

---

---

## L'ART ET LA LOGIQUE

---

### I

Il y a les beaux-arts, et aussi les arts qui ne sont pas beaux, par exemple la politique, telle du moins que la plupart des politiciens la comprennent. — Cela signifie que le mot art a deux sens. Dans son acception large, il comprend tous les exercices de l'imagination et de l'ingéniosité humaine, l'invention aux mille formes. Tout est un effet de l'art en ce sens, les grammaires et les dictionnaires, les dogmes et les rites, les théories mêmes et les méthodes scientifiques, aussi bien que les cérémonies ou les procédures juridiques, les administrations ou les industries. Il n'est pas un produit industriel, pas un outil, une machine, qui n'ait commencé par être une œuvre d'art. — Mais, parmi toutes ces productions de l'art, il en est que l'on qualifie artistiques dans un autre sens du mot qu'il s'agit d'abord de préciser. De même qu'une société formée, pour répondre à ses besoins vulgaires, c'est-à-dire de source presque entièrement naturelle, possède ces moyens d'action qu'on appelle ses industries propres, elle possède aussi, pour répondre à ses besoins dits esthétiques, d'origine sociale s'il en fut, ces moyens de plaisir éminemment social, qu'on appelle ses types spéciaux de bijoux, d'armes ciselées, de monuments, d'instrumentation musicale, de poésie. Or, qu'est-ce qui caractérise ces besoins supérieurs?

Si nous n'avions égard qu'à l'art des époques avancées, nous dirions peut-être qu'il sert à satisfaire le besoin d'expression inventive ou d'invention expressive. Il semble alors, en effet, être avant tout expressif ou inventif, ou l'un et l'autre à la fois, et de ces deux traits de son signalement, c'est le second qui paraît le plus essentiel. L'art arabe, qui s'est interdit, par scrupule religieux, les représentations vivantes, n'est pas expressif; il n'est qu'imitatif de lui-même; mais, en même temps, il est inventif par le moyen de ces imitations combinées; cela suffit. La musique, qui exprime confusément, bien qu'avec force, mais qui invente beaucoup, est supérieure à la sculp-

ture qui, inventant peu, exprime avec précision et vigueur. Et d'ailleurs, la poésie, qui réunit ces deux qualités, est l'art souverain. Cependant, même aux âges où des inventions accumulées en tout genre ont développé outre mesure un besoin nouveau, le besoin d'inventer pour inventer, et où des découvertes multipliées en ont fait naître un autre, celui de découvrir pour découvrir, il n'a jamais suffi à une œuvre d'art, pour être jugée belle, de flatter ce double penchant et d'être soit fantaisiste et originale, soit *documentaire* et instructive. Et, quant aux époques plus anciennes, ce n'était certainement point par sa nouveauté ni sa vérité même, par son côté ingénieux ou pseudo-scientifique, qu'une statue ou une poésie était appréciée. Combien de peuples qui, en fait d'art, n'ont connu que l'épopée ou l'architecture, et qui ont répété pendant des siècles, sans jamais se lasser, les mêmes chants traditionnels, les mêmes formes de temples, de palais ou de tombeaux, impressionnantes quoique inexpressives, et jugées belles précisément parce qu'elles n'étonnaient point! Cinq ou six mille ans, l'Égypte a fait et refait, avec un inépuisable amour, sa pyramide, son temple massif, son obélisque. La Chaldée n'a pas été moins fidèle à sa tour à degrés, à ses motifs de décoration, à ses lions affrontés, ni la Chine à ses toits relevés comme des tentes, où se marque peut-être l'origine pastorale de son peuple. La Grèce même, malgré cet amour des nouveautés qui la signale entre toutes les nations éteintes, qu'a-t-elle fait que se recopier cent fois en se variant à peine? Et, depuis l'époque reculée (XIII<sup>e</sup> siècle environ avant notre ère) où le rayonnement de l'art oriental commence à la toucher, jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle, où son génie s'éveille, ne s'est-il pas écoulé cinq cents ans, passés pour elle en redites de l'Orient? Voilà pour l'invention. Mais dira-t-on que l'expression était recherchée? Oui, souvent; jamais toutefois pour elle-même. Expressif, le sculpteur ou le peintre égyptien l'était-il? Non; il était narratif plutôt. Quand il déroulait en processions de profils alignés, le long de ses bas-reliefs, suite et complément de ses hiéroglyphes, les légendes des dieux ou les victoires des rois, il se proposait moins d'exprimer, de faire comprendre le personnage sculpté ou peint, que de se faire comprendre par lui; et, avant tout, il s'agissait ainsi d'imprimer dans l'âme du spectateur l'admiration du roi ou l'adoration du dieu, de fortifier ce sentiment social en son temps et moral au plus haut degré, principe d'union et de force nationale. Il est vrai que les statues de l'ancien empire sont vivantes comme des portraits; mais est-ce à dire que le sculpteur était réaliste? Pas le moins du monde. Son réalisme apparent était commandé par le but profondément religieux, et social par conséquent, qu'il poursuivait. L'embaumeur

qui momifiait les morts pour les rendre aptes à la résurrection future, ne suffisait point à rassurer l'Égyptien; son cadavre embaumé pouvait être détruit; en prévision de cette éventualité funeste, le statuaire était chargé de fournir un fac-similé indestructible, un équivalent du corps, en diorite ou en granit, le plus dur et en même temps le plus ressemblant qu'il se pourrait. De là, sur tous les débris de l'art précisément le plus antique, ce cachet individuel qui frappe nos artistes contemporains, mais où ils auraient tort de se mirer, même pour y voir la preuve que le talent d'individualiser n'est pas le dernier terme du progrès. Exprimer l'individu, non pour le plaisir de faire admirer cette expression, qui devait rester éternellement cachée au fond d'une tombe, mais pour garantir un homme contre la peur de l'anéantissement posthume, pour combler son cœur d'une sécurité profonde, en lui donnant l'assurance d'atteindre une félicité surnaturelle où se tournaient ensemble, pour se concilier par cette convergence dans l'imaginaire, les vœux de tous les enfants du Nil : telle était la haute mission du vieux sculpteur qui a peuplé tant de nécropoles. Quoique plus humble en apparence que celle du ciseleur des bas-reliefs royaux ou divins, elle n'était pas moins noble; et l'un ne contribuait pas moins que l'autre à l'harmonie majestueuse de ce peuple assis et heureux comme ses colosses. — On ne niera point non plus, et c'est une banalité de le rappeler, que l'art ait été en Grèce, à la belle époque, et en Occident au moyen âge, un principe d'accord social. Qu'on songe aux Grecs rassemblés pour entendre une tragédie de Sophocle ou un chant d'Homère, aux Français du XII<sup>e</sup> siècle réunis dans une cathédrale gothique qui les apaise momentanément et les enivre de son plain-chant, de ses vitraux, de sa magie, de ses espérances paradisiaques chantées, sculptées, émaillées ou peintes, durant une trêve de Dieu ! Il n'est pas jusqu'au sculpteur athénien qui faisait la statue d'un athlète vainqueur au ceste ou au pugilat, il n'est pas jusqu'au poète lyrique qui cherchait à éterniser le nom de ce triomphateur subalterne, qui ne fit œuvre patriotique en fortifiant le goût national pour cette gymnastique traditionnelle propre à entretenir la santé et la joie, la discipline et la vigueur militaire de cette race admirable, et à la retenir sur la pente de la mollesse asiatique.

Dans tous ces exemples empruntés à des sociétés qui ont eu leur art à elles, l'art nous apparaît donc comme concourant avec le devoir et s'orientant vers le même pôle, ou plutôt l'éthique ne s'y montre que comme une esthétique supérieure, l'art de la conduite belle et louable. Le propre de l'art, et aussi bien de la morale, est de chercher et de croire découvrir un but divin à la vie, un grand

but digne du sacrifice individuel. Quand l'art se présente séparé de la morale, quand il est un agent non d'harmonie, mais de dissolution sociale, c'est un signe qu'il est importé du dehors, soit de l'étranger, comme à Rome sous les Scipions, comme à Tyr, à Sidon, et dans toutes les villes phéniciennes, comme, à vrai dire, dans la plupart des peuples, qui se laissent ensemençer passivement par les produits d'un art extérieur, sans les faire germer en un art nouveau; soit d'une civilisation morte qui revit comme en France à la Renaissance. L'art alors est immoral et dissolvant, parce qu'il apporte avec lui-même son but, l'aspiration spéciale, collective et patriotique dans le lieu de sa naissance, à laquelle il répond sciemment ou à son insu, et qui, dans son nouveau milieu, devenue une anomalie individuelle, se trouve en conflit avec le pôle habituel et traditionnel des cœurs qu'elle désoriente. Quel était le but de la vie pour les humanistes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, restés chrétiens sous leur paganisme d'emprunt? Ils n'en savaient rien au juste<sup>1</sup>; aujourd'hui ils ne songeaient qu'à mériter le ciel, demain qu'à obtenir la gloire poétique et, tour à tour, l'entrée au Paradis ou la montée triomphale au Capitole s'offrait à leur âme comme le faite du bonheur. Dans ce conflit de pôles, qu'arrive-t-il d'ordinaire? L'art, désorienté lui-même comme la conduite, se borne à plaire, et la recherche du plaisir devient son seul objet; mais encore ici, sa vertu pacifiante se fait jour, et, jusque dans le perturbateur d'un ordre établi, on pressent l'organisateur d'un ordre futur, plus large et plus puissant. Ce plaisir, en effet, dont il avive et généralise le désir, c'est le plaisir d'aimer et de sympathiser, d'élargir sans cesse le cercle de sa sympathie ou de son amour; c'est le plaisir, éminemment social, qui se double en se partageant, audition d'une pièce ou d'une musique applaudie, lecture d'un poète illustre; le plaisir du goût fondé sur un jugement du goût qui se fortifie en chacun à mesure qu'il est répété par tous. — Il est clair qu'il y a désaccord logique dans l'état social quand la morale se méfie de l'art, ou quand celui-ci tient celle-là à distance. Le désaccord vient quelquefois de ce que l'un

1. Aussi étaient-ils d'une dépravation et d'une irrégion (chose grave à cette époque) qui leur ont valu le profond mépris où ils sont tombés au xvi<sup>e</sup> siècle après leur splendeur précédente. « Les anciens, dit Burckardt, faisaient tort à leur moralité, sans leur communiquer la leur; même en matière religieuse, l'antiquité agissait sur eux surtout par son côté *sceptique et négatif*, puisqu'il ne pouvait sérieusement être question d'adopter le polythéisme d'autrefois. » On voit, par cet exemple, observation d'une importance capitale en histoire, que le conflit historique des idées, cause de la désorientation des cœurs, consiste non dans la lutte de deux doctrines, de deux affirmations, mais dans celle d'une *négation* nouvelle opposée à une *affirmation* ancienne.

est en avant de l'autre. Il se peut, en effet (en est-il ainsi à notre époque?) que la morale continue à s'appuyer sur des dogmes vieillis quand déjà l'art, anticipant l'avenir, se tourne instinctivement vers quelque conception plus large ou plus profonde du but de la vie, qui servira de base à la morale de demain. — Mais à tous les âges vraiment logiques, l'art n'a été que le traducteur et l'enlumineur de la morale. La sainteté, au moyen âge, était à la fois la beauté et la moralité suprêmes. Ne reviendrons-nous pas à quelque haute conciliation pareille?

## II

Dans tout ce qui précède, j'ai préjugé, on le voit, que l'art est un moyen pour atteindre un but, et que le jugement d'approbation esthétique est, au fond, un jugement de convenance téléologique. Si pourtant l'on en croit les esthéticiens raffinés qui en ont esquissé la métaphysique, l'art n'aurait d'autre fin que lui-même. Autrement dit, une statue, un tableau, un monument, en tant qu'œuvre d'art (non, bien entendu, en tant que meuble ou maison) serait sans but. S'il en était ainsi, les appréciations des connaisseurs ou du public sur le plus ou moins de beauté d'une œuvre artistique seraient purement arbitraires, car il n'est pas possible de leur trouver un autre fondement que le degré d'intensité ou de généralité du besoin auquel cette œuvre a répondu et le degré de force ou de justesse de cette réponse. De fait, si nous jetons un coup d'œil sur l'art comparé des diverses époques anciennes, au lieu de nous borner à étudier celui de la nôtre, où le besoin auquel l'art répond est si général et si profond que personne n'en a plus la conscience nette, nous apercevons sans trop de peine que l'œuvre d'art a eu historiquement des buts véritables extérieurs à elle-même, et des buts variables d'âge en âge. Si l'on n'a égard à la distinction de ces fins successives et différentes, toujours mal discernées des contemporains, que l'artiste a poursuivies, on n'aura nulle intelligence du développement d'un art quelconque et de la succession de ses phases, énigme dont on demanderait en vain le mot à une soi-disant loi de l'évolution artistique. Quand, déployé exceptionnellement, par les causes mêmes qui lui ont donné satisfaction, un besoin est devenu très intense et très répandu au sein d'un peuple et d'une génération de ce peuple, il s'impose inconsciemment aux architectes, aux peintres, aux poètes, aux musiciens. A une époque théocratique ou essentiellement religieuse encore, parce que l'abondance des mythes et des légendes y développe la passion du merveilleux,

les artistes sculptent, chantent, construisent, pour l'édification des fidèles. Plus tard, quand la foi a diminué, quoique vive encore, et, grâce à un mélange d'ordre subsistant et de liberté naissante, a fait place en partie au goût des proportions en toutes choses; quand, par suite des victoires nationales, et d'événements qui ont suscité l'admiration, le besoin d'admirer, de glorifier la cité et ses grands hommes, plutôt que celui de prier ses dieux, est devenu prédominant, alors commence la période classique où, répondant à ce sentiment, l'œuvre d'art, aristocratique ou monarchique, brille de noblesse ou de grandeur. Telles sont les œuvres du temps des Ramsès, de Phidias, d'Auguste, de Louis XIV. Puis, les habitudes de bien-être et de sympathie mutuelle, d'éclectisme et de libéralisme, nées de la paix prolongée, du commerce et du contact avec des civilisations différentes, ayant développé surtout la soif de plaisir et d'émotion communicative, il faut que l'œuvre d'art soit voluptueuse, émouvante, plaisante; et c'est ce qui arrive en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Grèce au temps de Lysippe et d'Euripide et même déjà au temps de Praxitèle. Enfin, quand, à notre époque contemporaine, par exemple, la poussée extraordinairement rapide des sciences parmi les autres branches de l'arbre social a rendu très vif et très général le besoin de comprendre, d'enseigner et de s'instruire, une école d'art apparaît inévitablement, à savoir le réalisme ou le naturalisme, auxiliaire libre ou franc-tireur de la science, qui consiste en petites découvertes de petits faits, du reste insignifiants, mais n'en est pas moins un régal pour les curieux.

Pourquoi, très réaliste, très individualiste comme exécution, sous l'ancien empire, la sculpture égyptienne — contrairement à toutes les formules d'évolution de l'art qu'on a énoncées ou balbutiées — devient-elle ensuite, par degrés, idéaliste et conventionnelle? Était-ce déclin, affaiblissement de la force expressive? Non, car les colosses thébains ou les bas-reliefs *historiographiques* et fastueux de Karnak ou de Louqsor, n'ont pas moins pleinement rempli les vœux de l'artiste de cette époque, glorificateur et narrateur officiel avant tout; ils n'ont pas moins rendu l'idée de puissance et de majesté pharaonique dont il était obsédé, que les statues des premières nécropoles n'ont satisfait le désir superstitieux ou religieux de leurs auteurs. Cette remarque même mériterait d'être universalisée; et il est certain qu'un art quelconque, après un certain temps d'apprentissage, un art adulte et formé, de même qu'une espèce vivante fixée, est toujours un moyen parfaitement adapté à son but. — Mais ce but, je le répète, avait changé. A mesure que baissait, comme le Nil après l'inondation, la foi des Égyptiens dans la conception si

bizarre que leurs aïeux s'étaient faite de leurs dieux à tête humaine sur un corps animal, ou à tête animale sur un corps humain, la puissance d'Osiris, de Hor, d'Ammon-Râ était de moins en moins, et la puissance des pharaons était de plus en plus la source providentielle de faveurs où se tournait l'espérance populaire; de là une nouvelle orientation de l'art qui, de religieux, devenait monarchique. Et, à mesure aussi que les croyances primitives, si grossières, sur le séjour des morts et la vie d'outre-tombe, allaient s'affaiblissant, le premier but de l'art, perpétuer la personne en vue de la vie future, s'effaçait devant ce but, jadis secondaire, devenu principal, perpétuer pour les vivants le récit, le souvenir des actions du mort, de leurs exploits s'il s'agissait d'un grand personnage. Or, ici, se fait sentir une cause très particulière qui a dû décider la sculpture à revêtir un caractère plus abstrait, à accentuer le type par le sacrifice des détails individuels. Cette simplification, d'après Perrot, a été commandée notamment par l'influence prolongée et persistante, absolument démontrée du reste, de l'écriture hiéroglyphique sur les arts du dessin. L'habitude d'avoir pour mots des espèces de dessins conduisait à voir dans les dessins véritables des espèces de mots, des signes idéographiques avant tout, parlant à l'esprit plus qu'aux sens, clairs encore plus que beaux, ou plutôt dont la beauté la plus appréciée, outre leur grandeur hyperbolique d'apothéose, consistait dans leur clarté la plus lumineuse. De là ces conventions dont le dessin égyptien ne s'est jamais affranchi, dont il n'a jamais cherché à s'affranchir. On ne persuadera pas à un connaisseur que des artistes assez fins pour dessiner les délicates silhouettes que l'on sait, pour reproduire avec une incomparable perfection, quand ils l'ont voulu, les moindres nuances des traits, ont pu rester des milliers d'années sans s'apercevoir que leurs poitrines sont toujours présentées de face alors qu'elles devraient l'être, suivant nous, de profil, comme les têtes et le reste des corps. S'ils ont commis cette prétendue faute, c'est en connaissance de cause, et parce qu'ils jugeaient la vue de face plus propre à caractériser la poitrine, de même que la vue de profil plus propre à donner du visage une idée précise <sup>1</sup>. Ils

1. Ce caractère éminemment descriptif, narratif, explicatif de l'art naissant se montre encore dans les vues panoramiques où les divers plans d'un même paysage ou d'une même action sont vus superposés sur le même plan afin d'être vus tout entiers séparément. Le peintre, en peignant cela, ne croyait pas plus représenter exactement la nature, que le peintre du moyen âge, en peignant les décors des mystères où il juxtaposait, dans le même panneau, la crèche de Bethléem, le désert de la fuite en Égypte, le Golgotha, le ciel et l'enfer, ne se faisait illusion sur l'exactitude de sa peinture. Ce dernier exemple nous prouve le succès prolongé d'une telle convention usitée jusqu'aux temps modernes.

n'ont pas ignoré, ils ont méprisé la perspective, parce qu'ils auraient manqué, en y ayant égard, à leur *devoir* de tout mettre au premier plan, à l'unique plan, foyer de la plus grande clarté, de la plus grande discernabilité possible.

Pour la même raison, le peintre égyptien se gardait de nuancer; sa couleur, *non imitative souvent*<sup>1</sup> et toujours étendue à plat, était destinée simplement à faire ressortir les contours, et aussi à satisfaire un besoin méridional de polychromie, ou à compléter l'air de fête et de triomphe. Du reste, en peignant parfois des visages bleus ou verts, ils savaient fort bien que rien de pareil n'existait dans la nature. Ils n'ignoraient pas moins que leurs yeux de face sur des profils étaient contraires à la nature. Un peintre français auquel un souverain commande un tableau représentant une grande bataille s'évertue à présenter simultanément à l'œil du spectateur, sous un même regard, toutes les parties de cette grande action générale, et même, dans une certaine mesure, les péripéties successives qui l'ont composée. Cette convention propre à son art l'oblige à grouper dans son tableau ce qui, en réalité, fut désuni, et à modifier les faits pour les adapter à son parti pris inconscient et fondamental. Supposez qu'on ait reproduit les divers moments de cette bataille en un certain nombre de photographies instantanées; la peinture sera leur simultanéité conventionnelle. A l'inverse, chargé de peindre un combat, le peintre assyrien ou égyptien le détaillait en autant de tableaux distincts et enchainés qu'il avait eu non seulement de phases consécutives, mais encore de parties, d'actions partielles, simultanées pourtant. En cela, la peinture ou la ciselure de ces anciens peuples montrait bien qu'elle était une écriture. Chacun de ses tableaux, ou, pour mieux dire, de ses longs rubans d'esquisses narratives, était une phrase dont l'ensemble était destiné à susciter dans l'imagination du spectateur, le spectacle total, intellectuel et non visuel. C'est ainsi que Voltaire a fait le *tableau* du siècle de Louis XIV. Mais cela ne prouve pas que ce ne soit pas là un art, et un grand art.

### III

Je crois avoir déjà le droit de conclure, encore une fois, que l'art est une branche importante de téléologie sociale, un moyen d'atteindre un but social; et aussi, que la nature de ce but est, à chaque

1. Il en était souvent de même dans les plus exquises miniatures des vieux manuscrits du moyen âge où l'on voit parfois, dit M. Legoy de la Marche, des lévriers peints en rose ou en bleu.



moment de l'histoire, déterminée par celle de certaines inventions religieuses ou autres qui dominant alors, et qui auraient toujours pu, ou ne pas apparaître chez un peuple, ou y apparaître soit plus tôt, soit plus tard et y succomber peut-être dans leur lutte avec des innovations préférables. Par exemple, les idées religieuses des anciens Égyptiens étonnent, par leur grossièreté fétichiste, chez un peuple déjà si avancé en civilisation. Rien n'empêche d'admettre qu'il aurait pu et même dû s'être fait déjà, sous ses premiers rois, une idée moins sauvage des conditions de la vie posthume. Or, dans cette hypothèse, l'art n'étant plus astreint à la reproduction exacte de ses modèles et ne s'attaquant pas de préférence aux matières les plus dures, les plus rebelles au ciseau, aurait absolument changé de caractère. De même, il est permis de croire que, si l'esprit inventif de ce peuple se fût donné la peine de développer lui-même les germes d'écriture phonétique déjà contenus dans ses hiéroglyphes, il n'aurait pas manqué de se faire, longtemps avant les Phéniciens, un alphabet complet. Supposez cela, et vous verrez que, l'écriture hiéroglyphique tombant dès lors en désuétude, l'art échappé à son influence va perdre cette raideur idéale qui le distingue <sup>1</sup>.

Mais cette remarque, qui s'applique d'ailleurs aussi bien à la détermination sociale des besoins de tout genre, industriels ou esthétiques, n'importe, ne nous dit pas ce que ces derniers ont d'essentiel et de spécial. Demandons-nous donc pourquoi les besoins de s'abriter purement et simplement, de se vêtir, de s'alimenter, rendent les produits qui leur donnent satisfaction indignes de porter le nom d'œuvres d'art. On peut dire, d'abord, avec une certaine vérité, que la distinction de la douleur et du plaisir sert de base à

1. Tous ces jeunes peintres qui peuplent nos musées ou s'extasient dans nos champs devant la nature, et qui ont un sentiment si vif de leur vocation soi-disant innée pour leur art, seraient bien surpris si on leur apprenait que, sans le génie de Giotto, humble source originale de la peinture moderne, et sans la folle entreprise de Charles VIII, qui a mis la France en goût d'imiter les peintres italiens, jamais peut-être ils n'auraient eu l'idée de broser des toiles et de fondre des couleurs. — Ils répondront que, si Giotto n'avait pas apparu, quelque autre grand initiateur aurait joué un rôle analogue au sien, et que, à défaut de Charles VIII, on aurait eu le commerce avec l'Italie, qui aurait suffi à la longue à nous mettre en rapports avec les artistes de ce pays. Mais l'équivalent de Giotto aurait pu se faire attendre un siècle, et probablement il eût été différent; et les relations commerciales auraient mis des siècles à produire le rayonnement imitatif de l'art italien en France, que l'expédition du royal aventurier a provoqué en quelques années. D'où il résulte que peut-être nos jeunes artistes ne seraient pas touchés encore, dans cette hypothèse, par le flot retardé de la contagion imitative dont il s'agit. Il est vrai que la peinture française serait née presque inévitablement du développement de la miniature des manuscrits, ce qu'elle a fait d'ailleurs en partie; mais son évolution eût été différente.

celle de l'industrie et de l'art. Un objet fabriqué qui satisfait le simple désir de supprimer une douleur ou un malaise, est chose industrielle; dès qu'il procure un plaisir il devient luxe, ce qui est une espèce d'art. Une maison sans le moindre luxe se borne à nous défendre contre le froid ou la pluie; luxueuse, elle nous donne des plaisirs de confort ou de vanité. Pareillement, un gouvernement pur et simple, qui se contenterait de nous protéger contre les voleurs et les assassins, ou les ennemis extérieurs, ne serait qu'une industrie comme une autre. Mais, s'il se mêle de nous procurer la gloire, la fierté nationale, des jeux et des fêtes, il devient un luxe artistique, et non des moins coûteux. Mais cette explication est incomplète, et, pour la rendre satisfaisante, il ne suffirait pas d'ajouter que le plaisir dont le besoin est esthétique est sympathique et non égoïste, social et non individuel. Exprimons avec plus de plénitude notre pensée en disant que, si le progrès industriel ou gouvernemental contribue à diminuer nos insécurités, nos craintes, et délie ainsi les chaînes de notre désir, l'art seul lui prête des ailes, et accroît sans cesse le trésor de nos sécurités, de nos espoirs. Une dévotion chrétienne qui tendrait simplement à faire éviter l'enfer serait un travail industriel en quelque sorte; mais la ferveur mystique, quand elle vise au ciel, à l'ineffable vue de Dieu, a quelque chose d'esthétique. Ce n'est point l'art qui est libérateur à proprement parler; il est mieux, il est ravisseur. Il flatte et nourrit, il échauffe ou enflamme à chaque époque et en chaque peuple son illusion propre : ciel posthume, gloire, plaisir. Seul il donne forme et corps à cette chimère dont un peuple vit, à l'objet vague et confus de son enthousiasme. Seul, il précise le bonheur posthume, les idoles populaires, les dieux, les demi-dieux, les légendes divines ou royales. Seul il pare et embellit l'objet de l'amour, et l'on dirait qu'il l'éternise. Sans lui, l'Égyptien se serait-il fait une idée quelque peu nette de son Élysée étrange, et de ses divinités? Sans lui, le chrétien aurait-il pu rêver de son paradis, de ses élus et de ses anges? L'Hellène, de son Olympe, et même de sa cité? La cité, n'est-ce pas lui qui la frappe à son sceau, qui l'imprime à jamais dans l'âme du citoyen? Imaginez Athènes sans le Parthénon; imaginez la Grèce sans Homère!

Spencer, quelque part, rattache l'art à l'amour, et l'amour à la monogamie. Mais d'abord on ne voit pas que les peuples polygames, les Arabes par exemple, ces premiers modèles de la galanterie chevaleresque, soient moins enthousiastes de la beauté féminine que leurs voisins monogames. Puis, l'art a bien plus aidé à grandir, exalter et ennoblir l'amour que l'amour n'a servi au développement de l'art. La gloire des grands et des dieux, chose sociale, bien plus

que la beauté des femmes, chose naturelle, a suscité les précoces élans de l'art et de la poésie, depuis les temples et les palais égyptiens, chaldéens, aztèques, jusqu'au sanctuaire de Delphes et à Notre-Dame de Paris; depuis le poème de Pentaour et les hymnes de David jusqu'à l'Iliade. Seulement, quand, à défaut d'un art original, amant et créateur à la fois d'un beau nouveau et vraiment sien, un peuple fait de l'éclectisme, au milieu d'arts étrangers dont les inspirations lui échappent ou se combattent en lui, la tendance voluptueuse qui leur est commune, quoique secondaire et accessoire en chacun d'eux, est la seule qu'il comprenne ou qu'il accueille, et voilà, peut-être, en partie, l'explication de la voie sensuelle où s'est engagé l'art hybride de la Phénicie, et aussi bien notre littérature contemporaine. Les beautés naturelles, ou de moins en moins artificielles, se dégagent à la longue du conflit des arts, à peu près comme les vérités naturelles, scientifiques, se dégagent du conflit séculaire des philosophies et des religions. Encore est-ce toujours à travers les lunettes colorées de la mode et de la coutume, des méthodes et des théories préconçues, que ces beautés ou ces vérités dites naturelles nous apparaissent. Mais ce repos de l'art dans le culte du plaisir, ce repos de la pensée dans la science pure, n'est jamais que momentané. Et d'ailleurs, même ici, éclate la magie bienfaisante, la *magie blanche* de l'art. L'amour qui est certainement un principe de téléologie individuelle, puisqu'il concentre aussi longtemps qu'il dure, tous les vœux, toutes les démarches, toutes les actions de l'individu vers un même but, l'amour est une source de discordes entre les hommes, un trouble apporté à la collaboration sociale. Or l'art, même né de l'amour, est toujours une cause d'harmonie humaine. Tout ce qui paraît beau, tout ce qui suscite l'amour, il le chante; mais, en le chantant, il suscite un nouvel amour, un beau nouveau, lui-même; et, en reportant sur lui-même les désirs que ses objets excitent, il les accorde souverainement. Toutes les réalités qui font envie, les beaux pays qu'on ne verra jamais et dont on rêve, les belles femmes qu'on pleure de ne pas posséder, les belles chasses, les belles résidences, les belles fêtes qui font soupirer le pauvre, les grandeurs historiques qui humilient le plébéien, tout cela est peint, décrit, célébré par l'art, et ses peintures sont si charmantes que, loin de paraître un faible reflet de leurs modèles, elles semblent seules donner à ces réalités leur raison d'être; et la résignation calme suit cette contemplation heureuse ou cette joyeuse production. Un public populaire encombre nos musées où il se complait à l'image des monarchies ou des aristocraties dans leur splendeur, et il sort de là moins disposé à la révolte et à la haine. L'art pur consiste à

généraliser l'amour des choses inappropriables, et, par suite, à réconcilier les désirs irréconciliables.

L'art, c'est le culte et le déploiement du beau social. Or, qu'est-ce que le beau? Nous appelons belle une formule simple et féconde, la loi de l'attraction newtonienne ou de l'équivalence des forces, une découverte grosse de conséquences, de vérités pressenties indéfiniment accumulables, ou une invention susceptible d'applications, d'utilités prolongées et sans limite aperçue <sup>1</sup>. Nous appelons belle une forme géométrique régulière, l'ellipse, la sphère, la ligne droite même, soit parce que la connaissance d'un seul de ces éléments nous procure implicitement celle de tous les autres, soit parce qu'elle est le chemin et donne l'idée d'une force non entravée, sûre d'elle-même et de son développement. Nous appelons belle une forme féminine qui réveille en nous soudain la foi endormie en la possibilité d'une félicité immense, c'est-à-dire d'une confiance sans borne en nous-même, en notre puissance et notre avenir. N'y a-t-il pas dans la vue d'une femme aimée, en même temps qu'un trouble profond, la perspective illimitée d'une sécurité profonde, incomparable, d'une plénitude de foi intérieure, d'un apaisement complet de toutes nos avidités, que sa possession nous promet? Nous appelons belle la gloire qui nous assure le prolongement de notre vie multipliée, qui fait qu'avec l'attestation intérieure de notre existence étroite, individuelle, la certitude de notre action au dehors, large et grandissante, nous est donnée. Nous appelons belle, à un moindre degré la santé, qui, à un moindre degré, nous atteste le progrès ou la durée de notre pouvoir. Nous saluons belle la patrie, quand elle est grande et forte, et procure au citoyen l'assurance orgueilleuse, la foi du Romain dans sa ville éternelle. — En un mot, tout ce qui ouvre à notre besoin de confiance et de foi, une clairière inattendue, tout ce qui concourt puissamment à notre recherche du maximum de croyance, nous le qualifions beau. La beauté, c'est la vérité rassurante, fortifiante. La beauté, pour être plus précis, c'est le pressentiment de la vérité ou de l'utilité future, indéfinie, pleine et totale; et, en outre, de la vérité ou de l'utilité collective, s'il s'agit de la beauté de l'art.

1. Le plus haut degré de l'utilité d'une chose, c'est d'être utile à provoquer de nouvelles utilités différentes; le plus haut degré de la vérité d'une idée, c'est d'être la source de nouvelles vérités. Aussi, le plus souvent, appelons-nous simplement utile, une invention que nous jugeons susceptible de se répandre par imitation d'une façon durable, et vraie une idée que nous nous bornons à juger susceptible de se propager longtemps dans les esprits; tandis que nous réservons l'épithète *belle* pour une idée que nous jugeons propre à en faire découvrir d'autres, et pour une invention que nous jugeons féconde en inventions ultérieures.

## IV

On a cependant fait observer, non sans finesse, que la beauté recherchée dans l'art était une utilité passée; on aurait aussi bien pu ajouter, une vérité, une croyance passée. Y a-t-il lieu de sacrifier entièrement cette définition à la précédente? Non, car les deux se complètent. Le beau est le fantôme de l'utile, aussi bien que son apparition anticipée; il en est l'*alpha* et l'*oméga*. Non seulement, en effet, l'art a un but social, mais il emploie, pour l'atteindre, des moyens sociaux, des procédés qui s'imposent à la fantaisie de l'artiste le plus libre, des types ou des genres consacrés, fils de la tradition ou de la mode, de l'imitation sous ses deux formes <sup>1</sup>.

La beauté de l'ogive ou de la voûte à arêtes, pour le premier qui a conçu ou qui a salué ces ingénieuses solutions données à des problèmes depuis longtemps posés à l'architecte religieux, a consisté dans la perspective entrevue de leur immense emploi ultérieur <sup>2</sup>. Mais il est venu un moment plus tard, où, même inutiles, par exemple dans la construction des châteaux forts, elles ont été jugées belles par habitude, en vertu d'un jugement traditionnel du goût, dont le dispositif a survécu à ses considérants tombés en oubli <sup>3</sup>. Pourtant ce jugement n'a point changé de nature alors, et, comme au début, il exprimait ou supposait toujours une confiance, trompeuse, il est vrai, dans l'utilité actuelle ou future de ces dispositions architecturales. Quand le public s'est aperçu ou a cru s'apercevoir de son erreur, son arrêt est tombé de lui-même, et la beauté ogivale

1. La peinture d'ornement en Égypte confirme, dit Perrot, les vues de Semper sur l'origine du décor. « Cet écrivain a montré le premier que le vannier, le tisserand et le potier, en travaillant les matières premières sur lesquelles s'exerçait leur industrie, ont produit par le seul jeu des procédés techniques, des combinaisons de lignes et de couleurs, des dessins dont l'ornemaniste s'est emparé dès qu'il a eu à décorer les murs, les corniches et les plafonds des édifices. » C'est ainsi qu'à ses débuts la colonne a imité le pilier de bois, et la maçonnerie la construction en bois; ou plutôt c'est l'exemple de ses devanciers que le nouvel artiste a imité nécessairement, par un besoin d'analogie tout logique au fond.

2. L'idée de la voûte à arêtes a consisté à imaginer la combinaison de deux voûtes en berceau (demi-cylindres) perpendiculaires l'une à l'autre et *s'entre-pénétrant*. L'avantage inappréciable, c'est que la poussée de la voûte est dirigée ainsi, localisée sur certains points qu'il est facile de rendre résistants, tandis que la poussée de la voûte en berceau s'exerce sur toute l'étendue des murs.

3. Jamais peut-être le despotisme de l'opinion ambiante n'agit plus souverainement sur l'individu que pour la formation de ses jugements et par suite de ses plaisirs esthétiques. Toutes nos admirations en cela nous sont souillées à notre insu, comme toutes nos indignations en matière morale.

s'est évanouie jusqu'au jour où, crue et affirmée de nouveau, de nouveau elle a existé et frappé tous les yeux. — Or, à chaque instant, il y a nécessairement dans une société un grand nombre de ces jugements tout faits en train de devenir *notions*, puis *sentiments* esthétiques, préjugés souvent erronés avec lesquels l'artiste créateur doit toujours compter; car, s'il essayait de heurter de front ces croyances, au risque de s'y briser, ou même s'il négligeait de les concilier avec les nouveaux jugements du goût qu'il prétend faire prononcer, et de les prendre pour éléments du beau nouveau qu'il apporte au monde, il manquerait à sa mission sociale, qui est d'enrichir et non de diminuer, de fortifier et non d'affaiblir le faisceau de la foi publique : but commun de la logique sociale et de l'esthétique, et signe de leur parenté. Cela veut dire, je le répète, que les types et les genres traditionnels sont la langue nécessaire, logiquement nécessaire, de l'art, les mots dont il ne saurait ne pas se servir; et la pensée la plus nouvelle n'a qu'à gagner, on le sait, à faire usage autant que possible des plus vieux mots de la langue, vibrants et clairs entre tous. L'originalité de l'artiste n'a le droit ni le pouvoir de se faire jour, qu'à travers ces types transmis par une longue suite d'imitations, comme l'individualité de l'être vivant ne peut apparaître que sous la livrée de son type naturel, héritage d'une longue suite de générations. Il n'en est pas moins vrai qu'elle s'approprie ses chaînes mêmes, et s'en fait un appui. On peut dire, ce me semble, en biologie, qu'une variété individuelle d'une espèce est presque toujours une nouvelle espèce en projet; il suffirait, en effet, d'exagérer la tendance organique dont cette variété est l'expression pour aboutir, grâce aux lois qui règlent la corrélation de croissance et la solidarité de développement des divers organes, à la nécessité d'une refonte, de l'équilibre nouveau, viable ou non, n'importe. Cela est conjectural; mais il est certain du moins que, pareillement, toute variation artistique d'un thème ancien est un nouveau thème en projet et en essai, souvent déjà formulé du reste dans l'esprit de son auteur plus complètement qu'il n'ose l'exprimer. Telle a été la première ogive qui a servi à varier l'église romane, ou le premier dialogue à deux personnages qui a fait son apparition timide et modeste dans un chœur de Bacchus, avant Eschyle, ou la première rime qui a été ajoutée à un vers latin comme floriture... Les auteurs de ces modifications légères en apparence n'ont-ils rien deviné des développements qu'elles contenaient en germe? En tout cas, même sans les voir, ils les ont visés. Et dans les moindres innovations que le plus humble des poètes, des musiciens ou des dessinateurs, s'est permises dans ses ouvrages, on reconnaîtrait, en cherchant bien, quel-

que nouveau genre, quelque nouvelle école en puissance, digne ou non de succès, d'ailleurs. Il n'est pas jusqu'à l'acteur qui, en répétant sans y changer un mot un rôle depuis longtemps dit et redit par d'autres, ne le pénètre d'un charme et d'une âme caractéristique qui donne l'idée d'un rôle différent, modifié et refondu suivant les intentions imprévues qu'il lui prête; et si je ne craignais de fatiguer le lecteur par mes hypothèses risquées, je comparerais volontiers à cet acteur qui joue fidèlement sa pièce l'individu vivant normal et banal, la monade qui représente *son* espèce avec la plus grande correction, mais sans abdiquer pourtant son essence propre et inaliénable. C'est la magie de l'art, et aussi bien de la vie, — car Guyau l'a profondément montré, la vie et l'art sont identiques, — de nous révéler lumineusement le fond des choses, et, par la répétition universelle des phénomènes, de faire éclater à nos yeux la différence universelle des éléments.

Ajoutons que le beau moral, comme le beau artistique, est conformiste. Une belle action est celle qui, tout en se conformant aux mœurs de l'époque, à un type d'honneur en possession de l'estime publique, donne en même temps l'idée d'un type différent et meilleur; meilleur comme présentant un exemple qui, s'il était suivi, donnerait au corps social plus de garanties et de force collective, ou bien rendrait plus complet l'accord entre la conduite et la pensée nationales. — Le premier barbare qui, à un sacrifice humain, a substitué, pour honorer les Dieux, un sacrifice animal, n'a apporté qu'une modification à la coutume régnante; mais il a eu l'anticipation et le souhait confus d'une morale beaucoup plus pure encore, proscrivant tout sacrifice sanglant. Le sacrifice non sanglant, c'est la messe, qui a été à l'origine un progrès immense. De ce simulacre nominal d'un sacrifice à l'abolition complète de l'idée même de sacrifice en religion, il n'y a pas loin. On sent, à lire les prophètes hébreux, que leurs aspirations morales, déjà chrétiennes, vont bien au delà de leurs préceptes moraux, encore mosaïques.

## V

Mais revenons. Cette nécessité, toute logique, nous le savons, où est l'artiste, de se conformer aux habitudes du public, même pour les réformer, va nous permettre de jeter un pont par-dessus un profond hiatus, jugé assez souvent infranchissable, qui semble séparer en deux le grand domaine de l'art. Il y a, d'un côté, les arts d'*imitation* (on entend par là d'imitation de la *nature*), à savoir la sculpture, la peinture, la poésie; et, d'un autre côté, la musique

et l'architecture qui se vantent de n'être pas imitatives. — La vérité est cependant que, si ces deux derniers arts n'imitent point les objets de la nature, et se bornent à exprimer ou à satisfaire des sentiments et des désirs naturels, ce qui n'est pas la même chose, ils sont astreints eux-mêmes à imiter, à reproduire des motifs, des genres, des formes architecturales ou musicales auxquelles leur public est habitué, absolument comme la peinture, la statuaire et la poésie sont forcées d'imiter, de reproduire, non pas des objets naturels précisément, mais des types conventionnels (centaures, chimères, anges, taureaux ailés, sphinx, têtes nimbées, etc.) et, parmi les êtres ou les phénomènes naturels, ceux que le public aime ou remarque, ceux que l'éducation, la coutume et la vogue désignent au choix de l'artiste, le lion ou le tigre en Assyrie, le lotus en Égypte, l'acanthé en Grèce; ici l'éléphant plutôt que le cheval, là l'épervier plutôt que l'aigle, ou le scarabée plutôt que l'abeille. Supposez un poète qui puiserait ses images ou le sujet de ses poèmes, supposez un peintre qui irait chercher le modèle et l'idée de ses tableaux, dans une faune et une flore inconnues à son public, dans un cœur humain étranger à celui de son public, dans des croyances philosophiques ou religieuses dont son public n'aurait jamais ouï parler. Les types que le peintre, le sculpteur et le littérateur emploient sont donc sociaux, ou le sont devenus, puisque, sans le fonctionnement social de l'imitation dans le public, ils ne seraient pas, du moins en tant que types artistiques; et, en cela, ils ne diffèrent nullement des types à l'usage de l'architecte ou du musicien. La seule différence est que l'imitation d'où les premiers procèdent a eu, le plus souvent, sa source dans une *découverte*, celle du premier savant ou du premier voyageur qui a remarqué et fait connaître une plante, un animal, un phénomène quelconque; tandis que l'imitation d'où procèdent les seconds a sa source dans une *invention*, celle du premier architecte qui a imaginé le fronton, la colonne dorique ou la voûte, du premier musicien qui a imaginé le plain-chant, ou les règles de l'harmonie <sup>1</sup>.

Or, l'explication de cette différence est, je crois, fournie par cette particularité de la nature extérieure, que, très riche en combinaisons de couleurs et de lignes irrégulières, et en combinaisons de ce genre

1. On peut prétendre néanmoins, et je n'entends pas ici trancher cette question, que les créations de l'art ne sont pas seulement des inventions, mais bien des découvertes véritables, et qu'un beau nouveau créé par un poète ou un peintre préexistait à sa manifestation. Mais, au fond, cela veut dire que le besoin esthétique auquel ce beau répond, né en parties de créations intérieures de l'art, a sa source profonde dans le cœur humain. Je ne le nie pas.



fixées, répétées, susceptibles de donner lieu à des remarques intéressantes et à des habitudes visuelles d'un homme ou d'un peuple, elle est extrêmement pauvre au contraire en combinaisons tant soit peu remarquables et persistantes de lignes géométriques et de sons. Il a donc fallu, afin de satisfaire pleinement les besoins esthétiques de l'ouïe et de la vue, inventer ces dernières, tandis que, pour les premières il a presque toujours suffi de les découvrir, de les observer. — Non seulement, en effet, la nature nous offre toutes les teintes et toutes les formes flexueuses, non formulables géométriquement, que nous pouvons rêver, mais encore presque toutes les alliances et les complications imaginables de ces éléments, dans l'infinie variété des êtres vivants, animaux ou plantes, des accidents de terrain ou des jeux d'ombre et de lumière. A l'œil qui s'ouvre au jour, ces types naturels — aperçus suivant l'angle et dans la direction que donnent au regard et à l'esprit l'éducation, l'influence ambiante du milieu humain — s'imposent par leur intérêt ou leur fixité; ils finissent par remplir la mémoire visuelle et ne laisser à l'imagination, si elle cherche à s'en distraire, d'autre issue que le surchargement ou l'accouplement monstrueux de ces êtres naturels. — Ce n'est pas à dire d'ailleurs, et j'ouvre ici une parenthèse, que ces combinaisons fournies par la nature soient, indépendamment de leur expression, résultat de l'expérience et de l'habitude individuelle ou sociale, les plus belles en elles-mêmes pour nous, celles que nous aurions pris la peine d'inventer à défaut de la nature. Les formes vivantes, si nous ne savions l'harmonie organique dont elles sont l'*expression alphabétique* en quelque sorte, et si nous n'étions accoutumés à les voir ou à les entendre admirer, seraient pour nous aussi étranges, aussi peu gracieuses en soi d'ordinaire, que le sont les caractères d'une écriture qui nous est inconnue. Mais les caractères latins dont nous faisons usage, expressifs et clairs à nos yeux, ne nous choquent point, et leur bizarrerie nous échappe; même quand ils sont écrits par une belle main, à la fois élégante et caractérisée, qui donne à ces types imposés toute la grâce et toute l'originalité dont ils sont susceptibles, l'écriture alors exerce sur nos yeux un charme profond, parfaitement comparable à l'agrément puissant que nous procure la vue des formes corporelles de notre race ou de notre connaissance représentées par un bon peintre, véritable calligraphe de la nature.

Ma parenthèse fermée, est-il besoin d'ajouter à quel point, en fait de sons proprement dits (non de bruits), c'est-à-dire en fait de séries régulières de vibrations égales, et en fait de lignes droites ou courbes géométriquement définies, la nature nous présente peu d'éléments déjà combinés par elle? Ça et là quelques notes pures, mais jamais

de mélodies ni d'harmonies tant soit peu savantes ; quelques lignes à peu près droites (l'horizon de la mer), quelques cercles à peu près réguliers (l'arc-en-ciel), mais rien qui ressemble à un assemblage symétrique et réglé, harmonieux et répété uniformément, d'éléments rectilignes et circulaires. Concevoir, dégager du fond de leur âme ces nobles accords, les réaliser en portiques et en colonnades, en chansons et en symphonies, a été l'obligation laborieuse de l'architecte et du musicien. D'ailleurs, si les oiseaux des bois, par exemple, remplissaient nos oreilles, dès le berceau, de modulations et d'orchestrations semblables en profondeur, en richesse, en génie, aux figurations divinement variées des êtres vivants, soyons sûrs que la musique elle-même serait nécessairement un art d'*imitation*, et que Wagner lui-même s'abaisserait à copier le modèle naturel, tout comme Raphaël ou le Titien. A l'inverse, supposez sur une planète entièrement dépourvue de plantes et d'animaux, un Adam artiste, un Rubens qui cherche à satisfaire sa vocation ; ne sera-t-il pas obligé d'imaginer toutes sortes d'arabesques et de dépenser en motifs de décoration, devenus bientôt autant de créatures spéciales, aimées, répétées indéfiniment par lui-même ou par ses élèves, son pouvoir créateur ? Tel est le musicien. Jeté dans un univers stérile et ingrat pour lui, aussi bien que l'architecte, il doit se faire à la longue, comme celui-ci, la matière première de son art.

L'ensemble des considérations qui précèdent explique un fait, de prime abord étrange, dont on peut facilement faire l'observation. Le respect des traditions d'école et des formes léguées par le passé de l'art est bien plus rigoureusement exigé dans les arts réputés libres, musique et architecture, que dans les arts appelés imitatifs, précisément parce que ceux-ci sont soumis à une servitude d'autre sorte quoique pareille au fond, le respect des formes naturelles. Et, en ce qui concerne ces derniers considérés isolément, il est à remarquer aussi qu'il s'opère une espèce de balancement entre le culte des modèles traditionnels et celui des modèles physiques. Plus la peinture, par exemple, s'assujettit de nos jours à copier exactement la réalité (celle, au moins, que la mode lui désigne et que la science courante lui montre du doigt), et plus elle s'individualise et s'affranchit dans une certaine mesure, bien moindre du reste qu'on ne pense, des règles et des schèmes classiques. Inversement, plus elle se traditionnalise, si l'on peut dire, et plus elle néglige de se conformer aux êtres réels. Le choix entre ces deux directions peut être déterminé par bien des influences. Ainsi, à notre époque, le développement des sciences de la nature et le goût chaque jour plus vif et plus répandu que le public y prend, par suite l'habitude ou la

mode généralisée de diriger l'attention sur la nature, d'observer mieux les choses et les êtres naturels et d'en observer un très grand nombre qui n'étaient pas remarqués jadis, ont dû beaucoup favoriser la tendance réaliste, naturaliste, des arts et des lettres, et servir à y pallier l'épuisement relatif de l'inspiration. En ce qui concerne les arts traditionnalistes par essence, l'architecture notamment, un fait que je puis regarder comme analogue se produit aux âges d'éclectisme et d'érudition où l'architecte a sous la main tant et tant de types artificiels, legs accumulés de ses devanciers, qu'il ne prend plus la peine de les combiner même et se contente d'y faire son choix à son gré. L'équivalent du naturalisme, ici, c'est l'exactitude servile de ces postiches des monuments de la Renaissance, de l'architecture gothique, pompéienne et autre, où s'étale une érudition qui copie pour copier, et se donne aussi des airs pseudo-scientifiques. Mais cette phase n'est que passagère et le passé peut nous instruire à cet égard. Par exemple, on peut voir, dans le dictionnaire de Viollet-le-Duc, une carte représentant le rayonnement géographique de huit types différents de clochers qui se sont répandus en France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup> : on dirait autant d'espèces organiques, parentes et distinctes, propagées à partir de leur centre de création. Or, longtemps chacun de ces types a été une matière pétrie, travaillée librement par les architectes qui l'employaient, pendant que les sculpteurs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, de leur côté, façonnaient pour leur amour, animaient de leur âme, les formes du corps humain et des animaux ou des plantes de la contrée environnante, leur matière première à eux. Plus tard, la mode a été de calquer le tout, aussi bien ces types que ces formes ; jusqu'à ce qu'on ait voulu être plus naturel que la nature, plus moyen âge que le moyen âge ; et l'on a abouti, d'une part, aux sculptures grimaçantes d'un réalisme ignoble, sorte d'idéalisme retourné, d'autre part aux cathédrales surchargées de tous les caractères propres au style gothique, mais excessifs et entassés sur un trop petit espace <sup>2</sup>.

1. Observons, en passant, que, principalement destiné d'abord à défendre l'entrée de l'église contre les Normands ou autres assaillants, le clocher ne servait qu'accessoirement à contenir et suspendre les cloches. Puis, par degrés, cette destination accessoire est devenue principale.

2. L'évolution de l'écriture à partir du dessin est précisément l'inverse de l'évolution artistique, qui a conduit de nos jours au réalisme. On pourrait dire de l'écriture comme de l'architecture qu'elle n'est pas un art d'imitation. Mais il est plus exact de dire qu'elle ne l'est plus. Elle a commencé par être une figuration exacte, puis abrégée, et de plus en plus dénaturée, des objets et des actes exprimés par elle. Or, à mesure qu'en devenant hiéroglyphique, elle s'affranchissait de l'imitation des objets et des actes, elle se pliait plus servilement à l'imitation des traits abrégatifs et conventionnels. Enfin il est venu un

## VI

En résumé, soit par son but, soit par ses procédés, l'art est chose essentiellement sociale, éminemment propre à la conciliation supérieure des désirs et au gouvernement des âmes. Mais une conclusion si vague ne peut nous suffire, et ce sujet est si complexe que nous demandons à le reprendre pour le serrer de plus près et aboutir à des idées plus précises. Tout ce qui précède, à vrai dire, n'est qu'un simple préliminaire de ce qui va suivre.

Tâchons d'abord de mieux préciser les différences entre l'industrie et l'art. Ici, comme partout d'ailleurs (remarque qui semble échapper à la plupart des évolutionnistes, et dont l'oubli détourne de leur doctrine nombre d'esprits nets), la continuité des transitions n'empêche pas la netteté des distinctions. La continuité des nuances, loin d'empêcher la discontinuité des couleurs, la suppose. Quoique l'ingénieur, par exemple, soit toujours plus ou moins architecte, et l'architecte plus ou moins ingénieur, et que l'architecture même ne soit jamais qu'un art plus ou moins industriel, il n'en est pas moins vrai que, chez l'architecte comme chez l'ingénieur, la qualité d'artiste et celle d'industriel diffèrent profondément. — Or, en fait d'art ou d'industrie n'importe, commençons par distinguer entre les désirs de consommation et les désirs de production. Parlons des premiers.

Il n'est pas, dans la société la plus raffinée, un désir quelconque du public qui n'ait en partie sa source dans les impulsions naturelles; et il n'en est pas un, non plus, qui s'explique uniquement par elles. A cet égard, il n'y a qu'une différence de degré, importante il est vrai, entre l'industrie et l'art. Un besoin purement naturel, exclusivement formé par l'instinct hérité des parents sans aucune influence sociale de l'exemple, un besoin tel que celui de manger n'importe quoi de nutritif, ou de boire n'importe quoi de désalté-

moment où elle a été mûre pour sa transformation phonétique. — Le contraste du droit quiritaire qui décline à Rome, à mesure que le droit prétorien grandit, peut se rattacher à l'ordre des faits précédents. Le droit prétorien se modelait sur les besoins de la nature humaine, types en quelque sorte extérieurs au droit et imposés à l'art du juriste; et le droit quiritaire était la conformité littérale à des types *juridiques* du passé. Dans la période historique qui nous est connue, nous voyons celui-ci reculer devant l'autre; mais il est probable que, au contraire, pendant la période inconnue, très antérieure au droit prétorien, où le droit quiritaire s'est formé, il a dû refouler, en grandissant, des habitudes de vie barbare plus conformes que lui aux inclinations physiologiques, aux besoins naturels de la race.

rant, dans les limites simplement indiquées par des répugnances ou des prédilections instinctives, peut bien suffire à éveiller l'ingéniosité du sauvage primitif, chasseur ou pêcheur de race, producteur de tout ce qu'il consomme et consommateur de tout ce qu'il produit. Mais, tant que l'individu ne travaille ainsi que pour lui-même, tant que ses besoins naturels, indéterminés en soi, se spécifient indifféremment au gré des circonstances extérieures, l'industrie n'est pas née ni ne peut naître. Elle suppose l'échange, et, par suite, la diffusion plus ou moins générale de certaines formes consacrées que l'usage a fait choisir de préférence entre mille autres que les besoins naturels pourraient revêtir. Il n'y a donc point d'industrie possible si l'imitation, née de certaines découvertes ou inventions, n'a déjà uniformisé de la sorte les besoins naturels, en faisant qu'ici, par exemple, le besoin de manger est devenu le désir de manger du pain ou du porc, ailleurs le désir de manger du riz, du renne ou de la baleine. Et la grande industrie ne devient possible qu'à partir du moment où cette uniformité, grâce à la mode, qui rompt les barrières locales de la tradition en fait de vêtements, d'objets de luxe et même d'objets d'alimentation, s'est étendue à une vaste région. — Il en est de même de l'art, qui suppose toujours un public et un artiste : un public désireux de voir ou d'entendre des œuvres plastiques, musicales ou littéraires, créées suivant les exigences de son goût momentané, que l'admiration imitative des maîtres anciens a modelé et répandu ; et un artiste plus pénétré de ce goût général qu'il ne le croit lui-même, et cherchant à s'y conformer dans une certaine mesure, même avec l'intention affichée de le réformer. Non seulement le grand art exige ces conditions ; mais l'art le plus individualiste ne saurait s'en affranchir. L'*impressionniste* qui se prétend émancipé de toute influence d'école, ne ferait pas de l'*impressionnisme* si ce n'était la mode.

Toute la différence à ce point de vue entre l'art et l'industrie est que les désirs de consommation auxquels l'œuvre d'art répond sont bien plus artificiels que les autres, et résultent d'une élaboration sociale bien plus prolongée. Cette différence de degré, dont nous trouverons bientôt la cause dans une différence de nature, est aussi évidente qu'importante. La passion d'entendre des opéras à la Wagner ou de lire des poésies parnassiennes, est évidemment beaucoup moins naturelle, beaucoup plus fabriquée que la manie de fumer des cigarettes ou de porter des chapeaux noirs. La source instinctive, ici, le besoin de se couvrir la tête ou de prendre des excitants, est ce qui importe, et sa dérivation particulière, grâce à la découverte du tabac et à quelques inventions de papetiers ou de

chapeliers, est secondaire; là c'est la dérivation, c'est l'accumulation séculaire des chefs-d'œuvre, qui est tout, la source est peu de chose. En d'autres termes, ici la *matière*, la *forme* là est la chose principale. — Or, précisément parce que les désirs de consommation ou pour mieux dire de contemplation aristique, sont à plus juste titre encore que les désirs de consommation industrielle fils de l'imagination inventive ou découvreuse, ils ne sauraient être satisfaits entièrement par les inventions mêmes qui les ont suscités. Les désirs que sert l'industrie, façonnés il est vrai par le caprice des inventeurs, jaillissent spontanément de la nature et se répètent chaque jour les mêmes, comme les besoins périodiques qu'ils traduisent; mais les goûts que l'art cherche à flatter se rattachent par une longue chaîne d'idées géniales à de vagues instincts, non périodiques d'ailleurs, et ne se reproduisent qu'en se modifiant. L'imagination qui les a fait naître, seule peut les satisfaire; et, comme tels, ils restent en partie indéterminés jusqu'au moment où ils se satisfont. En entrant dans une galerie de tableaux, on désire voir des peintures, mais non telle toile déterminée, à moins que ce ne soit pour y découvrir, en la revoyant, comme en écoutant pour la dixième fois une partition, des beautés jusque-là inaperçues. Au contraire, quand on entre dans un magasin, on sait presque toujours au juste l'article dont on a besoin; et ce n'est pas pour y chercher de nouvelles sortes d'utilités, c'est pour leur demander des services identiques, qu'on achète pour la centième fois les mêmes faux-cols, les mêmes cigares, les mêmes liqueurs. Si, par exception, on entre dans un grand magasin sans savoir nettement ce qu'on veut et avec l'intention de se décider à la vue des marchandises étalées, l'aspect de celle-ci ne fait que réveiller le désir d'ailleurs préformé qui lui correspond, ou bien, quand une étoffe, une coupe de vêtement, nous séduisent par leur nouveauté même, que nous ne soupçonnions pas avant de les avoir aperçues, il semble, non sans raison, que ce caprice ait quelque chose d'artistique. — Ainsi, le désir de consommation industrielle *préexiste à son objet*; et, précisé tout à fait par certaines inventions du passé, il ne demande à son objet que leur réalisation répétée; mais le désir de consommation artistique *attend de son objet même son achèvement* et demande à des inventions nouvelles que cet objet doit lui fournir, la variation des anciennes. Il est naturel, en effet, qu'un désir *inventé* comme son objet ait pour objet aussi le besoin même d'inventer, puisque l'habitude de l'invention ne saurait qu'en faire naître et en accroître le goût. On ne doit donc pas s'étonner que, très faible au début de l'histoire, comme nous l'avons montré plus haut, la soif d'innovations en fait d'art ait

été se fortifiant et se déployant sans cesse, à mesure que s'accumulaient les chefs-d'œuvre, les idées novatrices du génie. Nous reviendrons sur ce caractère différentiel du sentiment de l'art pour signaler ses effets; mais auparavant montrons sa cause et son explication physiologique.

Les désirs de consommation, dans l'industrie, tendent toujours, soit à l'absorption ou à la non-déperdition corporelle de certaines substances alimentaires ou stimulantes, dont la forme d'ailleurs importe peu, mais qu'il s'agit d'assimiler ou de maintenir assimilées, éléments de la forme même du consommateur; soit à l'absorption ou à la non-déperdition corporelle de certaines forces, chaleur, lumière, électricité, qui sont produites ou maintenues par des murailles et des toitures, par des cheminées ou des vêtements; soit enfin à l'exercice de certaines forces extérieures, naturelles ou artificielles, chutes d'eau, cheval, bœuf, vent, vapeur, en vue de produire des déplacements ou des travaux déterminés, qui, s'ils étaient exécutés à l'aide des seuls organes de l'individu, lui coûteraient une grande dépense de sa force ou de sa substance corporelle, et, par suite, la lui épargnent. En ce qui concerne le désir d'être armé, qui ne paraît pas rentrer dans les catégories précédentes, j'observerai que les armes en tant que défensives, sont simplement des vêtements spéciaux, propres à maintenir intacte, sans perte ni partielle ni totale, la masse et l'énergie du corps; que, en tant qu'offensives, elles poursuivent indirectement le même but par la mort de l'ennemi mortel, ou bien l'asservissement de l'ennemi devenu esclave ou tributaire et réduit à travailler pour épargner des fatigues à son vainqueur; des fatigues, c'est-à-dire des pertes de substance ou de force. Que si la guerre a des visées généreuses ou chevaleresques, on peut dire qu'elle est faite pour l'amour de l'art. — En somme, tous les outils ou les produits, et tous les services que l'industrie met à la disposition de son consommateur, peuvent être considérés comme des membres ou des fonctions supplémentaires et facultatifs qui manquent au corps humain, mais que l'esprit humain lui ajoute ou lui ajuste le mieux possible, et qui répondent tous au besoin général de *nutrition*, développé et agrandi par l'effet même de cette extension extérieure de l'organisme.

Tout autres sont les désirs de consommation artistique. Il ne s'agit pas ici de se sentir accru ou fortifié, ou du moins non diminué ni affaibli corporellement; il s'agit de se voir *reflété* au dehors, embelli ou accentué, grâce à des couleurs et à des formes, à des sons ou à des rythmes, qui seuls importent dans l'œuvre contemplée ou la matière employée, et les forces physiques dépensées sont chose acces-

soire. Il s'agit de se voir reproduit idéalement, non à la lettre, mais avec des variations libres et multiples, propres à raviver, à diversifier le plaisir de se posséder soi-même dans ce reflet imaginaire; reproduit de toutes manières, soit dans la forme humaine par la sculpture, soit dans les spectacles solennels ou familiers de la vie humaine, par la peinture historique ou de genre, soit dans la destinée humaine réelle ou possible par la littérature et la poésie, soit dans les richesses ou les profondeurs du sentiment humain par la musique. Même quand il peint des paysages ou des animaux, l'artiste cherche à évoquer les souvenirs et les émotions de son public, à lui remettre sous les yeux quelque chose de lui-même, et n'espère lui plaire que par la vertu de cette reproduction. Même quand il frappe des monnaies, — l'une des plus vieilles industries artistiques, — non seulement il y grave l'effigie des rois ou les légendes des dieux conçus à l'image de l'homme, mais encore il faut qu'il y distingue deux côtés inégaux, une *face* et un *revers*, dualité fondamentale en numismatique. Même quand il élève des temples ou des palais, il reflète l'homme, non seulement par cette symétrie des formes architecturales visiblement inspirée de la symétrie des corps vivants et animés dont l'homme fait partie, mais encore et surtout par le caractère simple, logique, abstrait de ces lignes pures où se mire admirablement ce qu'il y a de plus humain dans l'homme, la raison.

Se mirer ainsi en soi-même, mais en soi-même multiplié et multiforme, idéalisé et transfiguré; s'admirer soi-même et s'aimer; tel est le plaisir que procure l'art, soit à l'artiste, soit à son public. L'œuvre d'art n'est pas un organe artificiel ajouté à l'individu; elle est, qu'on ne passe l'expression, une maîtresse artificielle, imaginaire. Elle ne répond pas à un besoin, mais à un amour. L'art se rattache donc, mais en un autre sens que plusieurs l'ont pensé, à l'instinct de reproduction, comme l'industrie a ses racines dans les fonctions physiologiques de nutrition. Ce n'est pas que l'art s'inspire exclusivement de l'amour, malgré leurs affinités profondes, toujours de mieux en mieux senties, mais il joue socialement le même rôle que lui.

Or, bien que la nutrition, la croissance, puisse être regardée comme une reproduction interne, et la reproduction comme une croissance extérieure de l'individu, malgré l'origine commune de ces deux sortes d'activités, il n'en est pas moins vrai que, développées, elles sont inverses l'une de l'autre. L'une est l'égoïsme même en action, et l'on ne doit pas s'étonner de voir son extension sociale, l'industrie, imposer aux civilisations où elle donne le ton un caractère éminemment utilitaire. L'autre est le germe premier de la



sympathie, dont l'art, et puis la morale, sont l'épanouissement. — En second lieu, autant les besoins de nutrition sont constants, réguliers, périodiques, et se reforment d'eux-mêmes spontanément sans avoir besoin d'être provoqués par la vue des objets propres à les satisfaire, autant les désirs de reproduction ont d'irrégularité, et dépendent des rencontres qui les provoquent. Ces désirs intermittents, variables, *nés de la découverte de leurs propres objets*, on les appelle amours. Et l'on s'explique à présent pourquoi l'art a soif de rénovations ou de variations incessantes. — Rien de plus fixe en nous que les besoins proprement dits, rien de plus élastique au contraire que la faculté d'aimer : une femme trouvée sur notre chemin suffit à nous révéler des avidités de cœur dont nous pensions naguère être à tout jamais incapables ou guéris. Mais l'amour, n'est-ce pas essentiellement confiance et foi, et, dans le désespoir même, illusion d'une plénitude de bonheur possible? Eh bien, le privilège de l'art est de susciter en nous des sentiments qui jouent dans la vie et la logique sociales, précisément le rôle de l'amour dans la vie et la logique individuelles. Le sentiment de l'art est un *amour collectif* et qui se réjouit d'être tel. Quand un homme est épris d'une femme qu'il sait aimée par d'autres, il souffre de ce partage; mais chaque spectateur qui admire un tableau, chaque auditeur qui applaudit un poème, est heureux de voir son admiration partagée. — L'art est la joie sociale, comme l'amour est la joie individuelle.

Un autre caractère du désir de consommation artistique, c'est qu'il est éprouvé par le producteur lui-même. L'artiste cherche à flatter son goût propre et non pas celui de son public seulement. En même temps qu'il est le père idéal de son œuvre, il en est l'époux mystique ~~comme~~ le spectateur ou l'auditeur qui s'unit à elle en une sorte d'hymen spirituel par la vue et l'ouïe, et non par les bras et le toucher. Il n'en est jamais de même dans l'industrie, où le tailleur ne fait pas des habits pour les endosser ni le cordonnier des bottines pour les mettre à son pied. Et cette remarque nous conduit à nous occuper un peu, maintenant, des désirs de production artistique ou industrielle.

G. TARDE.

(*La fin prochainement.*)

---

---

# L'ART ET LA LOGIQUE

(Fin <sup>1</sup>)

---

## VII

Résumons-nous d'abord. Les désirs de production, en fait d'industrie, ont pour objet, disons-nous, la satisfaction de désirs de consommation préexistants, déjà tout formés soit physiquement, soit socialement, de besoins grossiers ou raffinés, qui sont ressentis par le public, non par le producteur. En fait d'art, ils ont pour objet la satisfaction de désirs de consommation que l'œuvre elle-même contribue à préciser et déployer, non pas de besoins, mais d'amours de nature essentiellement psychologique et sociale, que l'artiste éprouve comme le public. Cette différence n'empêche pas une analogie profonde qui importe beaucoup au point de vue de notre logique. Soit artistique, soit industrielle, — à un degré très inégal, il est vrai, — la production est par elle-même un plaisir spécial dont la recherche a ce privilège d'unir les hommes au lieu de les diviser. La consommation les divise au contraire, même en fait d'art, bien qu'infiniment moins qu'en fait d'industrie. On peut dire que les gens se disputent les billets de concerts ou les bonnes places au théâtre, le spectacle privilégié des beaux monuments vus de leur fenêtre, ou les belles éditions, comme ils se disputent les champs de blé, les troupeaux et les maisons. Mais, comme, dans le plaisir éprouvé par chacun des consommateurs d'art, le plaisir semblable d'autrui entre pour une large part, et qu'en général ce genre d'agrément se double en se partageant, l'égoïsme des convoitises est ici singulièrement tempéré par la sympathie des jouissances. En outre, le désir de consommation artistique a cela de particulier, d'être bien plus vif encore, et la joie qui le suit plus intense, chez le producteur lui-même que chez le simple connaisseur. En cela, l'art diffère profondément de

1. Voir le numéro précédent.

l'industrie. Et il s'en suit que le sentiment de l'art tend à se développer dans les mêmes milieux, et dans la même mesure, que l'activité artistique, tandis que les besoins de consommation industrielle peuvent fort bien s'accroître précisément dans un pays de paresseux, dans une classe désœuvrée, sans y être joints à un accroissement correspondant de l'activité industrielle. En fait d'art, la distinction entre la production et la consommation va perdant de son importance, puisque le progrès artistique tend à faire de tout connaisseur un artiste, de tout artiste un connaisseur. En fait d'industrie, elle devient chaque jour plus importante, puisque, de plus en plus, le producteur et le consommateur font deux, et qu'on ne voit pas les boulangers travailler pour les boulangers, et les maçons pour les maçons, comme on voit les musiciens composer leurs œuvres de prédilection pour des musiciens, les peintres pour des peintres, les poètes pour des poètes.

Toute profession, même industrielle, il est vrai, retient son ouvrier par un certain plaisir attaché à son labeur spécial; mais ce plaisir, qui facilite le devoir professionnel et favorise la paix sociale, a toujours quelque chose d'esthétique, et, en tout métier où nous le rencontrons, nous sommes sûrs qu'il existe de l'art mélangé à diverses doses. L'ouvrier, surtout l'ouvrier primitif, se plaît dans une certaine mesure à fabriquer des sabots, à tailler des pierres, aussi bien qu'à sculpter des bâtons de commandement ou des crosses d'évêques; et, si dégoûté qu'il soit de sa besogne, il est rare qu'il ne l'accomplisse pas en partie par *amour de l'art*, en vertu d'un reste de goût qu'il a pour elle. Chez les paysans, l'attachement de cœur aux travaux agricoles est manifeste; chez les soldats, souvent, l'enthousiasme militaire. Les artisans du moyen âge donnaient un spectacle pareil; et il y a encore force ateliers où la gaieté du travail n'en est pas le moindre salaire. L'idéal d'une société serait qu'un tel exemple fût universellement suivi. Est-ce impossible? et le rêve de Fourier sur le travail attrayant n'est-il qu'une puérilité? Je ne le pense pas. En tout cas une société où chacun commence à se dégoûter de sa profession est en train de se dissoudre; et, à l'inverse, un pays devient fort et grand quand chaque citoyen s'y livre à sa tâche propre avec un attrait toujours croissant. La fameuse harmonie des intérêts, trop célébrée par les optimistes, n'est en effet une vérité que s'il s'agit des habitudes et des goûts en vertu desquels le travailleur s'intéresse, avec désintéressement pour ainsi dire, à sa besogne artistiquement considérée.

Par malheur, à mesure que grandit l'industrie armée de ses puissantes machines, dont l'effet est de rendre machinal lui-même le tra-

vail des ouvriers leurs serviteurs, les tâches industrielles perdent le caractère attachant qu'elles ont pu avoir dans le passé; les devoirs professionnels ne sont plus sentis que comme des douleurs ou des ennuis, et le côté esthétique des métiers s'efface. Alors, que voyons-nous? La soi-disant harmonie des intérêts, telle qu'on l'entend, tombe et nous démasque cette hostilité profonde, terrible, qui nous menace de révolutions sans merci. — Cependant, cette situation est-elle sans remède? Non. Si les transformations gigantesques de l'industrie ont fait perdre au travail son charme attrayant, elles ont diminué encore plus son poids fatigant, propre à exercer le muscle aux dépens du nerf et à *bestialiser* l'homme. Mieux vaut encore le rendre machinal que bestial, car la machine est une œuvre humaine et spirituelle avant tout. Et, de fait, une activité machinale se concilie fort bien avec une haute spiritualisation, tandis que l'homme grossier et robuste à l'excès est incapable d'effort mental. C'est le progrès des machines qui pousse les campagnes vers les villes. Or, je sais les dangers de ce mouvement; mais, en somme, cette hypertrophie des cités et cette anémie des bourgs, ce développement de la vie urbaine et ce déclin de la vie rurale, n'est-ce pas le développement du système nerveux aux dépens du système musculaire? — Rien de plus favorable, certes, que cette transformation capitale des tempéraments, à l'épanouissement artistique d'une race. Et comme, en même temps, le progrès industriel laisse au travailleur plus de temps libre, on voit que, par ces deux côtés à la fois, la grande industrie présage au grand art une nouvelle ère inespérée. Il n'est pas jusqu'à l'aridité croissante des travaux qui ne concoure au même but. Si, jadis, en effet, chacun se faisait un art de son métier même, en sorte qu'il n'avait nul besoin de loisirs en dehors de son métier, aujourd'hui les métiers en devenant plus ingrats, mais aussi moins absorbants, forcent l'ouvrier à chercher d'autres sources de jouissances esthétiques toutes pures, dont ils lui laissent le loisir. Donc, après s'être confondus, l'art et l'industrie tendent à s'épanouir séparément; mais cela reviendra au même, ou plutôt cela vaudra mieux; et la vertu pacifiante de l'art (quand l'ouvrier, l'ayant goûté, l'aura préféré à l'alcoolisme) étendra sur tous la résignation au labeur aride et bienfaisant dont il remplira de fleurs pures les intervalles.

Alors, de l'excès même de l'industrialisme peut-être sortira le remède au mal. Jamais l'armure des chevaliers n'avait été si compliquée qu'au moment où elle allait devenir inutile par suite du progrès des armes à feu, au XVI<sup>e</sup> siècle. Peut-être en sera-t-il de la complication de nos besoins de luxe, comme il en a été de la complication des armes défensives. Pendant longtemps, le casque suffit;

puis, le *besoin* de défendre la poitrine se fit sentir; ensuite, le besoin de couvrir les jambes, les bras, les mains; d'où le *coudier*, la *genouillère*, le *gantélet*, etc., jusqu'à ce qu'enfin le poids de ces utilités les ait rendues fort gênantes, avant même que le perfectionnement des arquebuses et des canons les ait rendues superflues. Eh bien, l'homme s'est défendu contre les intempéries extérieures, contre la faim et la soif, contre tous les obstacles quelconques opposés à la réalisation de ses désirs, à peu près comme il s'est défendu contre les flèches et les lances ennemies. Une précaution prise a fait naître l'idée d'en prendre une autre, et ainsi de suite à l'infini. Mais la satisfaction de tous ces besoins si compliqués suppose l'activité ininterrompue d'innombrables usines, fabriques, manufactures, d'un peuple d'ouvriers adonnés à leur labeur sans fin. Or, le temps n'est-il pas proche où, plus fort que tous ces besoins entassés et factices, le besoin de loisirs et de paix esthétique d'esprit se fera jour et leur fera échec? Toutes les grandes civilisations s'achèvent par une éruption d'art. La nôtre seule ferait-elle exception?

## VIII

Après avoir ainsi étudié les différences caractéristiques qui existent entre l'industrie et l'art, au point de vue des désirs de consommation et de production qui leur sont propres, revenons aux caractères distinctifs de l'œuvre d'art considérée en elle-même, et tâchons d'en faire dériver la loi de l'art, la raison d'être de ses phases et de ses formes. Un mot suffira sur la suite de ses phases. Nous avons dit que les besoins, soit de consommation, soit de production, auxquels cette œuvre répond, sont des sortes d'amours artificiels, c'est-à-dire des besoins non périodiques mais accidentels, des besoins qui ne jaillissent pas du cœur tout armés pour courir à leur objet, mais que leur objet même engendre ou achève, et qui, nés d'une rencontre imprévue, exigent un imprévu perpétuel pour vivre. Nous avons dit aussi que, comme l'objet de l'amant est un être semblable à lui, mais plus beau ou complémentaire, où il apprend à se mieux connaître et à se compléter en se reflétant, de même l'œuvre d'art est toujours le miroir révélateur et transfigurant de l'artiste, et l'art l'image idéale de sa société. Ces deux caractères réunis nous expliquent pourquoi tout art à la fin s'épuise et décline; car le second circonscrit étroitement le champ où la richesse de variations exigée par le premier peut être moissonnée ou glanée avec bonheur. Tout

art croît et tout art meurt, comme tout amour, et pour la même cause. L'amour, même le plus fixé, est toujours inquiet, parce qu'il consiste essentiellement en une rupture d'équilibre et que le choc originel d'où il est né, la troublante apparition d'une beauté inattendue, a besoin d'être reproduit par une suite de petites découvertes, à défaut desquelles s'arrêterait vite cette heureuse perturbation. Sa fidélité n'est qu'une inconstance contenue dans les limites d'un objet unique. Tel est le culte passionné d'un peuple pour certains types d'art, appelés classiques, que le hasard des idées de génie lui a fait rencontrer et que leur conformité avec son âme nationale lui a fait applaudir entre tous. Ce culte a beau être enraciné, la nécessité de varier indéfiniment et de compliquer ces thèmes consacrés ne s'impose pas moins aux artistes et aux écrivains. Le public des théâtres ou des expositions de tableaux n'aime son théâtre national, sa peinture nationale, qu'autant qu'il y trouve chaque jour une pointe nouvelle d'étrangeté; et le dramaturge, le peintre, ne s'est passionné lui-même pour son œuvre au cours de sa composition que parce qu'à chaque instant de nouvelles idées lui sont venues, vignettes harmonieuses et originales de son texte. Mais le trésor de modulations cachées dans un thème artistique, dans une beauté féminine, n'est jamais inépuisable; et de là vient fatalement la corruption du goût, la dégénérescence de l'amour, malgré les raffinements inutiles auxquels l'un et l'autre recourent pour se ranimer, — à moins qu'un nouvel amour ne surgisse, à moins que de nouvelles formes de l'art n'éclosent à temps de quelque puissante imagination. — D'ailleurs, un amour qui changerait sans cesse d'orientation, qui se nourrirait d'objets toujours nouveaux au lieu de rechercher le renouvellement d'un même objet, s'épuiserait bien plus vite encore, et déploierait moins largement la capacité d'aimer, qu'un amour fidèle. Pareillement, pour parvenir à sa plénitude, le goût esthétique ne doit pas être trop changeant; il a besoin d'arrêter sa course pour labourer et ensemer son domaine.

On voit, du même coup, pourquoi les industries ont la vie incomparablement plus dure que les arts. Elles peuvent, elles, se propager indéfiniment par la seule vertu de l'imitation et vivre ainsi sur un fonds non renouvelé d'inventions anciennes; mais les arts, je le répète, ne sauraient ni croître ni durer même sans être constamment ragaillardis par de nouvelles inventions. Depuis des milliers d'années, la Chine, le Japon, la Perse, ont pour toute richesse un legs primitif de découvertes industrielles, qu'ils exploitent sans y rien ajouter et néanmoins sans un alanguissement sensible de leur travail. En Europe aussi, on a vu, pendant des siècles, l'in-

dustrie du tisserand, du boulanger, du sellier, du forgeron, etc., se développer incessamment sans perfectionnements notables apportés aux procédés des aïeux. Dans notre siècle même, ne voyons-nous pas s'étendre et se compliquer d'année en année, avec une vitesse extraordinaire, le réseau des chemins de fer, quoique, somme toute, ce genre de locomotion soit demeuré, à peu de chose près, ce qu'il était déjà il y a trente ans? En tous cas, les modifications qu'on y a apportées n'ont-elles été qu'un bien faible stimulant de cette contagion imitative si accélérée. — Au contraire, voyez combien toutes les branches de l'art à notre époque, même celles qui ont commencé à pousser il y a peu de temps, par exemple le roman historique, le mélodrame, la peinture de paysage, la musique à la Rossini, à la Gounod, à la Wagner, sans parler des vieux genres, tragédie, peinture religieuse, poésie lyrique, épopée, musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, donnent des signes manifestes de dessèchement! On imite de plus en plus les maîtres, on réédite les inventions magistrales mais mollement, sans foi ni flamme, car une idée artistique est d'autant moins parfaite qu'elle est imitée davantage, à la différence des idées industrielles; et si, grâce au soulèvement de nouvelles couches du public, qui viennent s'asseoir au banquet élargi de l'art, ces rééditions déguisées peuvent se donner pour originales et obtenir un succès tout industriel, leur succès vraiment artistique est de moins en moins marqué. Cependant on ne saurait dire que nos artistes, nos poètes ont cessé d'être inventifs. Ils brodent avec un grand luxe de variations imaginatives les formes créées par le génie. Mais il paraît que l'attisement de l'art obtenu par ces petites inventions ne suffit pas à lutter contre l'indifférence croissante du public d'élite. On dirait que l'accroissement de la population artistique (productrice), comme celui de la population en général, se heurte à l'obstacle de Malthus; il tend à marcher plus vite que ne s'accroît la fertilité du champ de l'imagination, sol spécial travaillé par ce peuple spécial. Et, pour prévenir les suites fâcheuses de ce désaccord, à savoir la famine imaginative des artistes et des écrivains, on peut se demander quelle *contrainte morale* devra être un jour exercée.

La condamnation à la vieillesse et à la mort : tel est donc l'arrêt fatal qui pèse sur toutes les formes de l'art, tel est le triste privilège qui le distingue des industries, et des autres œuvres sociales, comme un privilège analogue caractérise les êtres vivants et les met à part des êtres chimiques ou astronomiques, molécules ou systèmes stellaires. L'art ne jouerait-il pas dans le monde social le même rôle que la vie dans le monde naturel? Les métiers, les gouvernements, les religions périssent, certes, même les mieux établis, mais c'est par

suite de quelque choc extérieur, inévitable d'ailleurs un jour ou l'autre, à savoir par la rivalité d'un métier nouveau, d'un système gouvernemental ou d'un dogme religieux jugés préférables; ils ne portent pas en soi les causes de leur destruction, à bref délai. Ou, quand ils se suicident, c'est, une fois installés, pour avoir voulu se donner le luxe d'une variation qui leur est toujours dangereuse, au lieu de se borner à une répétition uniforme et *machinale*. Mais l'art ne meurt pas seulement, il se tue; et, s'il vit quelque temps, ce n'est qu'à la condition de se diversifier sans cesse. Il en est de même de la vie. Pendant que les astres gravitent et que les molécules ondulent avec un air de régularité imperturbable jusqu'aux rencontres accidentelles qui rompront sans doute dans la suite des temps ces monotones périodicités; pendant, même, que les types organiques, abstraitement considérés<sup>1</sup> comme des équilibres mobiles de pareille sorte, semblent non moins stables en eux-mêmes, non moins susceptibles, dans un milieu non changeant, de durée indéfinie; l'être vivant, lui, est voué à la mort dès le berceau, comme si, les variations originales qu'il apporte au monde étant son unique raison d'être, il était forcé de se renouveler pour vivre jusqu'à épuisement complet et prompt de son originalité.

On m'objectera peut-être que les œuvres dites classiques ont, en tout pays, ce privilège de reluire toujours d'un éclat nouveau après les rayonnements plus vifs, mais passagers, qui de temps à autre les éclipsent. Je ne le nie pas; et ce fait serait bien de nature à faire imaginer que certaines œuvres, par leur accord singulier avec le fond peu changeant d'une race, d'une nation ou d'une civilisation, sont comparables à certains procédés industriels, par exemple la fabrication du pain ou la construction des murailles, qui, répondant parfaitement à des besoins primitifs, très simples et très permanents, sont destinées à être d'un emploi perpétuel, — ou bien à certaines formules scientifiques, la loi de l'attraction newtonienne, notamment, qui, exprimant l'ajustement le plus parfait possible de l'esprit humain, du langage humain, à la réalité extérieure, sont pareillement destinées à se répandre par les progrès de l'instruction aussi longtemps que le cerveau de l'homme persistera avec ses traits spécifiques. Mais cette remarque n'ôterait rien à la vérité du contraste signalé

1. Les outils, les procédés de l'industrie passent et se remplacent, mais les besoins auxquels ils répondent demeurent toujours : besoin de s'alimenter, de se vêtir, de s'abriter, etc. Au contraire, les besoins supérieurs et artificiels, vraiment sociaux, auxquels répond l'art, passent et s'en vont, mais les types artistiques restent, et servent ensuite à d'autres fins. En cela encore l'art ressemble à la vie.



plus haut entre l'industrie et l'art. C'est, en effet, grâce à l'engouement momentané, mais sans cesse renouvelé, pour des œuvres d'actualité, que l'admiration du public pour son art classique se retrouve jeune et fraîche, dans la mesure (assez faible d'ailleurs) où elle est sincère. Supposez que, depuis l'apparition de *Phèdre*, du *Misanthrope*, de *Télémaque*, des *Caractères* de la Bruyère, de la *Flûte enchantée*, la production artistique en fait de tragédies, de comédies, de romans, d'observations morales, d'opéras, se soit tout à coup arrêtée : pense-t-on que le goût pour ces anciennes compositions serait maintenant aussi général qu'il l'est — ou qu'il semble l'être? Certainement non. Loin de nuire à l'éclat de leurs célèbres devanciers, les successeurs de ces grands artistes ont alimenté le feu sacré de leur gloire inextinguible. Ils leur ont prêté, par contraste, un air nouveau, ou les ont révélés sous un nouveau jour. C'est dans l'intérêt des classiques que les romantiques ont travaillé, que les *naturalistes* travaillent. Ceux-ci sauvent ceux-là de l'affadissement du goût général. Il n'a donc pas fallu moins de mille innovations tragiques, comiques, romanesques, littéraires, musicales, pour préserver d'un prompt et irrémédiable épuisement le rayonnement imitatif des inventions anciennes, même classiques, dans le domaine de ces divers arts. Mais en est-il de même des inventions industrielles? Nullement. N'eût-on pas inventé la brioche, le pain n'aurait pas laissé d'avoir le même succès. Bien mieux, au lieu de favoriser la propagation des anciens procédés de tissage, de locomotion, d'éclairage, etc., l'invention de la *mull-jenny*, de la locomotive, de la lampe modérateur ou à pétrole, a relégué aux oubliettes ce legs vénérable du passé.

On pourra m'objecter encore la quasi-pérennité, presque sans modifications, de certaines formes de l'art très antiques. J'ai plus haut signalé ce caractère de l'art égyptien et chaldéen. Mais le moment est venu de dire que tous ces arts primitifs, y compris même celui de la Grèce jusqu'à une époque avancée, et comme nos arts du moyen âge, ont été des combinaisons très stables, de simples combinaisons pourtant, où l'art proprement dit se trouvait engagé et d'où il n'a pu se dégager qu'à la longue. Au lieu de s'y créer son propre but à lui-même, suivant son essence propre, il y poursuivait des buts imposés par la religion ou la politique (glorifier le dieu ou le roi, éterniser la forme du mort en vue de la vie posthume), et toute sa valeur consistait presque dans sa haute utilité mystique ou dynastique, à peine dans son charme indépendant, ressenti à la dérobée. La grâce d'une Cybèle, ou même d'une Vénus miraculeuse importait peu au dévot de l'antiquité. L'art, asservi de la sorte et mélangé aux croyances ou aux institutions

sacrées d'une nation, participait donc à leur immutabilité relative. Mais il tendait à s'affranchir, quoique, devenu libre, il aspire à s'appuyer de nouveau sur plus fort que soi. Ces arts religieux ou politiques d'autrefois étaient comparables aux arts industriels de nos jours, et offrent à l'esthéticien le même sujet d'études. Il s'agit cependant d'extraire de ces combinaisons diverses l'élément artistique pur, et de montrer ce qu'il est. C'est ce que nous venons d'essayer, c'est ce que nous allons tenter encore.

## IX

Passons, en effet, maintenant aux formes de l'art, de l'art pur, et à leur explication. Nous dirons, avant tout, que, quelle que soit sa forme, le propre de l'œuvre d'art est d'être *intéressante*. Le produit de l'industriel peut présenter accidentellement, involontairement, de l'intérêt; mais jamais le but du constructeur n'a été d'intéresser. Aussi est-ce seulement par hasard que *sa vue* peut suffire à répondre aux points d'interrogation qu'elle pose à l'esprit. En général, il faut démonter une machine pour la comprendre à fond. D'ailleurs, même quand elle répond à la curiosité qu'elle suscite, l'œuvre industrielle n'offre d'autre intérêt que la solution d'un problème; et la source de l'intérêt propre à l'œuvre d'art est plus complexe. Celle-ci intéresse d'abord comme problème résolu, comme difficulté vaincue, mais aussi comme expression fidèle et réussie de nous-mêmes. A cet égard, on peut dire qu'elle est un jeu, et que les jeux sont intéressants de la même manière. Effectivement les jeux ont été, avec les contes et les autres récits d'imagination, les premiers arts purs. Les échecs, l'un des plus anciens jeux <sup>1</sup>, outre les surprises qu'ils nous ménagent, sont une image de la vie militaire, une suite de sièges, de combats d'infanterie et de cavalerie. Il en est de même de tous les jeux d'enfants, calques réduits des luttes humaines. On sait que les quatre couleurs de nos cartes ont commencé par exprimer des armées différentes, en sorte que leurs jeux étaient des combats simulés. Ce caractère représentatif des jeux s'efface, il est vrai, à mesure que les arts se développent; mais à l'époque très reculée où ils étaient tout l'art, il était beaucoup plus marqué. Il ne l'est que trop dans les combats de gladiateurs. Et, de fait, l'art est un jeu,

1. L'antiquité des jeux est prodigieuse. Dès le moyen empire égyptien, on connaissait, non seulement les échecs, mais les dames, la toupie, les poupées, les pantins, les balles; ajoutons sur la même ligne (car le lien des arts et des jeux est ici manifeste) la musique et la danse.

mais un jeu sérieux et profond, comme l'amour <sup>1</sup>. On peut donner quatre sources distinctes à l'évolution historique des beaux-arts : la cérémonie, si bien étudiée par Spencer, le culte (surtout funéraire), la parure (masculine ou féminine) et les jeux. Il n'est point d'art où l'on ne puisse aisément remarquer le vestige de l'une de ces provenances. Mais la plus certaine, à mon sens, ou la plus pure, est la dernière. Aussi tout peuple artiste a-t-il été gai et voluptueux, encore plus que formaliste, mystique ou fat. L'art, avant tout, est né du loisir et du plaisir. Il est la poursuite d'un charme neuf et inattendu qu'une âme ou une société se crée à elle-même pour se donner l'agrément de l'aimer ; ou plutôt elle est la poursuite de son ombre, qu'elle projette transfigurée au-devant de ses pas. On conçoit que le vide et la vanité décevante de cet amour décident l'art émancipé à rechercher encore ou à regretter la direction de ses premiers maîtres et à redevenir volontairement mystique, patriotique, ou à se faire scientifique et commercial, pour soutenir d'un appui robuste sa fragilité apparente. Mais cette vigne est peut-être plus vivace que son ormeau, ce lierre plus durable que sa tour.

Toute œuvre d'art, disons-nous, est intéressante. On le contesterait à tort, en demandant, par exemple, quel genre d'intérêt présente un beau monument, une belle ouverture d'opéra, une statue, un paysage. Est-ce que l'audition de cette ouverture, la vue de cette statue, de ce monument, de ce tableau, n'intéresse pas, ne passionne pas la curiosité du peintre, du compositeur, du poète, de l'architecte, presque au même degré, et, comme nous le verrons, de la même manière au fond, que la représentation d'une pièce de théâtre ? C'est que ces artistes ont conscience des difficultés que leur confrère est parvenu à résoudre dans l'œuvre étudiée par eux. Ils se placent au point de vue des problèmes qu'il s'est posés, ils assistent au travail douloureux d'abord, puis triomphant, de son imagination. Alors ils admirent. Leur admiration finale n'est que leur applaudissement intérieur à un beau dénouement dont l'artiste, leur rival, est à la fois l'auteur et le héros. J'entre dans une cathédrale, et je dis froidement, moutonnement à vrai dire, moi qui ne suis pas du métier : elle est belle. Si j'avais vécu au XVIII<sup>e</sup> siècle, j'aurais trouvé cela fort laid ; c'était la mode. Et qui avait mis à la mode ce faux jugement ? Des architectes grecs et romains et s'étant par suite intéressés aux problèmes spéciaux résolus par ceux-ci, avaient passé

1. Aussi Guyau, dans son beau livre sur l'art, a-t-il raison de protester contre la notion beaucoup trop frivole qu'on s'en forme ordinairement quand on lui donne le jeu pour origine.

devant les édifices du moyen âge sans daigner les examiner et les avaient jugés indignes d'attention ; à peu près comme les prédécesseurs de Champollion, habitués à notre alphabet, jugeaient en passant les hiéroglyphes inintelligibles et insignifiants. Mais, depuis qu'une nouvelle génération de chercheurs a trouvé la clé de ces merveilleuses constructions, depuis que l'anatomie de leurs organes, voûtes, arcs-boutants, rosaces, etc., a été mieux connue, qu'on a vu en eux aussi des réponses neuves, des réponses de génie, à des problèmes nouveaux posés par les besoins de leur temps, on a commencé à les admirer à leur tour ; et cette admiration, contagieuse, parce qu'elle était sincère, profonde et motivée, a été la vraie source du plaisir spontané et irréfléchi que le premier venu trouve maintenant à regarder les grandes œuvres du XIII<sup>e</sup> siècle avant même de les avoir comprises. C'est donc, en définitive, à cette source qu'il nous faut remonter ; et, au lieu de chercher au plaisir esthétique je ne sais quelle explication entortillée, il convient de l'expliquer avant tout par l'intérêt, par la curiosité du critique intelligent qui, à travers l'œuvre, voit toujours l'opération, à travers le monument la conception, à travers l'ode l'inspiration, qui se passionne au spectacle des combats de l'artiste contre lui-même, contre ses désirs que d'autres désirs surmontent, contre ses préjugés que ses lumières dissipent, et qui, à chaque triomphe, dit : bravo ! intérieurement, comme les dames applaudissent dans un tournoi à chaque beau coup d'épée. Philosophiquement, esthétiquement, donc, l'admiration ou la réprobation du public pour une œuvre d'art ne compte pas. Ses applaudissements ou ses sifflets ne sont que l'écho inconscient d'applaudissements ou de sifflets, tout autrement importants, qui, après réflexion, après un déchiffrement laborieux, curieux, intéressant, des procédés de l'artiste, de ses découvertes, de ses ingéniosités, sont partis d'un petit coin du monde où un spectateur obscur, libre et attentif, regardait.

L'unité de l'œuvre d'art, par suite, consiste simplement dans l'accouplement d'une question et d'une réponse, d'un problème et de sa solution, d'un combat et d'une victoire. Toute phrase, musicale ou parlée, est une *onde* qui a son ventre et son nœud, qui s'élève et redescend. Elle fait un tout, parce qu'elle commence par exciter la curiosité et ensuite la satisfait, parce qu'elle est la rupture, puis le rétablissement d'un équilibre intérieur. Or, tout est *phrases* et *ondes* dans un art quelconque ; et leur ensemble est lui-même une onde complexe, une période. — Ces *touts partiels*, ces unités élémentaires qui composent le *tout total* de l'œuvre d'art, où les trouvons-nous en peinture ? C'est bien simple. Chaque objet distinct, arbre, animal,

rocher, fleuve, personnage, ou bien chaque groupe d'objets pareils indistincts séparément, joue dans un tableau un rôle comparable à celui d'un motif dans une mélodie, ou d'une strophe dans une pièce de vers. Chacun de ces êtres ou de ces groupes d'êtres, en effet, est peint de manière à attirer *un certain degré* d'attention et à la satisfaire complètement *dans la mesure* où elle a été excitée. Voilà pourquoi la plus simple silhouette de la moitié ou du quart d'un personnage épisodique est, à mon sens, un tout partiel, une phrase incidente complète en soi, quoique secondaire. A mesure que la peinture progresse, elle distingue mieux les plans, c'est-à-dire étend et précise davantage l'échelle des degrés d'attention dont elle dispose et qu'elle distribue entre les parties de ses œuvres, de même que le progrès du langage établit des distinctions chaque jour plus nettes et plus étendues entre les propositions principales et incidentes. L'architecture aussi a ses phrases; elle pose et doit poser au spectateur ces questions : « Qu'est-ce que cela? temple, palais, caserne? A quoi bon? » Il faut que la réponse se trouve écrite sur la façade, sur l'extérieur de l'édifice, toujours divisé en parties distinctes, ouvertures, chapiteaux, fûts, moulures, etc. Seulement, si la netteté symétrique des phrases est ici plus marquée que dans un tableau, leur variété est infiniment moindre. Par sa dyssymétrie ou sa symétrie voilée, par son abondance instructive et souple, la peinture est comparable à la belle prose; l'architecture répondrait plutôt à la versification. Quant à la sculpture, rien de plus simple. Chaque statue est une phrase unique, une pensée détachée. De là peut-être la stérilité relative de cet art, de même que celle du genre aphoristique, et leur résistance commune aux efforts faits pour les renouveler.

N'est-ce pas abuser de la métaphore, me dira-t-on, que d'assimiler une femme portant une cruche dans un tableau du Poussin, ou une tête du Corrège, à un motif de Mozart? Non, rien de plus comparable. Les objets naturels représentés par le peintre sont, répétons-le, des variations de types naturels, de *thèmes* que le peintre n'a pas inventés, il est vrai, mais qu'il s'approprie en les variant puisque leur seule raison d'être est d'être variés. Le mérite éminent du musicien est de créer ses propres thèmes à lui, au lieu de se borner à diversifier des modèles extérieurs. Du fond de son âme, il tire ces créatures idéales, ces nouvelles *espèces* musicales qui surprennent et ravissent son auditoire autant que l'apparition d'une flore nouvelle émerveille le voyageur. Mais de ces thèmes aussi il est vrai de dire qu'ils ont pour fin essentielle leurs propres modulations. Voilà pourquoi l'artiste qui les crée leur dit toujours : Multipliez-vous, et les diversifie lui-même en les reproduisant plusieurs fois au cours de

son œuvre. N'est-il pas vrai que toute belle mélodie aspire à être répétée et renouvelée sans fin, comme toute forme vivante? et pourquoi cela, sinon parce qu'une belle mélodie, comme un type organique, est une harmonie, un trouble et un apaisement spécial du désir, une curiosité spéciale suscitée et assouvie?

## X

Toute œuvre d'art est donc intéressante; mais son intérêt est double. Une ode, une élégie, une pièce de vers quelconque, intéresse d'abord par la curiosité d'apprendre, par exemple, comment l'auteur s'y prendra pour concilier, avec les exigences de son sujet, de sa pensée, celles du rythme qu'il a choisi. Mais, à ce genre secondaire d'intérêt, de curiosité, s'en ajoute un autre, s'il s'agit d'une poésie narrative ou dramatique; je veux dire l'intérêt provoqué par le conflit de passions ou de croyances incarnées dans les personnages, et par le problème de savoir comment cette difficulté, elle aussi, sera résolue. En cherchant bien, nous retrouverons cette distinction, même en architecture, même en musique, quand ces arts auront acquis tout le développement auquel ils aspirent dès leur berceau. Exprimons-la en termes bien compréhensifs: une œuvre d'art quelconque, dirons-nous, nous intéresse, d'abord en tant que, suivant en réalité (s'il s'agit de poésie ou de musique) ou par la pensée (s'il s'agit des arts du dessin) le travail successif de l'artiste en train de la composer, nous nous faisons une idée des difficultés qui l'ont agité et qu'il a fini par surmonter; et elle nous intéresse en second lieu, en tant que les personnages représentés par le récit, le drame, ou le dessin, ou, ce qui revient presque au même, les états généraux de l'âme exprimés par une peinture de paysage ou une orchestration<sup>1</sup>, nous révèlent une contradiction passagère ou apparente, finalement résolue en un plein accord. Un personnage dramatique ou romanesque n'est qu'un état général de l'âme individualisé, une idée ou une passion incarnée; un état de l'âme, par suite, est en quelque sorte un personnage sous forme impersonnelle. — Tel est le sens de l'identité approchée que je viens d'établir en passant. Et, à ce point de vue, on voit déjà que ni l'architecture, ni la musique, ni la peinture de paysage, ni la poésie lyrique, ne sont elles-mêmes dépourvues

1. On a fort bien dit qu'un paysage (peint) est un état de l'âme. Ajoutons un état de l'âme complexe, dans lequel nous en discernons aisément plusieurs dont le paysage, s'il est réussi, exprime la conciliation heureuse, l'harmonie après une lutte psychologique. Il en est de même d'un beau morceau de musique.

du second genre d'intérêt en question et ne se réduisent au premier. Mais ajoutons que, pour plusieurs raisons, un état de l'âme exprimé gagne à revêtir une incarnation individuelle. Son expression de la sorte est plus claire et plus forte; et sa lutte avec d'autres états cesse d'être simplement psychologique pour devenir sociale. Voilà pourquoi le développement naturel des arts conduit presque fatalement l'architecture à se doubler de la peinture murale ou de la sculpture, la musique à s'appuyer au drame ou à la comédie pour former l'opéra ou l'opérette, la poésie à ne pas séjourner dans le lyrisme, mais à se donner carrière dans le drame, l'épopée ou le roman. Grâce à ses fresques, en effet, grâce à ses mosaïques, à ses vitraux, à ses chapiteaux sculptés, aux représentations figurées qui le couvrent, le monument se trouve avoir quelque chose à raconter; et il convient que ses peintures ou ses sculptures racontent précisément les luttes victorieuses de certaines croyances religieuses, de certains desseins politiques, dont ses grandes lignes élancées ou horizontales, brisées ou pleines, suppliantes ou orgueilleuses, donnent déjà l'impression confuse au spectateur. De même <sup>1</sup>, le *libretto* d'un opéra, ou les paroles d'une romance, rendent à la musique ce service de lui traduire ou de lui compléter sa propre pensée.

Cela dit, demandons-nous si les deux genres d'intérêt distingués par nous sont essentiellement différents l'un de l'autre. Nous venons de laisser entrevoir qu'il n'en est rien. Mais soyons plus explicites et plus complets. Bien que l'exécution technique et l'idée inspiratrice d'une œuvre d'art soient toujours intimement unies, elles se laissent distinguer; et la première consiste en une délivrance de l'artiste affranchi de sa propre peine intérieure, ou en une allégresse de l'artiste heureux de dépenser sa force active, le second consiste en un conflit d'êtres animés (ou d'états de l'âme) qui se noue et se dénoue, ou en un concours qui se déroule. Mais, dans l'un et l'autre cas, les peines et les difficultés surmontées sont ou des idées qui paraissent se contredire, ou des désirs <sup>2</sup> qui paraissent s'entraver, et

1. A défaut de dessins d'hommes ou d'animaux, interdits par le Coran, les édifices arabes ont éprouvé le besoin d'admettre, parmi leurs motifs de décoration, force inscriptions empruntées à leur livre sacré.

2. Par exemple, l'embarras où s'est trouvé le premier architecte qui s'est posé et a résolu le problème de la voûte à arêtes, résultait de ce qu'il *voulait* une chose (une large voûte en pierre servant de plafond à une église), et que cette chose lui paraissait, avant sa découverte, avoir une conséquence qu'il ne *voulait pas* (la poussée tout le long des murs et la nécessité de faire des murs extrêmement épais). Une volonté et une *volonté* étaient donc en lutte dans son esprit; et aussi bien une affirmation et une négation; puisque tantôt il *croyait*, tantôt il ne *croyait pas* possible de construire une voûte si large sans faire des murs d'une énorme épaisseur. Or, cette double perplexité, n'est-ce pas tout un petit drame intérieur, dont l'artiste est à la fois tous les héros?

les bonheurs de l'activité déployée sont des idées ou des passions qui se confirment ou s'entr'aident, et qui, par suite, se font valoir en se rapprochant heureusement, en ayant la chance de se suivre dans l'imagination de l'artiste ou de s'incarner dans ses personnages différents. Seulement, tandis que l'artiste cherche à nous dissimuler les hésitations, les péripéties intimes, qui ont précédé le triomphe tout psychologique dont son œuvre est le fruit, il se complait à nous étaler les luttes et les démêlés de ses personnages. Aussi, en général, son exécution nous intéresse-t-elle surtout comme *concours* heureux et imprévu plutôt que comme *conflit* douloureux d'idées et de sentiments, et son sujet nous intéresse-t-il comme conflit plutôt que comme concours<sup>1</sup>. Le concours n'a lieu d'ordinaire qu'au dénouement. Même la *Divine Comédie*, si dépourvue d'intérêt dramatique dans l'ensemble, rachète cet inconvénient par le pathétique des récits ou des drames qu'elle nous déroule en détail, ainsi que par l'importance des dissertations doctrinales, théologiques ou philosophiques, qu'elle met dans la bouche de Virgile ou de Béatrix, comme solution des problèmes, comme apaisement des perplexités, qui agitent l'âme du poète voyageur. Et d'ailleurs elle nous captive aussi, dans chacune de ses trois parties, par la galerie de figures unanimement, mais diversement perverses, pénitentes ou saintes, qui la composent. Cette exception, au surplus, est presque unique. Il faut pourtant y ajouter le second *Faust*, défilé ou cavalcade fantastique et historique plutôt que drame.

La raison de la différence dont il s'agit est que le spectacle d'une âme se faisant obstacle à elle-même nous est, d'habitude, désagréable à voir, comme celui d'un échantillon mal venu de la nature humaine, comme celui d'un homme impropre à la vie vraiment humaine, à la vie sociale; tandis que le spectacle d'âmes se contrariant, mais fixées chacune à part, momentanément du moins, en une idée, en une passion unique, comme toute âme doit l'être socialement, est la représentation fidèle de la vie humaine, de la vie sociale *en action*, telle que nous souhaitons de la revoir dans le miroir ondulant de l'art. Je dis *en action*; c'est, en effet, la logique sociale *dynamique* et non *statique*, que l'esthétique nous reflète; et rien peut-être ne nous révèle mieux le fond de l'histoire religieuse, politique, militaire,

1. Cela est surtout vrai des œuvres littéraires; car les peintures et les bas-reliefs ont presque aussi souvent pour sujets des processions, des sacrifices aux dieux, des jeux (concours de volontés et d'esprits unanimes), que des batailles, des duels, des situations dramatiques, des naufrages. Aussi une peinture ou une sculpture est-elle toujours bien moins intéressante par son sujet qu'un roman ou une pièce de théâtre.



industrielle, n'importe, que l'œuvre d'art parvenue à son complet épanouissement, c'est-à-dire le drame.

Il reste cependant à expliquer la raison d'être des œuvres d'art qui sont des *processions* et non des *lutttes*. A ce propos, je me souviens avoir lu cette remarque judicieuse que les procédés littéraires de Victor Hugo se réduisaient à deux, l'*antithèse* et l'*énumération*. Rien de plus vrai; mais précisément il me semble qu'en cela le grand poète a montré le caractère compréhensif de sa poésie, puisque ces deux aspects de son talent expriment les deux types de l'art, complémentaires l'un de l'autre. Remarquons que toutes les rencontres historiques d'idées et de passions, et des personnages où elles s'incarnent, sont des *lutttes* ou des *combinaisons*. Or, ces dernières rencontres, sommes des découvertes, des initiatives fécondes, sont susceptibles de se produire entre un nombre indéfini de termes et non entre deux termes seulement. Il n'est pas une théorie scientifique qui ne soit un enchaînement d'expériences et d'observations nombreuses se confirmant mutuellement; il n'est pas une mythologie, ou une théologie, qui ne soit une suite de divinités fraternelles exprimant une même conception de l'univers, ou une suite de dogmes inspirés par un même esprit ou un même dessein. Il n'est pas une législation qui ne soit une ramification d'idées juridiques de même orientation et de même sève poussées successivement sur le même tronc politique. — Au contraire, sur un champ de bataille, il n'y a jamais que deux armées en présence, — dans une élection, il n'y a jamais que deux partis, — dans une rivalité artistique, il n'y a jamais que deux écoles en lutte, etc. Ainsi donc, en histoire comme dans Victor Hugo, tout n'est qu'énumération ou antithèse. Cela se conçoit d'après notre manière de voir, car l'énumération artistique est le développement de la victoire qui suit l'antithèse et le combat. Après la bataille, le triomphe, déroulement orgueilleux et harmonieux des forces dégagées par la soumission du vaincu. Il ne faut donc pas s'étonner de voir les civilisations et les religions triomphantes assises dans la sécurité de leur puissance, s'exprimer en des œuvres processionnelles, telles que la trilogie du Dante ou le second *Faust*, ou les frises du Parthénon.

Mais revenons. L'évolution de l'art pur commence par l'épopée, par le récit, et se termine par le drame. Entre ces deux termes, du reste si semblables l'un à l'autre, éclosent toutes ses formes différentes. Si l'on en croit Spencer<sup>1</sup> pourtant, tous les arts, y compris la littérature écrite (bien mal aisée à séparer, soit dit en passant, de la

1. Voir ses *Premiers Principes*, trad. franç., p. 372 et s., p. 375 et s.

littérature simplement parlée, rhapsodie et art oratoire), dériveraient de l'architecture, dont ils ne seraient que des **démembrements successifs**. Pour apprécier la valeur de cette vue spacieuse, remarquons d'abord que, dans le même passage, et ailleurs, Spencer insiste aussi, et avec raison, sur le caractère éminemment religieux et gouvernemental qu'avait l'art à ses débuts. « De même qu'en Égypte et en Assyrie, les arts jumeaux, la peinture et la sculpture, étaient d'abord unis l'un avec l'autre, et avec leur mère, l'architecture, ils étaient les auxiliaires de la religion et du gouvernement. » Cela est certain, mais l'auteur a l'air de croire plus bas que rien de pareil ne se voit après l'émancipation des arts. Il est pourtant bien visible qu'ils ne jouissent jamais longtemps de leur liberté, et s'empressent de s'enchaîner à quelque nouvelle puissance. Aujourd'hui la littérature et les beaux-arts se mettent à la mode scientifique et démocratique par la même raison qu'hier ils se pliaient au goût philosophique et aristocratique, et avant-hier endossaient la livrée théologique et royale. En ce sens, et de tout temps, les arts ont fait partie à la fois du pouvoir et du dogme, suivant qu'ils ont servi à la coordination des volontés ou des croyances; et, à ce titre, ils rentrent en se bifurquant dans le cadre des catégories de notre logique sociale statique. A vrai dire, l'art est destiné à redevenir enfin ce qu'il a été d'abord, chose essentiellement religieuse plus que gouvernementale. Un jour viendra peut-être, où la poésie, essence de l'art, sera la religion finale de l'humanité, c'est-à-dire la synthèse transfigurante, supra-scientifique, de l'univers. — Mais s'ensuit-il qu'il n'ait jamais existé, dans le passé aussi bien que dans le présent, des germes plus ou moins développés d'un art pur et libre, et que, même en s'asservissant comme il le fait toujours, l'art ne possède pas une essence propre, qui permette de le considérer à part de l'Église et de l'État? Voilà ce qu'il faut voir. Or, il est remarquable que, dès la plus haute antiquité, et même chez les peuples les plus courbés sous le joug traditionnel de leurs prêtres et de leurs rois, nous voyons fleurir, non seulement des jeux variés purement récréatifs et représentatifs de la vie humaine idéalisée ou caricaturée, mais une poésie de chants populaires, épiques ou satiriques, toujours narratifs même lorsqu'ils sont lyriques. On voit que l'art a eu, en naissant, la conscience précise et la visée directe de son but propre, qui est l'expression de l'homme ou de l'humain par l'homme. De cette humble source tous nos arts procèdent, et non de l'architecture. A l'origine de toutes les civilisations, de toutes les floraisons artistiques, de celles du moins où nous voyons quelque peu clair, nous trouvons, non pas un monument, mais un livre, un livre écrit qui a commencé par être simplement parlé, un livre sacré ou

vénéré <sup>1</sup> qui a commencé par être un recueil de chants plus ou moins profanes, d'hymnes inspirés par quelque circonstance individuelle, tels que ceux de David ou des Védas et probablement d'Orphée. N'est-il pas vrai que toute notre peinture, toute notre sculpture moderne, ajoutons toute notre musique, a découlé, non des cathédrales gothiques ou romanes, mais de la Bible et de l'Évangile, dont nos premiers tableaux et nos premières statues n'ont été pour ainsi dire que l'enluminure, la reproduction fragmentaire et multiple, en pierre, en marbre, en bois, en toile, et dont nos cathédrales elles-mêmes, qui ne seraient pas sorties de terre sans ces deux livres, n'ont été que la traduction libre, en tant qu'œuvres d'art, comme nos premiers essais de mélodie et d'harmonie, plain-chant et oratorios? Et quand, avant même la Renaissance, la Bible et l'Évangile cessent d'être la fontaine unique de l'art, n'est-ce pas parce que d'autres livres inspirateurs aussi, quoique à un moindre degré, ont apparu, à savoir les romans de chevalerie d'abord, puis toute la littérature classique? C'est une remarque sur laquelle insiste Burckardt (la Civilisation en Italie) que, « dans le phénomène de la Renaissance, le mouvement intellectuel (c'est-à-dire littéraire) précède le mouvement artistique ». A d'autres époques il en est de même. « En Italie, la culture, dont la poésie est une manifestation essentielle, précède toujours l'art plastique et contribue à le faire naître et à le développer. » Cette loi est générale. N'est-il pas manifeste que tout l'art arabe est né du Coran, que tout l'art grec, depuis le plus ancien temple dorique jusqu'aux frises de Phidias, depuis Eschyle jusqu'à Euripide, est né d'Homère, merveilleux compilateur de rapsodes bien antérieurs à lui? que tout l'art de l'Inde est une émanation de ses poèmes gigantesques et de ses hymnes védiques? Ne pouvons-nous pas ajouter que tout l'art assyrien s'explique très probablement par les livres sacrés des prêtres chaldéens, dont quelques fragments nous sont parvenus; et que, probablement aussi, les croyances religieuses des Égyptiens, avant de s'exprimer dans leurs statues, leurs silhouettes monumentales et leurs pyramides, s'étaient d'abord formulées en quelques poèmes, générateurs de tout leur art? Il y a donc, ce me semble, plus d'ingéniosité que de vérité dans cette conclusion de Spencer : « Quelque étrange que cela paraisse, il n'en est pas moins vrai que toutes les formes du langage écrit, de la peinture et de la sculpture, ont leur raison commune dans les décorations politico-religieuses des temples et des palais antiques. » Même restreint aux arts du dessin, abstraction faite

1. Sur cette origine religieuse de l'art, je ne puis mieux faire que de rappeler aux lecteurs de la *Revue* la très belle étude de M. Espinas, publiée en août et septembre derniers.

des genres littéraires, l'ordre d'évolution indiqué par l'éminent philosophe anglais est des plus contestables. Il y a des raisons sérieuses de croire, par exemple, que les premières peintures florentines ont été provoquées non par la vue de mosaïques ou de fresques incorporées aux murs d'édifices religieux ou civils, comme il le faudrait d'après Spencer, mais bien par la vue des miniatures qui ornaient les manuscrits du moyen âge<sup>1</sup>. « Même en peignant leurs grands tableaux, dit M. Lecoy de la Marche, Giotto, le Pérugin, Raphaël, ont l'air de se souvenir des brillantes enluminures où ils ont puisé dès leur enfance le goût du dessin, en feuilletant les vieux manuscrits de leurs églises et de leurs bibliothèques. » Les premiers tableaux florentins sont des miniatures agrandies et détachées, et les miniatures elles-mêmes, avant d'être des estampes indépendantes du texte, ont commencé par être de simples jambages des lettres initiales : on suit les étapes de cette transformation.

Ce n'est pas l'architecture, c'est la parole qui a été le premier des arts. De la parole, parlée ou écrite, tout art dérive. On a fort bien prouvé que toute écriture a commencé par être un dessin, une imitation de la nature; on prouverait aussi bien que tout dessin a commencé par être une écriture; et cela même nous explique le caractère à la fois raffiné et, d'après nos idées modernes, incorrect, des primitives gravures mexicaines ou égyptiennes. « Des peuples qui expriment leurs idées par des peintures, dit Humboldt, attachent aussi peu d'importance à peindre correctement que des savants d'Europe à employer une belle écriture dans leurs manuscrits. » Quand ces savants soignent leur écriture, c'est pour la rendre expressive plutôt qu'élégante; et tel est le cas des artistes pharaoniques ou aztèques quand ils *s'appliquent*. — Poursuivons. Il serait aisé de prouver, je crois, que toute parole a commencé par être une musique imitative des bruits de la nature encore plus qu'un cri de douleur ou de joie, une onomatopée encore plus qu'une interjection; et, à l'inverse, toute musique n'a-t-elle pas débuté par être un langage en ce sens? — Seulement, il y a à noter une différence instructive entre les deux évolutions qui ont pour points de départ le dessin, onomatopée écrite, et l'onomatopée, dessin parlé ou musical. Tandis que le dessin, en se développant sans cesse à part de l'écriture au cours de la civilisation, devient l'ensemble des arts plastiques, sculpture et peinture (pourquoi pas architecture aussi?), et paraît susceptible de variations inépuisables, l'onomatopée séparée

1. Je renvoie à l'ouvrage de M. Lecoy de la Marche sur *la Miniature et les manuscrits* (Quantin, 1883).

du langage s'arrête dès le début et semble incapable de progrès. Il est vrai que la musique, ai-je dit, se développe, mais la musique est un art expressif bien plus qu'imitatif. Par ce caractère elle est l'analogue acoustique de l'architecture, plus que de la peinture. Pourquoi donc ce contraste? Avant de répondre, remarquons qu'un contraste précisément inverse se montre à nous entre deux développements artistiques liés aux précédents. La parole distincte de l'onomatopée, en effet, la parole en ce qu'elle a de plus accidentel et de plus arbitraire dans chaque idiome, a donné lieu à un art spécial, au plus noble et au plus fécond des arts, la littérature. Or quel est l'art auquel l'écriture comme telle, l'écriture alphabétique, détachée du dessin, a donné lieu de son côté? La calligraphie, qui, somme toute, a une valeur esthétique si insignifiante. — La raison, je crois, de ce double contraste nous est fournie par ce que j'ai dit plus haut sur la richesse de la Nature en combinaisons heureuses de lignes opposée à sa pauvreté en combinaisons de sons musicaux. L'onomatopée, dessin musical, ne se développe pas, car les modèles naturels lui manquent; et la parole poétique ou littéraire, calligraphie parlée, se développe par la même raison, c'est-à-dire parce que l'imagination acoustique de l'homme, étant dépourvue d'images du dehors supérieures à la mélodie caractérisée des phrases et des syllabes, reçoit avidement celle-ci : à l'inverse, le dessin devait se développer dans un univers si riche en modèles à copier; et la calligraphie devait avorter, par suite de l'indigente bizarrerie de ses beautés propres comparées à celle du dessin et des formes vivantes ou physiques dont s'alimente celui-ci.

## XI

Disons donc que le langage, et d'abord le langage parlé, bien entendu, est le principe et la substance plastique de tout art. Les deux arts qui procèdent le moins directement de cette source sont l'architecture et la musique. Mais il paraît impossible de ne pas admettre que la première parole rythmée a dû précéder le premier chant et la première construction régulière et symétrique, tant soit peu artistique d'intention. J'accorde volontiers à Spencer que la statue détachée et libre, destinée à être vue de tous côtés, est sortie par degrés du bas-relief sculpté sur les murs d'un palais ou d'un temple. Mais le temple ou le palais, pourquoi ont-ils été construits si ce n'est pour abriter l'équivalent primitif de la statue, l'idole plus ou moins grossière, ou l'arche, ou tout autre essai informe de scul-

pture, qui préexistait à l'architecture au lieu d'en provenir, et qui exprimait des idées religieuses déjà répandues par la poésie?

La poésie narrative, l'épopée : tel est le germe complexe et confus de tout le développement artistique. Tout le reste en sort par voie de ramification divergente. La première musique n'a été que le récitatif du premier poème, autrement dit sa récitation accentuée. La première danse en a été la mimique, c'est-à-dire la gesticulation exagérée. La première statuaire n'a fait que préciser et fortifier les traits des dieux ou des rois tracés par le poète ; la première peinture n'a fait que fixer et aviver ses descriptions ; la première architecture, le premier monument digne de ce nom, n'a été que la pétrification de ses rêves les plus extravagants ou de ses conceptions les plus hautes et l'abri des dieux chantés par elle. — Enfin, le premier drame n'a été qu'un épisode ou un fragment de ses récits découpé et dialogué, et en même temps un développement de sa mimique chorale, comme le prouve le théâtre grec.

L'art a dû débiter par le récit et finir par le drame, parce que l'homme est avant tout social. Aussi ses premiers récits donnent-ils une faible place à la psychologie individuelle ; tout y est lutte entre hommes, puis accord entre eux, batailles et traités de paix ou morts. Si la narration épique ainsi conçue, bien différente en cela de nos romans individualistes, a dû précéder le drame, cela s'explique d'abord par le caractère plus artificiel et le maniement plus difficile de cette dernière forme de l'art ; puis par l'aptitude plus grande de l'homme rude et grossier à l'action qu'à la parole. La part exorbitante du dialogue, qui constitue l'expression dramatique de la vie humaine, n'a été possible qu'à un âge de culture déjà avancée. — La forme du récit diffère de celle du drame en ce que la première donne toujours à la partie psychologique des conflits d'idées ou de désirs une importance que la seconde atténue considérablement au profit de leur côté social. Celle-ci ne peint les agitations intérieures des personnages qu'à travers et moyennant leurs discussions entre eux ; ou, si elle isole et met en relief ces agitations, c'est par exception, dans le monologue et dans le chœur à la façon des Grecs, deux organes imparfaits que le développement de l'art dramatique résorbe ou supprime par degrés.

Quoi de plus invraisemblable qu'une pièce de théâtre ? Quoi de plus artificiel que les conventions sur lesquelles le théâtre est fondé ? Cependant rien de plus intéressant, rien où éclate mieux la force de l'art dans toute sa pureté. Un temps d'individualisme momentané, de dissolution sociale en attendant une réorganisation sociale, et de chute dans la psychologie pure et simple, peut bien rendre vigueur

au récit romanesque. Mais, à ces basses époques même, la supériorité artistique du drame se montre en ce que l'on voit tous les jours les romans réussis, pour couronner leur succès, monter sur les planches, tandis que l'inverse ne s'est jamais vu. Quel dramaturge s'aviserait de traduire sa pièce en roman pour ajouter à sa réputation? Or, cette transformation du récit en drame, jamais du drame en récit, est le fait constant de toutes les évolutions littéraires; tout le théâtre grec est sorti des flancs d'Homère; tout le théâtre de l'Inde descend des cimes de ses grands poèmes; nos premiers mystères étaient la naïve traduction des récits évangéliques. Mais qu'on me cite une épopée née d'une tragédie.

C'est que le dialogue pur, dégagé de tout autre élément, a l'avantage de mettre en saillie le fait logique, socialement logique, par excellence, à savoir le conflit ou le concours de *deux* croyances ou de deux désirs, incarnés dans *deux* personnes distinctes, et le résultat de cette lutte ou de cette collaboration. Il est la manifestation la plus nette de la logique sociale en action. Puisque l'art, nous le savons, est la réponse au besoin que l'homme éprouve de se refléter lui-même dans sa vie propre, dans sa vie humaine et sociale, il est naturel, on le voit, que le plus haut point de l'art soit le drame. Qu'est-ce que l'histoire, en effet? L'histoire se laisse facilement décomposer en actions élémentaires d'une longueur on ne peut plus variable, mais qui se réduisent toutes à une révolution suivie d'un nouveau régime, à une guerre suivie d'un traité, à une difficulté suivie d'un arrangement, à un procès suivi d'un arrêt, à une discussion suivie d'une conclusion, en un mot à une question suivie d'une réponse. C'est ainsi qu'une pièce de théâtre se compose essentiellement d'un nœud et d'un dénouement. Et, si nous l'analysons avec plus de soin, nous verrons que le nœud consiste ou en un *oui* opposé à un *non*, ou en une thèse vis-à-vis d'une antithèse, ou en plusieurs couples pareils diversement combinés. Les premières pièces sont toujours des dialogues à deux personnages. — Nous verrons aussi qu'un dénouement, au théâtre ou dans l'épopée, est, de même que dans la vie, une paix après un combat de désirs et d'idées. Seulement, dans la vie, les opinions ou les passions contraires n'arrivent en général à l'accord que moyennant des concessions mutuelles, et celle qui triomphe se trouve elle-même mutilée, pareille à ce sauvage qui, s'étant battu à coups de hache avec un autre insulaire pour la possession d'une boucle d'oreilles, sortit vainqueur de la lutte, mais avec les deux oreilles coupées. Au contraire, dans les œuvres d'imagination, la volonté ou la conviction triomphante triomphe entièrement; il est arrivé même quelquefois,

dans les pièces comiques ou gaies, que les deux adversaires finissent par être enchantés à la fois. En cela l'œuvre d'art manifeste l'idéal caché du désir humain et anticipe la fin de l'histoire : l'accomplissement intégral de quelque dessein personnel universalisé sans restriction, et, s'il se peut, sans sacrifices.

Mais ici il faut distinguer entre la tragédie et la comédie. Dans la comédie, le conflit d'opinions ou d'intérêts se termine d'ordinaire par le mutuel embrassement des adversaires qu'un futile obstacle séparait et qui finissent par reconnaître sa futilité. Dans la tragédie, l'accord des volontés et des pensées, en ce sens, n'est presque jamais possible, à cause de l'intensité beaucoup plus grande du désir et de la foi qui animent les personnages et qui les pénètrent jusqu'à la moelle. Le problème posé ne peut donc se résoudre le plus souvent, comme Hegel l'a fort heureusement remarqué, que par la suppression de l'une des deux croyances ou des deux passions contraires, c'est-à-dire par la mort de l'un des héros, soit d'un martyr comme Polyeucte, soit d'un ambitieux comme Macbeth. Toute la différence des œuvres gaies et des œuvres sévères se ramène donc au *degré* différent de la foi et du désir qui y sont en jeu. C'est qu'en effet il suffit d'un peu plus ou d'un peu moins de conviction et de résolution dans la vie pour rendre sérieux un homme frivole ou frivole un homme sérieux. — Par exemple, une jeune fille veut se marier avec un jeune homme, parce qu'elle le juge doué de toutes les qualités; et le père de la jeune fille ne veut pas cette union, parce qu'il est pétri de défauts. Mais, en fin de compte, le père est forcé d'avouer qu'il s'est trompé, et il consent au mariage. Or, s'il reconnaît son erreur et change d'avis, n'est-ce pas parce qu'au fond l'opinion qu'il avait de son futur gendre n'était point une des idées capitales de sa vie, telle qu'eût été sa foi religieuse au XVI<sup>e</sup> siècle ou sa foi politique à la fin du XVIII<sup>e</sup>; et n'est-ce pas aussi parce que son dessein d'empêcher le mariage dont il s'agit n'était point un des buts essentiels et profonds de son existence, comme la défaite de l'Angleterre était le but de Napoléon I<sup>er</sup> ou l'écrasement de la maison d'Autriche le but de Richelieu? Supposez Polyeucte au cinquième acte se convertissant au paganisme, ou Macbeth renonçant à toute ambition dans le fond de quelque villa! — Vitalemment, l'homme se doit à la propagation vitale du type spécifique ou de la variété individuelle dont il est l'incarnation. Mais, socialement, il incarne en lui un dessein traditionnel ou un plan personnel, un dogme transmis ou une vérité trouvée, et il se doit aussi, tout entier, à leur propagation dans l'humanité. Plus il émerge de la vitalité, plus il subordonne son devoir vital à son devoir social. Quand il sacrifie ses dieux, ses principes, sa



patrie, à l'amour physique, il fait le contraire, il se replonge dans la vie d'en bas. On comprend donc pourquoi, bien que l'amour envahisse de plus en plus l'art considéré dans son ensemble, le rôle de l'amour décroît à mesure qu'on s'élève vers les hautes régions de l'art. Dans les œuvres inférieures, l'amour est l'alpha et l'oméga, le point de départ et la barrière; dans les œuvres élevées et graves, il est la borne à tourner, l'écueil à franchir. Le plus haut point que l'homme social puisse atteindre est cette abnégation héroïque qui lui fait donner son sang pour sa foi ou son rêve. Tel est le courage du soldat, ou la fermeté du martyr. Rien de plus beau, rien de plus unanimement loué, mais rien de moins conforme à la morale utilitaire. — Les héros tragiques sont caractérisés par cette spiritualisation supérieure. Chez ces types épurés de l'humanité, rien de l'animalité ne subsiste, et l'esprit, chose essentiellement affirmative et volontaire, doit briller en eux de tout son éclat. Leur seule raison d'être est le but ou l'idée qui les meut; ils ne sauraient lui survivre sans contradiction.

L'homme est un être social greffé sur un être vital; il n'est que cela : que resterait-il de la psychologie, la physiologie ôtée (comme l'a dit, je crois, M. Taine), si ce n'est ce qu'y ajoute la sociologie? Par suite, l'art, reflet de l'homme, emprunte tour à tour son inspiration dominante aux passions de la vie ou aux inspirations de la société. Il y a deux pôles : l'amour d'une part, d'autre part la politique et la religion, l'humanitarisme ou la science. Il est érotique dans le premier cas, officiel ou religieux, industriel ou naturaliste, humanitaire ou philosophique, dans le second. Or, à mesure qu'il s'élève, il se socialise et les derniers caractères indiqués s'accroissent en lui. Mais, si noble que soit l'attraction supérieure à laquelle il obéit alors, elle ne doit jamais annihiler la première. Il perdrait en charme et en puissance ce qu'il gagnerait en grandeur.

Observons que des deux parties dont se compose l'œuvre d'art, à savoir du nœud et du dénouement, de la lutte et de la combinaison, la seconde est la plus essentielle, quoique dans la plupart des pièces de théâtre la première soit de beaucoup la plus développée. La preuve en est qu'un dénouement sans pièce, quoique peu intéressant, peut faire un tout complet; c'est le cas des œuvres d'art processionnelles dont j'ai parlé plus haut, et où l'artiste a sous-entendu les conflits historiques d'où l'harmonie qu'il déroule est issue; tandis qu'une pièce sans dénouement est une phrase inachevée, qui laisse l'esprit non satisfait. Pareillement, lisez les résultats de l'histoire, même sans l'histoire, cette lecture, par exemple celle du magistral ouvrage de Cournot sur *la Marche des idées* dans les temps modernes,

ou, à un point de vue plus particulier, celle d'un ouvrage de vulgarisation quelconque, vous satisfera l'esprit, je ne dis pas vous passionnera; et ce tableau pourra avoir quelque chose d'éminemment artistique, bien qu'une exposition à la fois historique et dogmatique d'un corps de sciences ou d'un corps de droit ait plus de chance de prétendre au titre d'œuvre d'art. Mais lisez l'histoire en train de se faire, non encore faite, une discussion entre deux astronomes sur les taches du soleil, entre deux théologiens sur un dogme, entre deux partis sur une question de politique; jamais, quel que soit l'intérêt du problème soulevé, non résolu, vous ne goûterez là rien de semblable à l'apaisement fortifiant que le passage de l'art laisse après lui.

Nous pouvons apercevoir d'autres similitudes encore entre le drame et notre explication de l'histoire. Mais ne sommes-nous pas déjà en droit de conclure, pour résumer toute cette étude et nous excuser de sa longueur, que l'œuvre d'art est de toutes les œuvres de l'homme la plus logique peut-être et la plus téléologique? Non seulement, en effet, comme nous l'avons prouvé en commençant, elle est un excellent moyen à la poursuite d'un grand but plus ou moins inconscient, ambiant ou intime, qu'elle atteint toujours, ajoutons le meilleur argument en faveur d'une grande foi nationale ou individuelle, qu'elle exprime et démontre aux sens; non seulement elle est de la sorte une difficulté tranchée et un problème résolu, un accroissement de sécurité et de vérité; mais encore les éléments qui la constituent, les personnages sculptés, peints, joués, chantés par elle, ont aussi leurs obstacles à franchir, leurs doutes à éclaircir, leurs fins ou leurs croyances propres à faire triompher, et ils parviennent, eux aussi, toujours à cette victoire ou à cette paix finale qui est le terme de toute lutte et le dénouement de toute vie.

Il ne me reste rien à ajouter qu'un mot, mais un mot essentiel. Il y a un côté de l'art, purement sensuel, affectif, dont j'ai dû faire abstraction dans ce qui précède, ce qui ne veut pas dire que j'en méconnaisse l'importance, même l'importance sociale. Mais il suffit d'indiquer pour le moment cette lacune volontaire.

G. TARDE.