonheur suprême dans la contemplation de l'harmonie des Rythmes de l'Univers. ¹

La société ou confraternité pythagoricienne ayant attiré à elle aussi bien les esprits curieux que les mystiques assoiffés d'idéal, acquit rapidement la prépondérance et le pouvoir presque absolu sur la plus grande partie de la Grèce ; cette société ésotérique était formée de trois catégories d'initiés :

1 - *Les philosophes* contemplatifs (les mathématiciens).

2 - *Les nomothètes* (ou philosophes qui dirigeaient l'action sociale et politique de la confrérie, et donnaient leurs instructions aux disciples de la troisième catégorie).

3 - Enfin *les politiques* (non encore arrivés à la pureté parfaite), agents d'exécution et de liaison.

Un noviciat de trois ans précédait l'admission au premier degré d'initiation, celui des politiques ; on séjournait à ce stade durant cinq ans, au bout desquels seulement on passait dans la catégorie des initiés complets, qui pouvaient voir le Maître.

La règle du secret a rendu très difficiles les recherches sur les constitutions de la vieille société pythagoricienne. Heureusement, deux chercheurs diligents au IV^e siècle avant Jésus-Christ, se sont occupés de rechercher dans les sources authentiques les constitutions internes de cette société.

Le premier, Aristoxène de Tarente, fut l'ami d'un groupe de pythagoriciens de la vieille tradition, et put à ce titre se procurer les documents sur la vie de Pythagore.

1. Ghyka, T.II p.17.

Le deuxième, Timée de Tauromenium, alla spécialement en Sicile et en Calabre fouiller les archives et les traditions locales qui concernaient l'époque pythagoricienne. Son ouvrage ne nous est malheureusement pas parvenu ; mais nous en trouvons maints fragments précieux dans les compilations de Diogène Laërce et de Jamblique.

On faisait trop bon marché, voilà vingt ans et même moins, des théories pythagoriciennes. Un sourire entendu, et l'on passait à des sujets plus sérieux. Mais ce sourire entendu était le fait de ceux qui n'entendaient rien. Des recherches entreprises sur les premiers philosophes de la Grèce nous apprennent en effet que les spéculations pythagoriciennes sur les nombres étaient autre chose que des jeux de grands enfants.

Il faudra sans doute faire la part d'un élément de faux mysticisme cabalistique ; mais je suis persuadé que les historiens et les philosophes, en dégagant la part de vérité contenue dans les traditions de l'école, nous apporteront d'appréciables lumières pour perfectionner la science qui nous occupe ici ; la science technique des proportions est intimement liée à l'art de l'architecture.

Il faut donc en architecture composer avec science, conformément à l'adage : *ars sine scientia nihil*, l'art n'est rien sans la science. Cette formule est du maître architecte parisien Vignot, appelé en 1398 en consultation par le Conseil de bâtisse du Dôme de Milan. Mais cette composition doit être une création ; un démarquage, si savant fût-il, ne suppléera pas à l'absence d'élan, de passion intérieure. Il y a passion, pulsation rythmée dans les idées aussi bien que dans les sentiments. C'est cet élan, cette tension, qui donnent le grand rythme vivant, que le petit rythme, ou cadence, peut préparer et amener ; ceci est frappant en poésie et en musique, surtout dans le vrai chant grégorien.

Toujours la distinction entre le rythme intérieur, le grand

rythme, le « coup de vent » dont parla Foch à propos de la conduite d'une bataille ; et le petit rythme, le simple retour cyclique, périodique, accompagnement en sourdine sur lequel se détache l'eurythmie. Et dans ce rythme, tremplin préparateur, c'est encore, suivant l'expression de Claudel, le nombre qui importe, pas le chiffre.

Une composition architecturale ne peut être que géométrique, mais cette géométrie doit comprendre la géométrie de la vie, de la croissance, doit être une conception consciente, non un réseau de lignes. Le fait que les points d'un tracé sont choisis parmi les intersections des lignes d'un diagramme ne suffit pas pour rendre un plan géométrique et architectural ; il faut que le diagramme et le choix aient un sens.

Un architecte vraiment créateur, doué d'inspiration, s'il ne compose pas en s'aidant d'une loi de proportions, pour déterminer les surfaces et les volumes, pourra parfois faire de belles choses. Mais sans le secours du contrôle géométrique il risque fort de ne pas réaliser toute la perfection qu'aurait pu atteindre son œuvre.

De même, entre deux architectes sans inspiration, c'est celui qui composera géométriquement, et en se servant d'une technique harmonique, qui sera le plus supportable, parce que sa technique le contrôlera automatiquement.

Ceci a son importance, car les médiocres sont la majorité, et ils étaient la majorité, même aux grandes époques. Cependant, on ne s'en aperçoit pas, parce que, sciemment ou par des barèmes transmis, ils appliquent les procédés platoniciens de mise en proportions. Lorsque, du reste, comme il arrive souvent dans l'architecture d'aujourd'hui, le seul critérium adopté est l'adaptation au but (fitness), comprenant la solidité et l'économie, l'idée de l'ingénieur s'imposant, nous retrouvons l'unité. Même dans ce cas, on peut choisir entre plusieurs schémas de proportions.

Celui dont je vais vous parler est d'une souplesse incomparable, beaucoup plus riche en combinaisons que tous ceux que j'ai étudiés. Ne croyez pas pourtant qu'il soit possible de se familiariser en quelques mois à la manœuvre d'un tel outil. Il faut des années de réflexion et de recherches. C'est par la patience que l'on possède son âme et son art. Je dois vous dire d'abord que le grand confort n'est pas l'apanage des moines. Pendant vingt-six ans, j'ai vécu comme un ermite, ne recevant aucune revue. Ne croyez donc pas qu'il faille courir le monde, et aller voir des quantités de gens très forts, pour faire des progrès.

Pour arriver, il faut bien regarder et réfléchir, considérer le résultat à atteindre, et y aller en petit enfant ; mais en enfant ingénieux, qui écoute et qui voit, qui sait profiter de tout. Alors, n'ayant à ma disposition que peu de choses, je réfléchissais à ce que je pourrais bien faire pour donner de la valeur à mon travail, lorsqu'un jour, je reçus quelques images de Beuron, l'Abbaye Bénédictine Allemande où travaillait le R.P. Didier Lentz ; puis peu après, on me donna un modeste fascicule traitant de ses théories. Ce fut une révélation. J'avais lu bien souvent le passage de Viollet le Duc relatif aux proportions, mais ses schémas m'avaient laissé un peu inerte ; c'était d'autrefois, tandis que le R.P. Lentz était vivant, et ce qu'il faisait avait certainement de la valeur. D'autres échos m'arrivaient, de-ci de-là, de Belgique, d'Angleterre, et tous me parlaient d'une certaine coupe d'or mystérieuse, vraie fée qui changeait l'art banal en chef-d'œuvre. Or, voilà qu'en 1910, — c'est déjà vieux — on reçut à Quarr Abbey un livre intitulé : « Tempellmasse » du R.P. Wolf, bénédictin autrichien. Pour lui, l'hexagone et le triangle à 60° avaient régi l'art de toute l'antiquité. Comme je commençais à étudier l'Église de Quarr Abbey, en Angleterre, je me mis à l'école du R.P. Wolf, et toute notre église à l'île de Wight est entièrement faite avec le triangle à 60° , que j'avais soumis à une gymnastique acrobatique, pour trouver toutes les

proportions de cette grande église, la première que je construisais.

En 1914, je fus envoyé à Oosterhout en Hollande, pour y bâtir une église, qui n'a jamais été exécutée, puis vint la guerre. La tourmente finie, je reçus, un beau jour, je ne sais plus comment, la photographie de magnifiques chapiteaux grecs. Comme exercice je voulus m'amuser, après les avoir bien regardés, à les reproduire de mémoire. Horreur ! Je fis des choses abominables. Tous mes essais me faisaient grandir en défiance de moi-même ; et au bout de quelques jours je fus convaincu, dans le fond de mon cœur, que je ne savais rien, rien, rien, et que les Grecs eux, étaient des as. Plusieurs expériences du même genre me firent comprendre la beauté de l'art antique, mais comment pouvaient-ils arriver à un pareil résultat, me disais-je ?

Avec l'idée de revenir au R.P. Lentz, je compris de plus en plus que la proportion est à la base de toute la beauté.

Cette coupe d'or, j'y revins d'autant plus volontiers quand je m'aperçus que le R.P. Wolf avait remarqué que tous les temples anciens étaient conçus selon « l'Hexagramme ». Quand on modifie un peu le plan des temples... ce qu'il n'avait pas craint de faire... Enfin ! ce n'était pas très clair ! Me voilà donc assez embarrassé avec ma coupe d'or, quand j'apprends, je ne sais où, que certains se sont fait faire des compas, qui donnent la proportion sans tâtonnement. J'essaie, mais c'est compliqué. L'idée d'avoir une équerre pouvant me donner la division, d'un seul coup de crayon, me vint à l'esprit. Et c'est ainsi que naquit l'équerre mystérieuse. Ceux qui savent s'en servir sont, à ce sujet, unanimes : c'est étourdissant, enivrant ! mais il faut et comprendre et avoir une certaine habitude pour jouer avec maîtrise de cet instrument, initiateur de toutes sortes d'harmonies.

Il est un problème de géométrie (III^e livre) qui demande de diviser une droite en moyenne et extrême raison. C'est cette coupure qui a été nommée « coupe d'or »...

Je vous signale, en terminant, que les Égyptiens furent les premiers initiateurs à la science des nombres et des proportions ; et certain livre de l'Abbé Moreux a pu vous renseigner sur ce que renferment de science les célèbres pyramides... Peut-être viendra-t-il un temps où je pourrai traiter cette grande question des proportions avec toute l'ampleur qu'elle exige.

SEPTIÈME CONFÉRENCE ¹

ŒUVRE D'ART ET TECHNIQUE VUE D'ENSEMBLE — GENESE DES FORMES

CETTE conférence qui n'est que le résumé des précédentes tend à montrer la raison d'être des formes, et leur enchaînement logique, des premières aux dernières constructions. J'ai essayé de faire comprendre qu'un art ne se perfectionne qu'en suivant une direction, c'est-à-dire partant d'un principe dont on tire toutes les déductions possibles au fur et à mesure des expériences faites. Les grandes époques d'architecture n'ont pas agi autrement. Égyptiens, Grecs et Gothiques, pour ne citer que ceux-là, ont inlassablement repris le même thème, se recopiant eux-mêmes, en s'efforçant chaque fois de se perfectionner. Rien, chez eux, ne dénote le désir, qui nous dévore, de paraître original. Ils ne l'ont été que poussés par les circonstances, quand ils se sont trouvés en face d'une difficulté imprévue. Cette manière de faire est la bonne, et doit être reprise. Elle a toujours été vraie et le sera éternellement. L'homme ne peut pas atteindre d'emblée

1. Note des éditeurs.

Toute cette conférence a été consacrée à l'examen des formes qu'avaient montrées les nombreuses photographies présentées au cours des précédentes conférences. L'auteur a fait ainsi comprendre au public comment l'étude logique de la connaissance des matériaux peut être la source du rajeunissement des formes. Nous regrettons de ne pouvoir faire défiler devant les yeux de nos lecteurs toutes les reproductions qui témoignaient de l'efficacité des méthodes de Dom Bellot.

Les quelques reproductions que nous joignons au texte du Cahier pourront, nous semble-t-il, rendre palpable l'évolution qui s'est faite, de Quarr Abbey au monastère de Vanves. C'est le développement logique d'un principe qui évolue sans rupture.

la perfection ; ce n'est que par étapes, qu'il essaye de s'en approcher le plus possible. J'ai parlé des principes qui m'ont guidé, sans vouloir rien imposer ; mais il est certain qu'un principe juste, un mode de construction logique, dans un matériau déterminé, est un outil qui peut servir aussi bien à un Hollandais qu'à un Canadien, à un Français qu'à un Chinois.

On a pu voir l'évolution des formes, je dirais même leur métamorphose, et constater qu'entre elles il y a un lien de famille et une unité, car elles se rattachaient toutes au point de départ, c'est-à-dire au principe fidèlement suivi.

De là, nécessité de méditer l'archéologie, de disséquer les monuments, et de comprendre la cause de leur stabilité et la raison de leur beauté. En somme, ne pas regarder seulement l'apparence des formes, mais le principe d'où elles découlent.

HUITIÈME CONFÉRENCE

ŒUVRE D'ART ET TECHNIQUE — LA COULEUR

DEPUIS que l'art cherche à revenir à des formules plus rationnelles, on n'a pas assez reconnu le rôle prépondérant qui doit être dévolu à la couleur. Nous connaissons des architectures laides, sales, tristes et lugubres, décevantes au premier coup d'œil. Il existe des cadres évocateurs de misère ou de maladie, tandis que d'autres suggèrent la joie, la santé et la lumière.

Les décorateurs de théâtre savent bien user de l'ambiance, pour mettre les acteurs dans le cadre qui convient à leur rôle. Bâtir, c'est créer le cadre permanent de la société au milieu de laquelle nous vivons. Ce cadre est évocateur de la vie ; il prêche ou la joie ou le deuil — il peut être affable ou brutal, joyeux ou maussade. Les maisons peuvent être un *alléluia* ou un *de profundis*. Vous comprenez sans peine que la forte empreinte des suggestions de l'ambiance provoque une sensation déprimante, parfois même une révolte brusque, qui faisait dire au brillant coloriste Henri Régnault : « Haine au gris » ! Vous me direz que Paris est une ville grise : j'en conviens mais d'un gris très fin, perlé, léger, spirituel. Londres est noire, Amsterdam multicolore, Lisbonne ocre et rouge ; mais là où est le grand soleil, tout devient doré ; j'oublie Toulouse, la ville rose bâtie en briques.

L'amour de la couleur a été de tous les temps. Le protestantisme semble avoir préféré le gris aux couleurs gaies. Mais souvenez-vous que les Égyptiens, les Grecs, les Assyriens, en somme toute l'Antiquité et tout le Moyen-Age, ont coloré leurs

édifices. Je dis « souvenez-vous », peut-être ai-je tort ; car beaucoup se figurent la Grèce, par exemple, comme un de nos jardins, avec des statues blanches et fades, quand elles sont neuves ; sales, verdâtres et invisibles, quand elles sont vieilles.

Les sculpteurs de la Renaissance, qui ont commencé à employer le marbre, comme une matière précieuse, ont joué un vilain tour à leur art, en le rendant fort coûteux. Et puis, on voulut montrer qu'on employait une matière de prix ; on ne la peignit plus ; et il n'en est pas de plus fragile. Pour les Grecs, le marbre n'était qu'une bonne pierre de leur pays ; ils la recouvraient de peinture et d'or. Au Parthénon d'Athènes, il aurait été impossible de voir la frise des Panathénées à sept mètres de haut, sous une colonnade, si elle n'eût été peinte. Dans la mouluration, les creux des oves étaient en rouge, les saillies en bleu, l'échine des chapiteaux doriques était décorée de rinceaux. Cela vous choque ? Si cela vous choque, c'est parce que les littérateurs qui vantent le paganisme nous ont donné du monde grec l'idée d'un rêve fade, d'une mer sans vague, d'une nature sans péché, d'une pureté sans épreuve. Or, c'est aux deuils que les Grecs portaient du blanc ; et Athènes est une ville d'Orient, dont l'histoire et l'art témoignent d'un effort ardent et passionné vers quelque chose qu'elle n'a pas connu. Quelle figure auraient faite leurs grands vases rouges et noirs, dans des chambres de marbre, entre des êtres vêtus de blanc ? C'est une Athènes en style Louis XVI que vous avez dans la tête. Les Grecs étaient plus fins. Polyclète était célèbre, autant pour l'art avec lequel il peignait ses statues, que pour les statues elles-mêmes. Les Grecs distinguaient donc, dans la couleur, des choses que nous ne savons plus y voir. Ils pensaient que la couleur était capable d'une beauté propre. Nos peintres-verriers l'ont prouvé comme les Grecs. Et nous, qui avons vu le travail des uns et des autres, nous avons l'air d'en douter. Si la couleur peut être belle, pourquoi enlaidirait-elle une belle sculpture, ou

une belle architecture ? Les artistes d'autrefois qui ont peint leurs statues pensaient les enrichir d'une beauté nouvelle ; ils ne faisaient, même là, rien qui soit si hardi. Où avez-vous vu du blanc tout seul, sans aucune autre couleur à côté ? La neige, une neige à perte de vue, n'est blanche qu'en quelques points, les plus éclairés et les plus proches. Partout ailleurs, elle est bleutée, dorée, violacée. Les arts plastiques s'appauvrissent s'ils renoncent à s'inspirer de l'exemple de la nature, dont les formes ne sont jamais privées de couleur.

Le sculpteur, l'architecte, donne à sa statue, à son édifice, la forme et le mouvement, de sorte que toutes les parties du monument soient ensemble et unies ; et les couleurs les plus vives qui les recouvrent doivent s'accorder entre elles, de façon à renforcer l'impression d'un tout organisé. Les arts ne sont que la recherche, à travers ce monde, de l'unité qui anime et vivifie.

Nous nous servons de la couleur pour suggérer en peinture les trois dimensions, et comme nous les avons en sculpture, nous rejetons la couleur. Les gens se récrient, quand on leur parle de peindre un portail ; et ils voient tous les jours des toits couverts d'ardoises violettes et des murs de briques rouges, alternant avec la pierre, et des fenêtres garnies de volets verts. Dans les rues, toutes nos boutiques sont peintes, et c'est un charme pour nos villes, si tous les tons sont choisis avec goût. Toute la nature est colorée et cette multiplicité de tons est devenue comme un besoin de notre œil. Aussi bien, nos yeux sont faits directement pour la couleur et la lumière ; ils ne saisissent le reste que dans la lumière et la couleur, et ils ne se réjouissent que s'ils peuvent, en quelque sorte, trouver leur nourriture dans le travail qu'on leur impose. Une architecture qui ne réalise pas, au rang qui lui revient, l'harmonie et la proportion de la couleur, n'est pas une beauté proprement humaine ; elle est trop abstraite, et néglige des cordes puissantes de l'instrument.

Ceux de vous qui ont vu à Paris la grande église Saint-Sulpice, ont pu ressentir combien ce grand vaisseau nu est glacial.

On voit aujourd'hui l'erreur inverse : celle d'une peinture sans forme. L'éloignement de l'Église a mis les artistes à la merci de leurs sens. Vivre selon le christianisme leur eût donné l'équilibre, eût ordonné, suivant leur rang, leurs impressions et leurs œuvres. Cela se voit, en France et ailleurs, dans les milieux qui, progressivement, se sont éloignés de la Foi. Remarquez que la forme peut à la rigueur se passer de couleur, parce qu'elle est sensible autrement que par les yeux ; au fond, le toucher seul nous en donnerait l'idée. Un aveugle connaît la forme, il ignore tout de la couleur ; et c'est l'ouïe qui le renseigne sur les régions de l'espace que le toucher ne peut atteindre.

La couleur est belle en soi, mais si elle ne s'adjoignait pas la forme et les expériences du toucher, elle ne serait qu'un beau tapis plat, pouvant suggérer la troisième dimension, mais au fond n'étant qu'un espace à deux dimensions. Elle ne peut donc seule donner une idée pleine de la beauté de l'espace. Tous les arts doivent, pour donner du monde une idée juste, se situer au cœur de ce rapport du temps et de l'espace ; car nous n'avons aucune idée complète de l'un, sinon liée à celle de l'autre.

Ou plutôt on a distingué l'une de l'autre pour la commodité de l'usage ; mais la pensée que nous avons est en réalité celle de leur rapport (vitesse d'un train ou d'un avion, rapport de l'espace ou de la durée, figure d'un enfant ou d'un vieillard).

La couleur ne donne qu'une idée insuffisante de l'espace, et par là même, une idée imprécise du temps. C'est pourquoi la peinture, qui a négligé la forme, est devenue impressionniste, c'est-à-dire qu'elle n'a plus donné du temps que l'image de moments sans liens entre eux.

La vue éveille le désir du toucher. Or, l'art est depuis la Renaissance passé du naturalisme au sensualisme, avec toute la société. Il a, depuis cette époque, dédaigné de voir dans les

choses le symbole des réalités spirituelles. Il a cherché les lois naturelles comme si l'idée même en était concevable sans un ordre spirituel. Et comme ces lois naturelles lui paraissaient être celles des sens, placés dans un monde successif, changeant perpétuellement et n'ayant aucun principe de stabilité, jugez à quel point de bassesse a pu descendre le désir du toucher. La peinture n'a gardé de la forme que juste assez pour suggérer la troisième dimension tant bien que mal.

Bref, la forme et la couleur sont toujours unies l'une à l'autre dans nos manières de percevoir. Si nous étions dociles à la nature, nous n'aurions pas idée d'une statue sans couleur, ni d'une couleur sans forme. Le toucher renseigne l'œil, l'œil à son tour renseigne le toucher. C'est ainsi que nos sens s'éduquent mutuellement, et collaborent dans la synthèse de nos perceptions. Il en résulte que les rapports de forme et de couleur ont entre eux un lien indissoluble ; et la couleur ne sera point parfaitement belle, sans que la forme le soit aussi. Il est nécessaire de les unir dans l'œuvre d'art, comme elles le sont dans la nature. Et ce n'est pas chose facile. C'est un art aussi savant de peindre une statue que de bien disposer les couleurs d'une verrière ou d'un tapis.

« Alors on peut peindre les églises et les statues ? » Telle fut l'exclamation d'un très digne monsieur qui vint un jour voir une de mes églises. « Les églises en belle pierre toute blanche, c'est magnifique, mon Père ; et les statues, les barbouiller, c'est un crime ! » Ce que j'ai dit plus haut répond au monsieur de la monochromie. Pourtant, il faut reconnaître que peindre des statues, comme certains le font, en série, comme on peint des autos, fabriquer des statues à la grosse, comme des pipes, c'est chercher le beau où il est impossible à trouver.

Le clergé le sait, très souvent ; il avoue que ses statues sont laides. Il se rend bien compte qu'il y a là quelque chose qui n'est pas à sa place, mais comment y remédier ? Eh bien, ces statues

sont laides, parce qu'elles sont faites sans désir de beauté infinie. Celui qui n'a que des idées terre-à-terre, à qui le paradis, le sein d'Abraham, la vision éternelle de Dieu, ne disent pas plus au cœur que le bonheur promis aux musulmans par Mahomet, que voulez-vous qu'il conçoive, qu'il médite et qu'il produise ? Il pourra avoir des désirs véhéments de chanter Dieu dans ses saints, mais l'esprit lui manquera, malgré la science de son art, la maîtrise du métier. Incomplet d'un côté ou de l'autre, le résultat est mauvais ou médiocre. Ceux d'entre vous qui ont vu les porches de nos cathédrales et de nos églises françaises, me comprendront. Là, il y avait science supérieure du métier, du beau métier, et flamme intérieure, flamme bien de chez nous, fine, railleuse, mais toujours bonne fille.

« Quand on a vu beaucoup de Français, me disait un jour un Hollandais, on dit : ce sont de bons types. Ils ont le cœur sur la langue. » Et on les dépeint bien ainsi. La cordialité s'est gardée, mais la fine fleur de l'esprit, le surnaturel, s'est beaucoup affadi. C'est là l'œuvre de la Réforme, et de sa fille chérie, la Révolution. Les artistes ne doivent pas rompre le lien qui attache à l'Église. L'Église parle toujours de l'éternité, ou en vue de l'éternité. Elle est la bergère qui conduit l'immense troupeau du Christ vers la gloire éternelle. Les âmes qui ne lui sont pas entièrement dociles ne peuvent rien comprendre aux exigences de l'art chrétien. Elles ne peuvent comprendre les nuances qui donnent à une figure quelconque comme une parenté avec le ciel et vous font le désirer. Mais les chrétiens, les vrais, voient bien que ces statues donnent de Dieu, de la Vierge, et des saints, une idée fade, misérable, sans vérité, sans amour.

Les impies y trouvent une confirmation de leur dédain des idées religieuses. « Voyez, disent-ils, comme les chrétiens s'imaginent les fondateurs de l'ordre éternel. » A la rigueur, un peintre décorateur peut encore, sans faute de goût, peindre une statue, mais c'est aux statuaire eux-mêmes qu'il faudrait s'adresser.

Or ceux-ci, justement, ne peignent pas leurs statues, et le respect du nom de l'art fait penser que ce sont eux qui doivent avoir raison ; mais s'ils ne peignent point leurs statues, c'est parce qu'elles ne sont point faites pour être placées quelque part. Contrairement aux habitudes normales de tout travail destiné à l'architecture, elles ne sont presque plus jamais faites pour être placées à une place déterminée.

La sculpture devient ainsi ce qu'est le tableau de chevalet : un objet d'art qui n'est bien à sa place que dans un musée, où il ne sert qu'aux curieux. C'est au début de la Renaissance qu'il faut remonter pour voir comment les deux chemins s'écartèrent, comment la grande route s'est divisée en sentiers dont on ne voit même plus à présent où ils mènent. A mesure que la société civile s'écarte de la société religieuse, l'art devient plus individuel, il est livré à la faiblesse de chacun. Il a perdu cette forte organisation du Moyen-Age qui avait permis d'élever tant et de si beaux bâtiments et de les décorer si bien. L'originalité, c'est l'ensemble des qualités et des défauts d'un artiste basé sur la connaissance profonde des lois de son art et des moyens dont il dispose.

Les artistes de la Renaissance crurent conquérir la liberté en laissant aller, sans contrainte de religion, de morale, ou d'atelier, leur personnalité naturelle. Ils crurent savoir tout ce que le Moyen-Age avait su, et y ajouter quelque chose ; leur science, qu'ils tenaient de leurs pères, n'avait jamais été plus experte, sinon profonde. Ils crurent la conserver en rejetant sa discipline. Douceur des premières fumées de l'orgueil.

Ils firent un art qu'ils croyaient vrai, mais qui n'était qu'une convention, indépendante de la vérité éternelle.

Il y eut alors deux mondes, l'un où tout dépendait de Dieu et de nos rapports avec lui, l'autre qui avait ses lois propres et qui marchait de lui-même. Et on put voir cette chose monstrueuse, qu'un artiste obscène et un artiste chrétien purent appartenir à

la même école artistique et peindre de la même manière, l'une une sainte, l'autre une catin. Supprimez les attributs, vous eussiez pu prendre l'une pour l'autre. Des réalités psychologiques si différentes, et qui ne sont mises en doute par personne, peuvent donc avoir même expression en art ? De quoi celui-ci s'occupe-t-il donc ? d'imiter seulement les reflets de la chair ? L'art n'était plus tourné vers ses fins spirituelles. Il y avait dans chaque art un idéal pittoresque, conventionnel, qui n'était qu'une flatterie de l'œil et de l'ouïe, et la vérité passait pour barbare.

La séparation était faite avec l'Église ; quand les églises ne furent plus les véritables monuments de la nation, les artistes, on peut le dire, n'eurent plus de véritable ouvrage, c'est-à-dire où le beau fût uni à la vérité pour rendre le bien manifeste. Les saints de nos paroisses, dont nos artistes peignaient la vie, étaient les vrais héros d'une société tournée vers ses fins spirituelles. Quel abandon, quelle descente, quelle séparation de quitter saint Pierre, saint Paul, et tous les saints, pour peindre les noces d'Achille, ou les aventures du fils d'Hector !

Le peuple n'eut plus d'art qui lui fut destiné. Les artistes ne travaillaient plus que pour eux-mêmes et se nourrissaient à la table des riches. Ils s'habituèrent à considérer leurs meilleurs travaux comme des œuvres isolées, personnelles, comme leur idéal, au lieu d'être chrétiennement sociales, comme elles l'étaient autrefois.

La nature même des œuvres plastiques est d'être liée à l'architecture. C'est la maison, le château, et surtout l'église, qui peut devenir une image fidèle de l'unité du monde dans la pensée créatrice.

Cette grande conception semble trop vaste pour les artistes de cette époque, ils ne voient qu'une face de cette grande synthèse et ne comptent plus que sur l'art décoratif pour leur donner le pain quotidien.

La moindre chapelle du moindre hameau est le témoin de pensées plus humaines, plus universelles. Nos rois avaient d'ailleurs tout fait pour que fussent confondus le sort de la France et celui de la civilisation chrétienne. Les traditions qui font la patrie étaient, chez nous et dans toute la chrétienté, des traditions religieuses. Les saints avaient fondé ou conservé nos villes ; une chaîne de saints avait arrêté Attila : saint Loup à Troyes, saint Germain à Auxerre, sainte Geneviève à Paris, saint Aignan à Orléans. . .

L'Hercule chrétien, c'est saint Martin, le soldat qui, par une nuit glacée, partagea son manteau. Saint Denis mourut martyr à Montmartre, et son oriflamme conduisait les Communes à Bouvines.

Beaucoup de paroisses ont leur saint propre ; elles en possédaient le tombeau et les ossements. Saints du village qu'ils avaient fondé comme paroisse, chefs pour toujours de cette assemblée d'hommes dont ils avaient fait une famille chrétienne.

Loin de Dieu, loin du peuple, les artistes qui s'étaient condamnés à chercher un idéal personnel, payaient, comme de juste, cette erreur spirituelle en ne trouvant aucun lien naturel qui put tenir leur illusion.

Les sculpteurs, ne travaillant plus pour l'architecture, réservèrent la couleur de leurs statues pour l'accorder à celle de l'ensemble dont elles pouvaient faire partie. Il est rare, en effet, qu'un intérieur ne soit pas peint (chambre, salle, galerie ou église) et n'oblige à peindre la sculpture au moins d'un ton pierre, plus chaud que n'est celui de la pierre naturelle.

Si l'on a continué de peindre la statue religieuse, ce n'est donc pas qu'une barbarie nouvelle ait envahi l'art. Non, c'est une ancienne habitude qui s'est continuée là où, précisément, les traditions ont le plus de vigueur. L'Église a conservé la sculpture peinte, comme elle a conservé le plain-chant des chantres du village, déformé certes, mais il a suffi de le restaurer pour qu'il

devienne la seule forme musicale qui puisse être réellement populaire, et aussi la plus belle.

L'habitude de peindre la sculpture s'est conservée ainsi à cause de son utilité ; dans un grand bâtiment, la sculpture peinte est seule visible. On dit que dans nos anciennes églises, les vitraux ont remplacé la peinture : il est vrai surtout qu'il n'y avait plus de mur où composer les belles fresques, mais les vitraux n'empêchèrent point de peindre les moulures, les chapiteaux, les statues. Au contraire, la couleur appelle la couleur. Dans le pourtour du chœur de Notre-Dame, les statues sont encore peintes. Le chœur de la cathédrale d'Auxerre, un des plus beaux qui soient, était peint du sol aux voûtes. Il est du XIII^e siècle. Le désir de faire comprendre l'architecture, de s'unir à elle, est si évident, que, loin de la cacher, la peinture rendait manifeste l'appareillage des pierres. Viollet le Duc donne de cet usage plusieurs exemples. Bien plus, on ne peignait pas seulement l'intérieur des édifices, mais le dehors lui-même. Sous un porche, on distingue mal les statues, quand elles n'ont pas de couleur, comme c'est presque partout le cas aujourd'hui.

N'est-ce pas que nos églises étaient et sont encore charmantes ? Ces vieux beaux porches qui racontent la vie des martyrs, des confesseurs, des vierges ; où les bonnes gens entraient, seul à seul, à l'église, chez Dieu, en habit des dimanches et voyaient la cour céleste les accueillir et leur sourire, les patrons les bénir, la Vierge leur montrer son divin Enfant. Depuis le commencement de l'humanité, a-t-on inventé quelque chose de plus aimable, de plus profond et aussi de si consolant ? L'art est là pour parler à tous, lettrés ou ignorants, et leur présenter les richesses spirituelles dont ils sont héritiers, et que le Maître va leur octroyer, s'ils le demandent.

Ces pierres inertes traduisent tout ce que l'esprit humain peut concevoir de plus admirable des œuvres de Dieu ; elles pourraient crier le vice ; elles distillent la charité. Tout cet art

est destiné à faire penser à Dieu. Aujourd'hui, on bâtit des églises sans figures, faute d'argent ; les riches trouvent d'ailleurs ce luxe inutile, et les païens, trop fastueux.

Savez-vous que le porche occidental de Notre-Dame de Paris porte des traces de peinture ? Le porche méridional de Donnemarie-en-Montois garde une partie des couleurs dont il fut revêtu au XII^e siècle. Les statues encore peintes, ne sont pas rares dans nos musées. Or, à l'extérieur des édifices on a double raison de peindre les statues ; la première c'est de les conserver, la seconde, nous l'avons dit déjà, c'est de les rendre visibles.

Les statues du portail de Chartres sont destinées à périr, d'ici un temps plus ou moins long ; elles ont duré jusqu'à présent parce qu'elles ont longtemps été peintes. L'église du Sacré-Cœur à Montmartre n'a pas plus de cinquante ans d'existence ; et la pluie et la gelée ont déjà rongé certaines colonnes du porche. On peut, quand elle est en mauvais état, remplacer une colonne ; mais une statue ? Mais une frise ? Il n'est aucune pierre, si bonne soit-elle, qui ne souffre du temps, au moins dans sa couleur. Et la pierre est moins vilaine dans nos climats que le marbre.

Ainsi, nous pouvons constater que chez les Gothiques, les Romains, les Grecs, et on pourrait remonter ainsi jusqu'aux Égyptiens, la couleur a été partout employée, partout mise en honneur.

Qu'on ne vienne donc plus nous demander s'il est plus artistique de peindre les édifices ou les statues. La tradition est là ; et la nécessité aussi. En ce qui concerne les extérieurs, nous sommes d'accord, dans un climat aussi froid que celui du Canada, je doute qu'aucune tentative de ce genre soit couronnée de succès ; quant aux intérieurs, c'est tout différent.

Il reste maintenant à essayer de comprendre selon quelles lois la couleur a été disposée par Dieu dans la création végétale et animale ; et essayer, si possible, d'en tirer quelques principes, à l'aide desquels nous pourrions à notre tour faire de l'architecture colorée.

Comme nous l'avons dit, la couleur a été remise en honneur par les impressionnistes. Nous avons pu juger aussi du mépris qu'ils faisaient de la forme. Leur mérite est d'avoir su peindre avec des couleurs fraîches en nous débarrassant de bien des habitudes ou conventions. Comme la forme était chez eux sacrifiée, c'est par la couleur qu'ils ont essayé de maintenir l'unité que vise toute œuvre d'art. De même, les musiciens modernes poussant fort avant l'harmonie, ont cherché dans la tonalité l'unité qu'ils étaient incapables d'exprimer par le rythme. Au Moyen-Age, où la forme fut si parfaitement étudiée et connue, la couleur est fraîche et belle, mais ce n'est pas la couleur qui fait l'unité de l'ouvrage, c'est la composition, c'est la forme. La couleur, si harmonieuse qu'elle soit, est disposée sur les surfaces comme sur un vitrail ou un tapis, qu'on peut indéfiniment allonger. Elle n'a pas de centre coloré ; elle est harmonieuse, mais elle ne vise qu'à manifester l'unité de l'œuvre. A l'heure actuelle, le problème pour les artistes est de retrouver la science de la forme qu'ont eue les artistes grecs ou médiévaux, tout en conservant les gains des écoles modernes. De quelque manière que la couleur soit comprise, elle ne peut donner par elle-même une idée suffisante de ce monde étendu et qui dure. Le scepticisme se détruit en s'affirmant ; de même, les meilleurs d'entre les impressionnistes, par leur recherche de l'unité, par la couleur, ont démenti leurs théories.

Ceux qui, par système ou par goût naturel, se mirent à étudier la forme du point de vue impressionniste, prirent aussitôt une autre idée du monde et du temps. Essayant, par exemple, de fixer des mouvements de courte durée et des suites de ce mouvement, comme pourrait le faire un cinématographe, ils obtinrent des dessins schématiques. La couleur, en elle-même, n'est pas un moyen d'expression complet : elle le devient par une sorte de subterfuge, en rappelant comme elle peut la troisième dimension. Seule l'œuvre d'art comportant les trois dimensions peut

être complète en soi, parce que seule elle peut être vivante. La peinture est vraiment à sa place lorsqu'elle est subordonnée à l'architecture ; non que la peinture de chevalet soit incapable de fournir des chefs-d'œuvre ; tous nos musées de peinture témoigneraient du contraire. Ce que je veux dire, c'est que le chef-d'œuvre par excellence est l'édifice architectural, où la forme, élément principal du beau, est revêtu de son complément naturel, la couleur.

Une digression : Voyez combien les arts de la peinture et de la sculpture, et surtout de l'architecture, saisissent d'un seul coup le spectateur, lui montrent d'emblée la pensée de l'auteur dans son ensemble ; au lieu que la littérature, la musique, ne dévoilent que petit à petit au lecteur et à l'auditeur le thème qui leur est présenté. C'est pour obvier à ce défaut de spontanéité que plusieurs procédés littéraires ont été mis en honneur. L'inversion, par exemple, n'est pas tant un moyen d'émouvoir en mettant en avant les images qui doivent frapper, qu'un moyen de figurer la simultanéité, dans un art successif, de donner, comme font les arts plastiques, l'idée du temps la plus capable de suggérer l'éternité. « Étienne est monté sur un chêne » n'est pas du tout la même chose que « Dessus un chêne, Étienne est monté ». La fin du mouvement est indiquée ici avant le mouvement lui-même ; et la durée n'a plus la même figure. Les prétendues répétitions de Péguy, qui complètent sans cesse l'idée, et procèdent assez souvent par renversement du rythme, ont entre autres raisons d'être, celle d'imposer un ordre ferme, de donner de la stabilité à un mouvement si véhément. Tels sont aussi les répons brefs du *Bréviaire* : « Amavit eum Dominus, et ornavit eum, stolam gloriæ induit eum ; — amavit eum... »

Forme et couleur bien comprises expriment un rapport permanent que j'ai déjà qualifié de naturel. C'est par l'observation et la réflexion que l'on peut saisir ce rapport. Les plantes, les oiseaux, les papillons, les poissons, le corps humain sont le grand

livre qui nous permet de dégager les principes d'où découlent les lois salvatrices qui nous permettront d'atteindre le but rêvé.

Les arts plastiques, moyennant une étude serrée des mouvements et des formes avec leurs couleurs appropriées, retrouvent à merveille ce caractère de synthèse et d'unité, de solidarité et de réversibilité qu'on trouve au plus profond des choses. Dans un édifice, est-ce la voûte qui dépend du plan, ou le plan du poids de la voûte ? L'épaisseur des murs qui dépend de leur hauteur, ou inversement ? Le vide intérieur qui, dans un monument, est l'idée première, le volume, et le sens de ce volume ne dépendent-ils pas des lois physiques et de la nature même des matériaux, en même temps que la forme qui leur est donnée ?

Non, ce n'est pas parce qu'une église ne bouge pas, qu'elle suggère l'éternité. C'est parce qu'elle présente, d'une façon vivante, donc avec un certain mouvement, la solution équilibrée et stable d'un problème architectural.

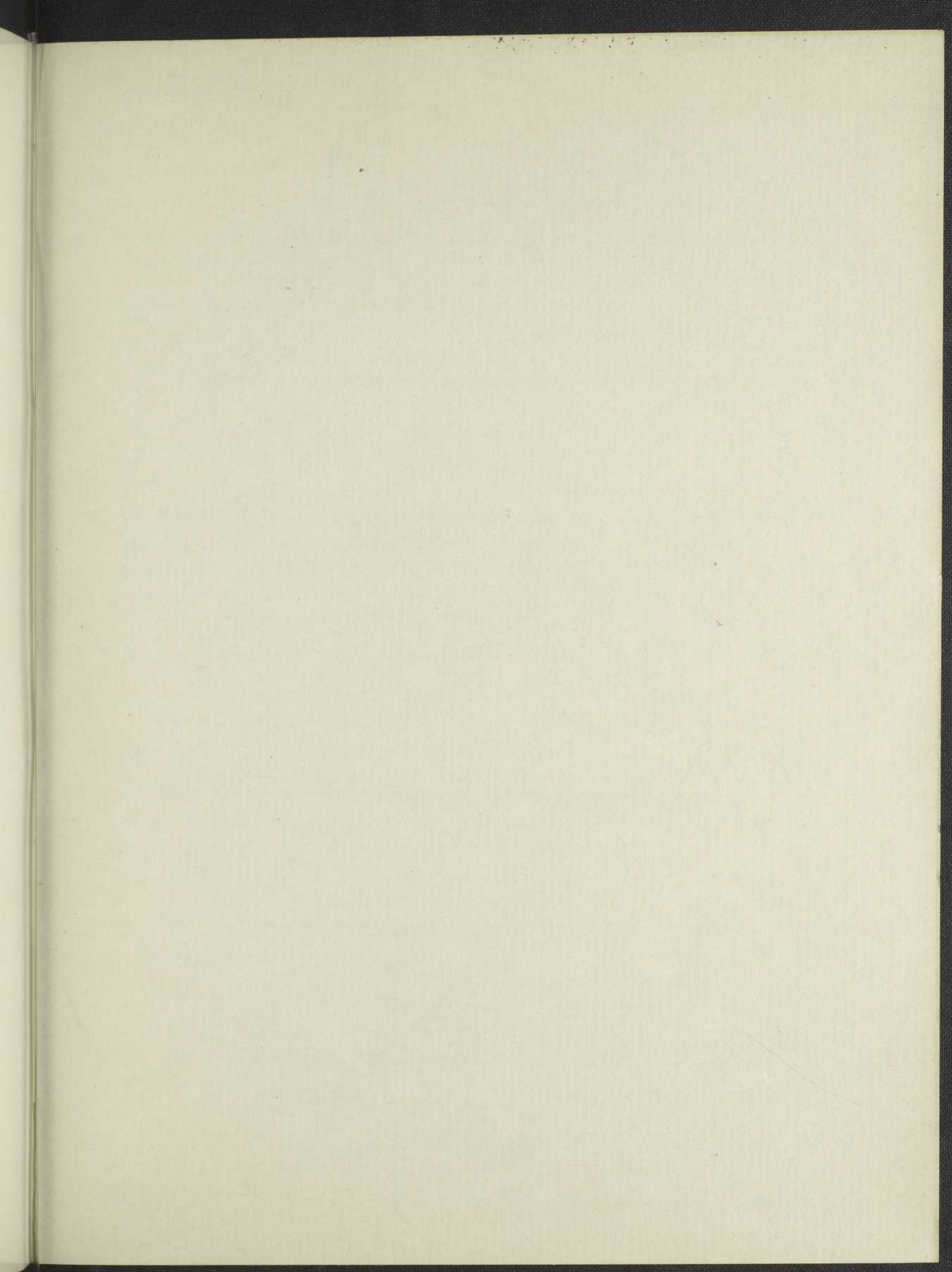
Notons que cette idée de stabilité, de pérennité, d'équilibre, que tout artiste aborde forcément en pratiquant son art, nous oblige, sous peine de déchoir, à ne pas séparer les principes de notre art des principes de notre vie. Dans des pays où le sens catholique est très émoussé, réaliser pareil programme est difficile ; ici, où la foi est encore si vivace, où la société est chrétienne, il est à souhaiter, je dirais mieux : il est urgent que tous, clients et bâtisseurs, comprennent leur rôle, afin que le Canada devienne une pépinière d'artistes, et possède un art qui le reflète fidèlement. Je ne sais plus qui a dit : « Une société a l'art qu'elle mérite ». Votre fidélité au catholicisme vous fait mériter de tenir la plus belle place parmi les artistes de notre époque.

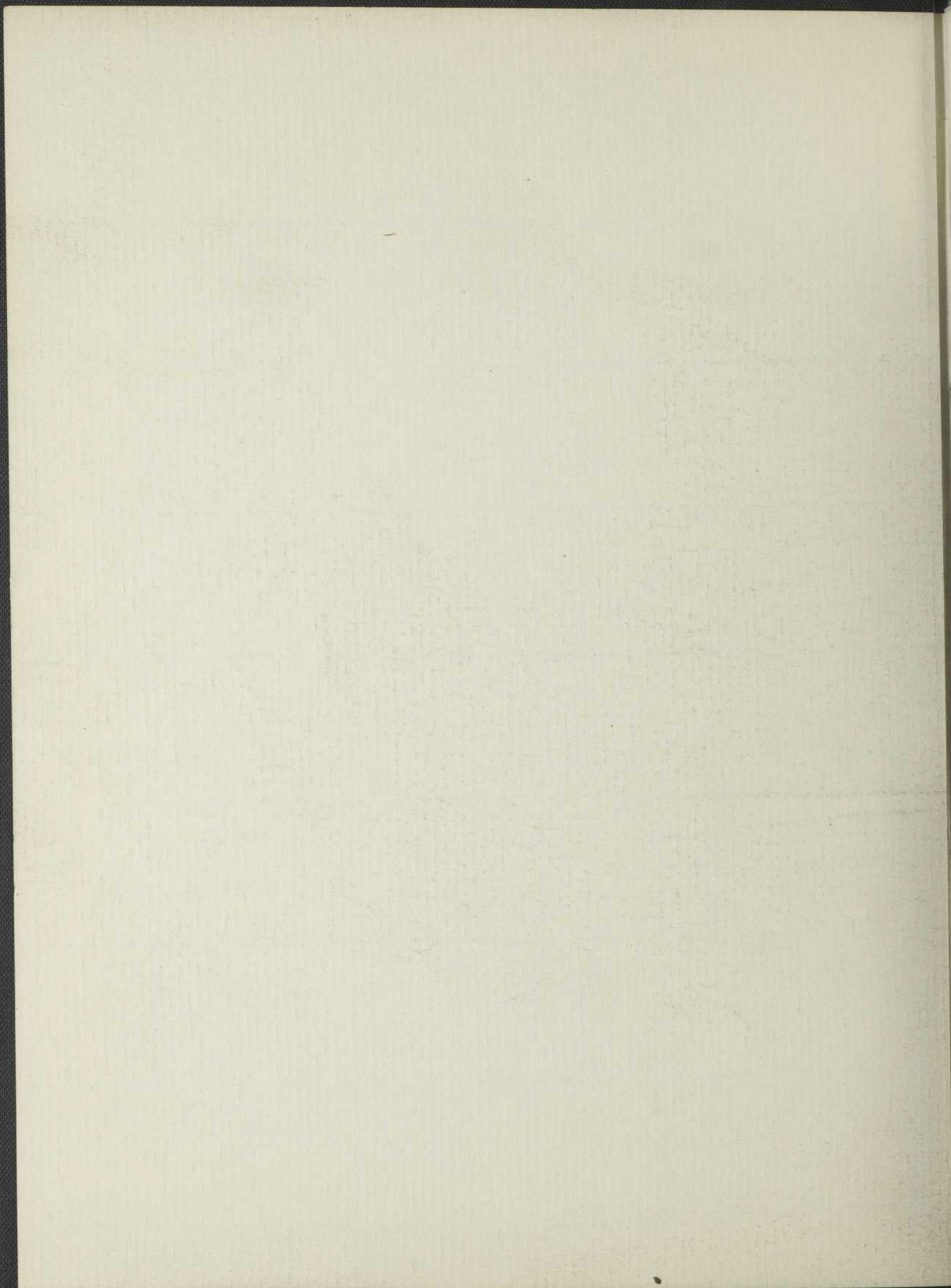
ERRATUM

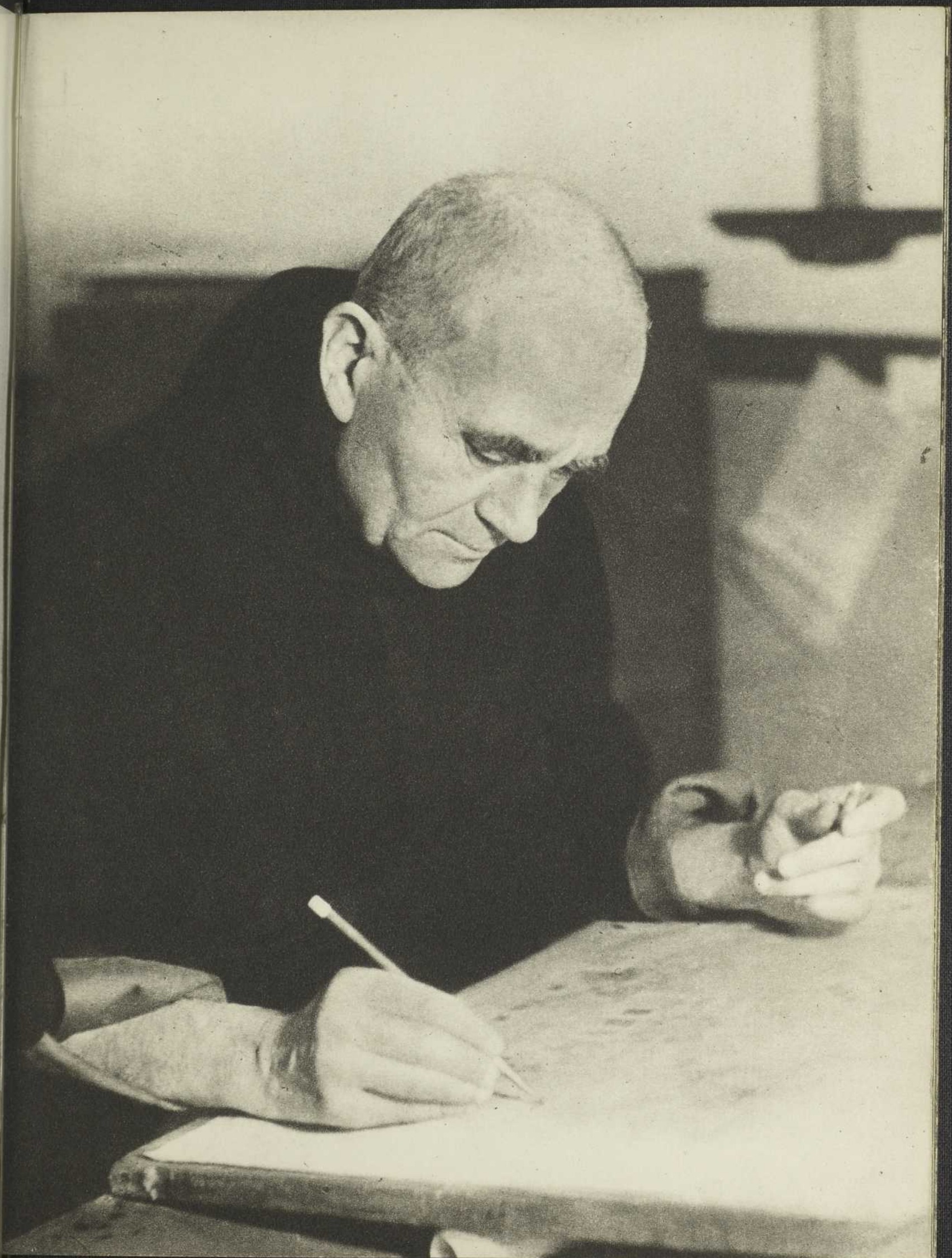
Légende du 11^{ème} hors-texte. Au lieu de :

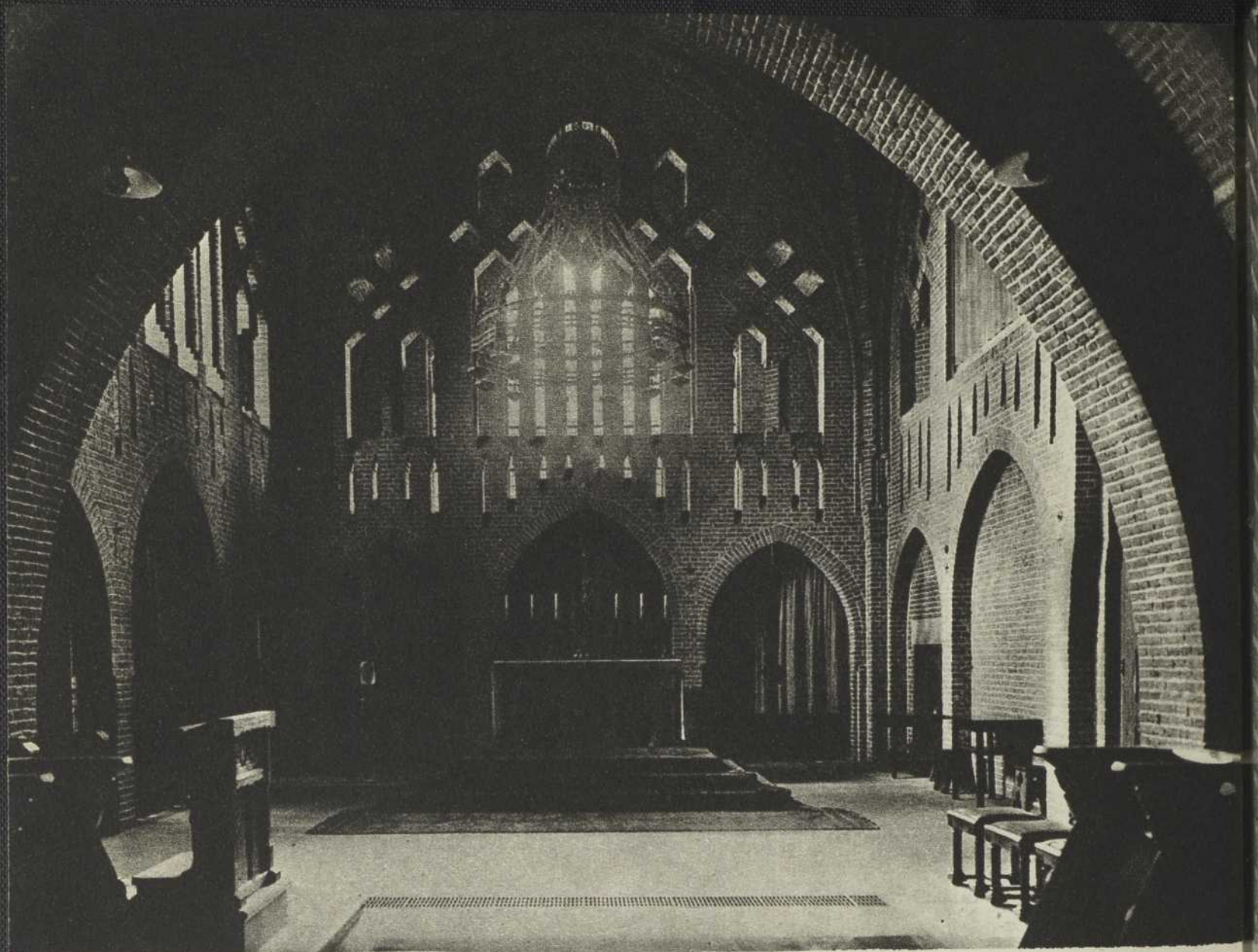
« Église Notre-Dame des Trévois (Trèves, France), la nef »,
lire :

« Église Notre-Dame des Trévois (Troyes, Aube, France), la nef ».



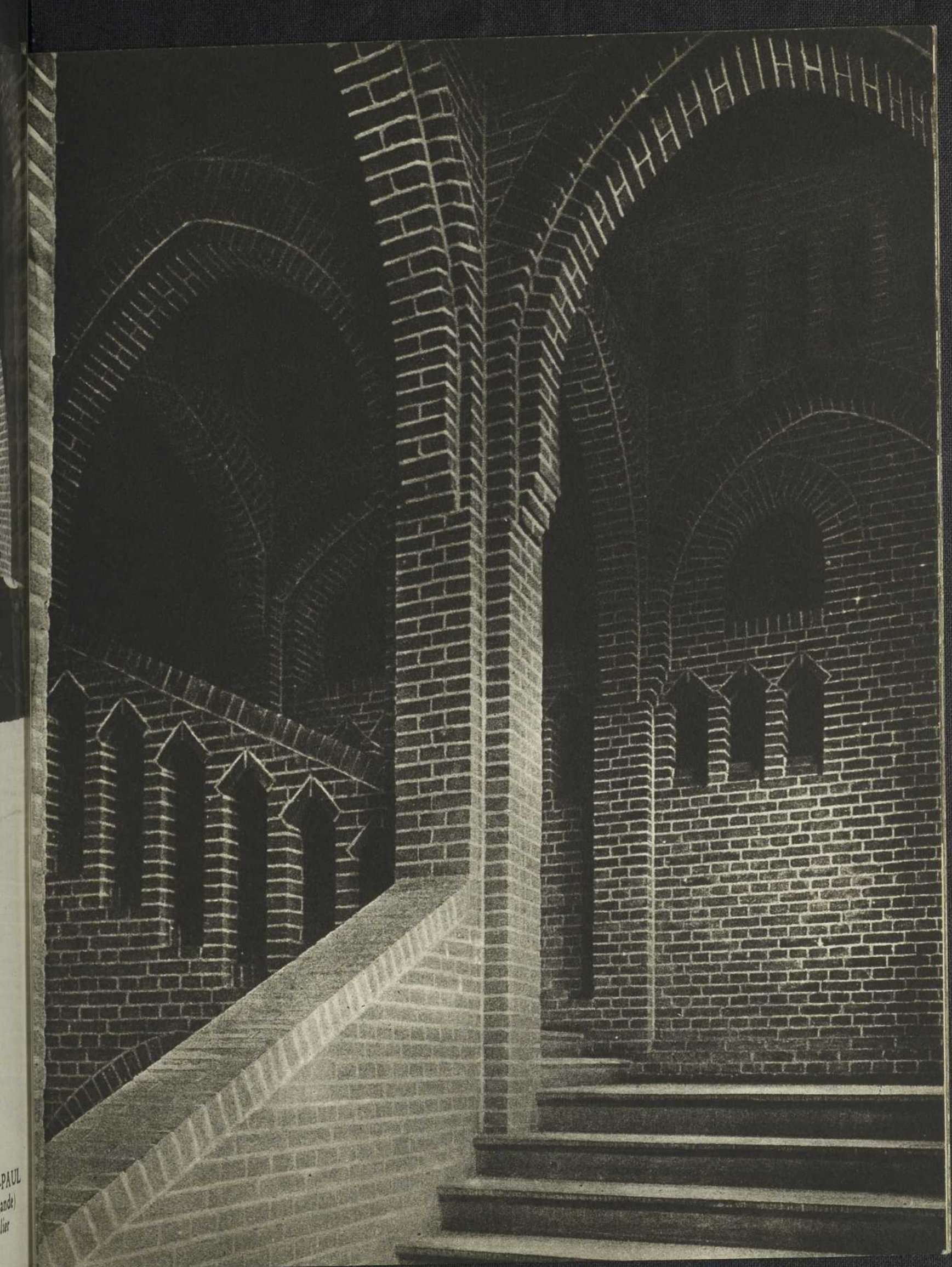






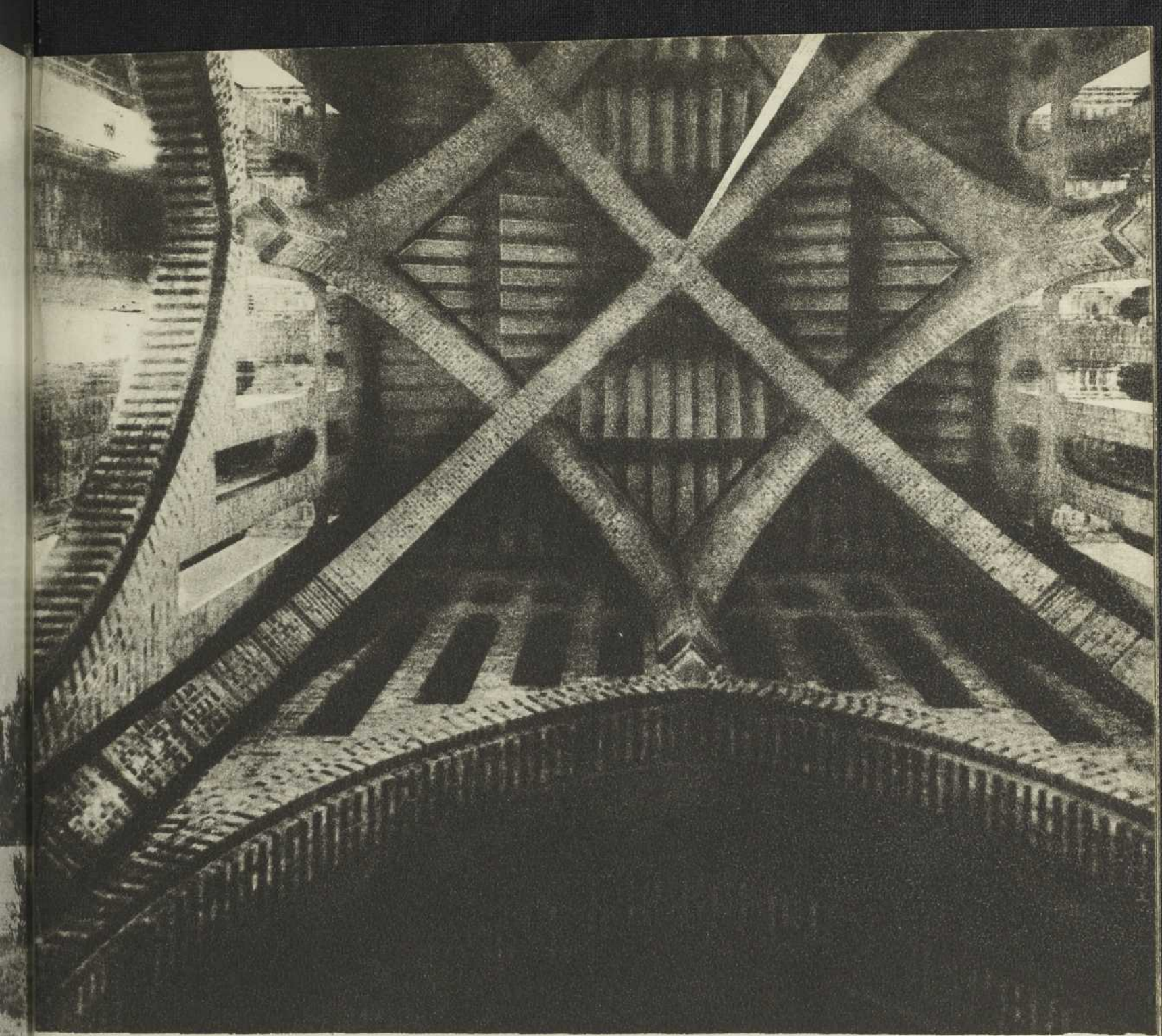
ABBAYE SAINT-PAUL
Oosterhout (Hollande)
Le sanctuaire

ABBAYE SAINT-PAUL
Oosterhout (Hollande)
Détail de l'escalier





ABBAYE DE QUARR ABBEY
(Île de Wight, Angleterre)
Vue extérieure de l'église



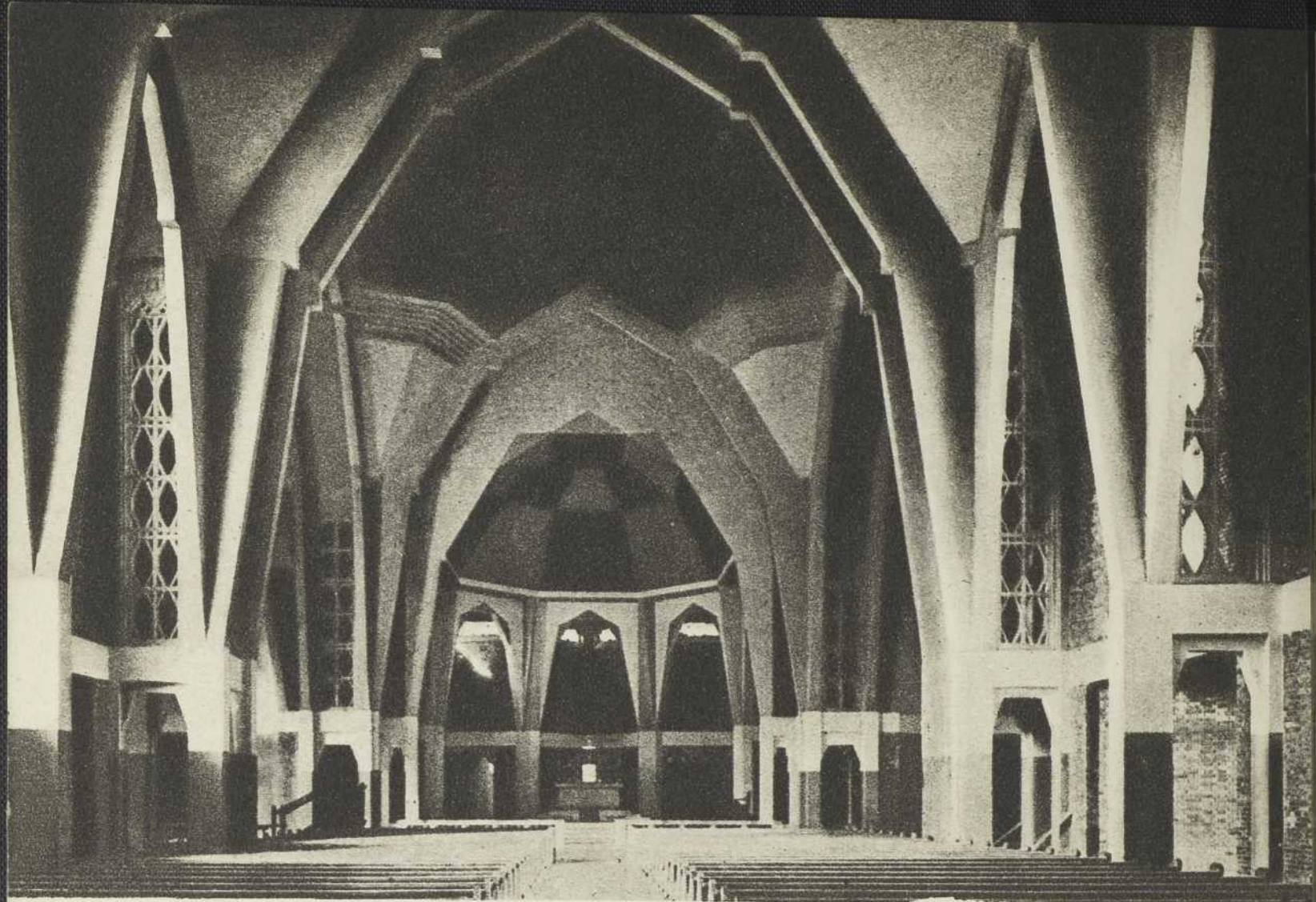
ABBAYE DE QUARR ABBEY
(Île de Wight, Angleterre)
Voûte du sanctuaire



CHAPELLE DU CIMETIÈRE
de Bloemendall (Hollande)
Vue extérieure

CHAPELLE DU CIMETIÈRE
de Bloemendall (Hollande)
La voûte





ÉGLISE D'AUDINCOURT
(Doubs, France)
Vue intérieure

ÉGLISE D'AUDINCOURT
(Doubs, France)
Façade principale





MONASTÈRE DES TOURELLES
à Montpellier (France)
Le Réfectoire

ÉGLISE NOTRE-DAME
des Trévoies (Trèves, France)
La nef





ÉGLISE DE NOORDHOEK
(Hollande)
Vue extérieure

ÉGLISE DE NOORDHOEK
(Hollande)
Détail du chœur





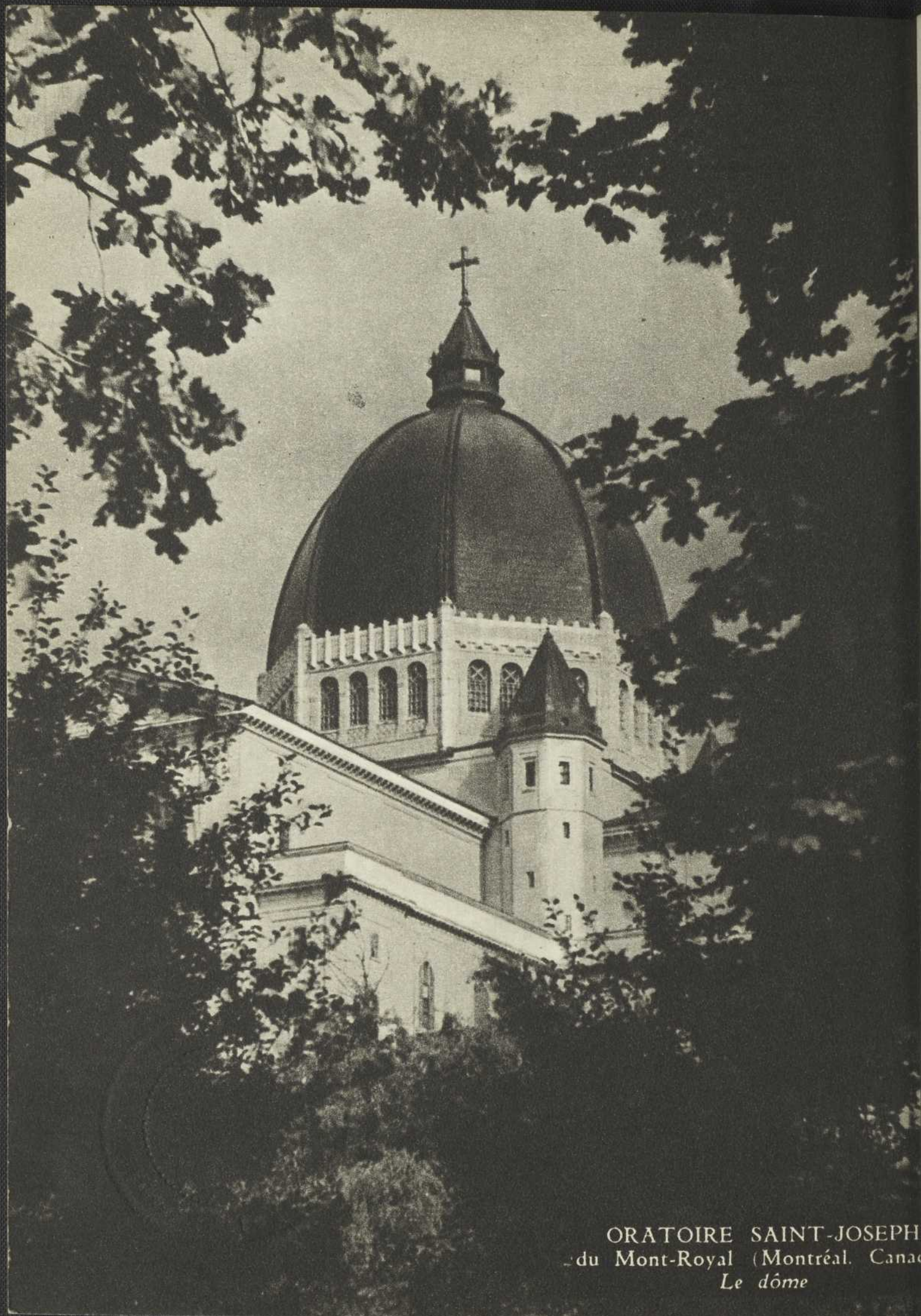
MONASTÈRE DE SAINT-BENOÎT-DU-LAC
(Canada)

Vue d'ensemble

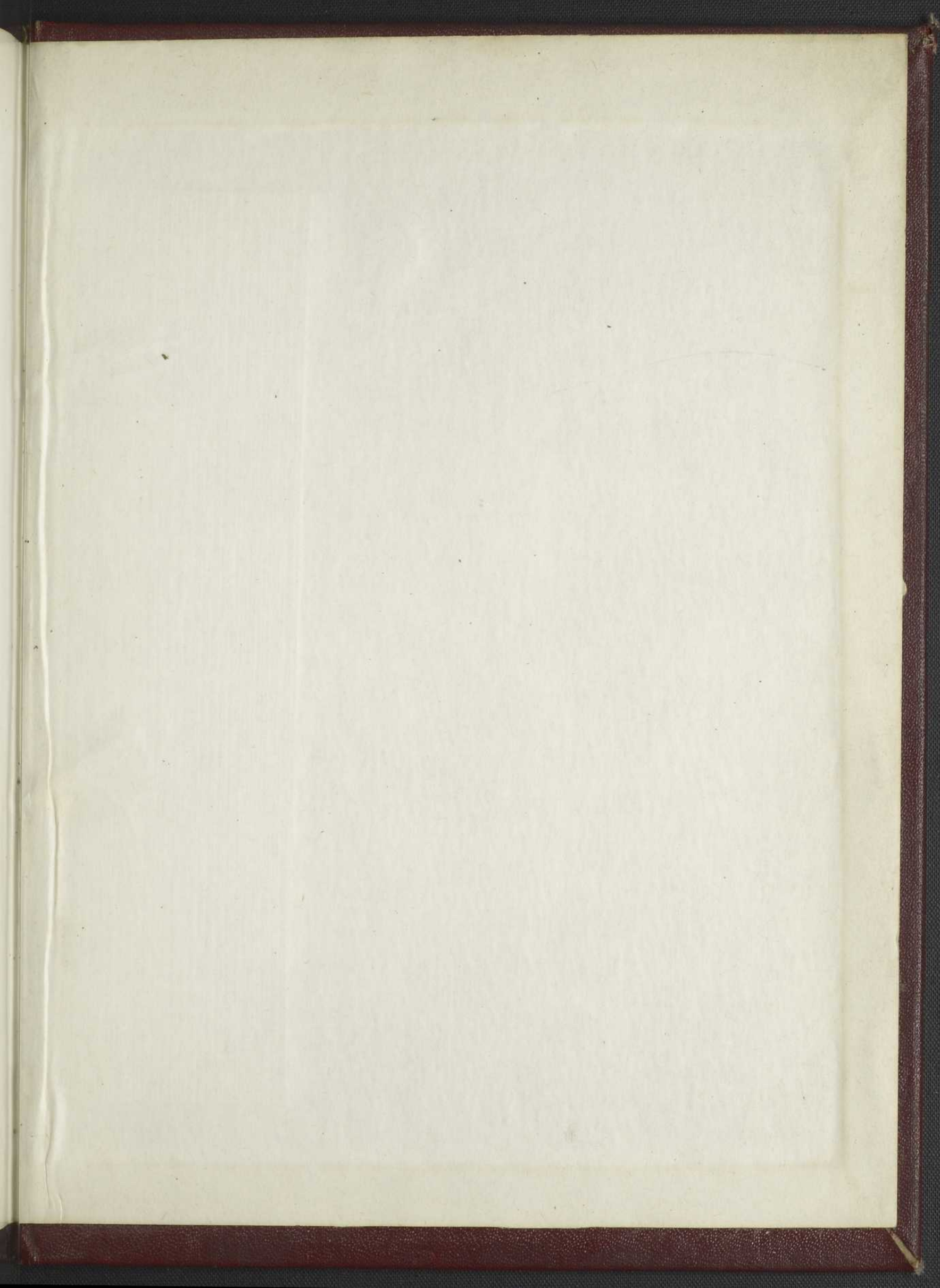
MONASTÈRE DE SAINT-BENOÎT-DU-LAC
(Canada)

Le cloître intérieur





ORATOIRE SAINT-JOSEPH
du Mont-Royal (Montréal, Canada)
Le dôme



BNQ



000 388 561