
L'ART ET LA LOGIQUE

(Fin ¹)

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^e* 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^e 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 considérés¹ 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 destinés 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 ¹, 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 ¹. 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^e 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^e 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 ¹, 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 ¹, 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 ² 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 concours¹. 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 Spencer¹ 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

vénéré¹ 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, 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 âge¹. « 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 vigoureux

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^e siècle ou sa foi politique à la fin du XVIII^e; 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^{er} 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.