

de leur œuvre, à railler leur enthousiasme, à regretter des institutions que nous ne connaissons plus, à nier les progrès accomplis.

Cette défaillance est coupable; plus on étudiera les choses de près, plus on verra que tant de sang et de souffrances n'ont pas été perdus, et que les progrès réalisés dans l'ordre moral, social et politique, ne le cèdent en rien à ceux qui se sont produits dans l'ordre scientifique et industriel et dont l'importance n'est niée par personne.

## CHAPITRE IV

### ART ET LITTÉRATURE

Quand il s'agit de science ou d'industrie, le mot de progrès offre un sens très net, très défini; aux connaissances déjà acquises viennent sans cesse s'en ajouter de nouvelles, le monument s'élève constamment, assise par assise. Le génie des inventeurs joue assurément un grand rôle; il abrège la durée des périodes de tâtonnements et de recherches, mais, hors le cas de grands bouleversements comme l'invasion des Barbares, par exemple, l'œuvre commune se poursuit sans relâche et, comme dit Pascal, fussent-ils des nains, les modernes, placés sur les épaules des anciens supposés des géants, voient toujours plus loin qu'eux.

En matière d'art et de littérature, il n'en est pas de même. Les œuvres du passé qui ont résisté à l'injure du temps empruntent la plus

grande partie de leur mérite à la valeur exceptionnelle de l'artiste ou de l'écrivain qui les a conçues et réalisées. Leur action dépend aussi, comme on tâchera de le prouver plus bas, de leur rapport de convenance ou de disconvenance avec l'état psychique des générations et même des individus auxquels elles sont soumises.

Le génie est quelque chose d'éminemment personnel; l'état psychique de ceux qui l'apprécient est quelque chose d'éminemment variable. De là une quasi-impossibilité de trouver, d'un temps à l'autre, une commune mesure pour évaluer ces deux éléments, pour les comparer, pour les classer d'une façon précise.

Mais ce qu'on pourrait appeler la portion scientifique de l'art ou de la littérature, c'est-à-dire la connaissance plus exacte des matériaux employés, la délimitation plus rationnelle et plus précise des différents genres, la grammaire, la syntaxe perfectionnée de la langue en quelque sorte, sans parler de la compréhension de jour en jour plus large d'un public plus éclairé, suivent la marche progressive des sciences. C'est dans ce sens que l'art prend à chaque génération des proportions plus vastes. Pour tracer le premier contour sur le bois des rennes préhistoriques, il a peut-être fallu autant de génie que pour dessiner le plan du Par-

thénon. Ignorants de la perspective des lignes et des couleurs, les Van Eyck et les Fra Angelico étaient aussi bien doués que leurs successeurs plus expérimentés, les Raphaël et les Rubens. On ne saurait prétendre néanmoins que leurs œuvres respectives se vaillent.

C'est à ce point de vue que nous allons nous placer pour juger des progrès réalisés de 1788 à 1888<sup>1</sup>.

#### DÉFINITIONS.

Le propre des beaux-arts est de ne pouvoir parler à l'âme humaine que le langage des sensations. Je m'explique.

Je suppose que je lise ou que j'écoute la démonstration d'une grande vérité mathématique, par exemple. L'œil qui lit, l'oreille qui écoute, jouent ici le rôle de simples organes de transmission; ils n'interviennent point directement; ils ne prennent aucune part au plaisir qu'éprouve mon esprit à suivre les déductions logiques d'un raisonnement bien enchaîné.

Cela n'est ni de l'art, ni de la littérature.

1. Dans tout ce qui va suivre, le cadre du présent travail m'oblige à procéder le plus souvent par affirmations. J'ai essayé de donner, dans la *Revue philosophique* des mois de juin et de juillet 1881, les démonstrations sur lesquelles repose l'esthétique des différents arts.

Si je lis ou si j'écoute la description d'un tableau, d'une statue, d'un monument, d'une bataille, le compte rendu d'une pièce, mon œil et mon oreille transmettent à mon intelligence des mots; ces mots, signes des idées, éveillent en mon imagination des souvenirs au moyen desquels elle reconstruit pour son propre compte les objets décrits, les scènes racontées.

Cela est de la littérature.

Si au contraire je regarde un tableau, une statue, un monument, si j'assiste à une représentation, si j'écoute un discours, un chant, une symphonie, une pièce de vers, les sensations visuelles et auditives fournissent à mon esprit une sorte de travail tout fait; elles prennent la place des signes abstraits du langage ordinaire. Elles transportent directement en moi, les mouvements, les *émotions* des choses et des hommes.

Cela est de l'art.

L'art donne, par conséquent, aux idées une forme sensible; il les exprime dans la langue des sensations.

La littérature travaille sur des matériaux qui sont les traces laissées dans la mémoire par les sensations passées.

Le but commun est de transmettre à l'âme du spectateur, du lecteur, de l'auditeur, les émo-

tions qui agitent l'âme de l'artiste et de l'écrivain.

L'art ne peut utiliser que deux catégories de sensations, les visuelles et les auditives, qui, seules, par des procédés et à des degrés très divers, impliquent l'idée de mouvement, corrélative de l'idée d'émotion.

Quant à la littérature, si elle opère sur des impressions passées, moins vives, moins intenses, elle a le privilège exclusif de pouvoir évoquer en outre le souvenir des impressions psychiques, de la vie intérieure de l'esprit. Les pensées de Pascal, par exemple, éveillent en nous l'idée d'un drame qui, pour se passer en dehors du monde des formes, des couleurs et des sons, n'en est pas moins émouvant.

Maintenant les émotions personnelles que l'artiste éprouve et qu'il nous transmet peuvent rencontrer en nous un terrain bien ou mal préparé. Pour emprunter une comparaison à l'art musical, on sait qu'un son de violon émis dans une grande salle, fera vibrer sympathiquement une corde de piano ou de harpe, accordée à la même hauteur. Les âmes de l'artiste et de l'écrivain, du spectateur, du lecteur et de l'auditeur peuvent être ou ne pas être d'accord. Dans le premier cas, l'œuvre d'art déploie toute sa puissance; dans le second, elle ne rencontre que froi-

deur, indifférence ou même antipathie. Ce phénomène se produit souvent d'une génération à l'autre.

Une œuvre très appréciée tombe tout d'un coup dans l'oubli. Quelquefois, c'est le contraire qui a lieu. Un chef-d'œuvre depuis longtemps méconnu répond mieux aux aspirations et aux préoccupations d'une génération nouvelle. Il ressuscité alors, mais, dans la plupart des cas, il provoque l'admiration par de tout autres causes qu'à son apparition première.

Grâce à cette collaboration nécessaire et intime de l'artiste avec son public, tout chef-d'œuvre, robustement constitué, est une sorte d'être vivant, se développant, grandissant à travers les âges de toutes les admirations et des commentaires du passé.

Abordons maintenant le résumé sommaire de l'histoire de chacun des beaux-arts depuis cent ans.

#### § 1. — Des arts qui relèvent de la vision.

##### ARCHITECTURE.

Depuis 1788, l'architecture s'est profondément modifiée, sous l'influence de deux facteurs considérables : d'une part, les recherches d'érudition qui, à la suite du mouvement ro-

mantique et littéraire, ont réhabilité l'art du moyen âge, et d'autre part l'emploi d'une matière nouvelle, le fer, dans la construction des édifices.

A moins de l'avoir lu, il est impossible de se figurer en quel profond mépris, de Louis XIV à Louis XVI, les gens qui avaient vu construire sous leurs yeux des églises comme Notre-Dame des Victoires, Saint-Sulpice, le Panthéon, tenaient les plus beaux monuments antérieurs à la Renaissance. Il faut voir comme le président des Brosses, par exemple, en parle dans ses lettres d'Italie. D'accord sur ce point avec son ennemi Voltaire, il traite nos plus belles cathédrales de constructions « gothiques et barbares ». Ce sentiment qui s'est perpétué en s'accroissant sous la Révolution et l'Empire, nous a valu ces soi-disant monuments « grecs » qui s'appellent la Madeleine, la Bourse, véritables monstruosité, contresens artistiques s'il en fut. A partir de la Restauration, au contraire, la réhabilitation de l'art du moyen âge, la publication par Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris*, et surtout les recherches et les études de Viollet-le-Duc et de ses élèves, sont venues remettre les choses à leur place et éclairer l'opinion publique sur les véritables principes.

On a enfin compris que le moyen âge avait

fait œuvre véritablement artistique en adaptant la structure de ses édifices à la destination qu'ils avaient à remplir, et en tirant de cette destination même tous les motifs d'ornementation.

Habitant un pays où il tombe de la neige en hiver, de la pluie en été, nos ancêtres avaient fort judicieusement donné à leurs toits de grandes pentes. Pratiquant un culte qui amenait dans les églises des foules innombrables animées d'un sentiment mystique, ils avaient donné à ces monuments de vastes proportions et une grande hauteur accentuée par de minces faisceaux d'immenses colonnettes surmontées de l'ogive; ils y avaient pratiqué d'immenses ouvertures laissant passer la lumière par des vitraux colorés.

Obligés, en raison d'une technique imparfaite, de soutenir ces voûtes par des contreforts extérieurs, ils avaient tiré de ces derniers un merveilleux parti pour l'ornementation.

Semblables en cela aux anciens tant vantés, ils étaient aussi des ancêtres, et n'auraient jamais songé à plaquer sur leurs œuvres des ornements parasites<sup>1</sup>.

Dans leur admiration excessive pour l'anti-

1. Voir une remarque très judicieuse en ce sens de M. Germain Bapst dans son bel ouvrage sur l'Étain.

quité, les artistes de la Renaissance, au contraire, et spécialement les architectes ont surchargé leurs édifices d'éléments parasites mal compris, empruntés aux édifices grecs et romains, de colonnes doriques, ioniques ou corinthiennes qui ne portent rien, etc. A l'exemple de Montaigne qui n'ose pas risquer une pensée personnelle sans la mettre sous le patronage d'un écrivain latin quelconque, fût-ce de l'histriion Publius Syrus, les artistes de la Renaissance ont à chaque instant la préoccupation de faire « grec » là où le grec n'a que faire. Cette tendance fâcheuse s'est accusée de plus en plus dans nos siècles classiques, et c'est bien malgré leurs auteurs que les palais et jardins de Versailles, les palais de la place de la Concorde ont revêtu un caractère original. Nous ne sommes pas encore délivrés de ce fléau de l'imitation classique, j'en atteste les horribles colonnes doriques qui supportent les affreux frontons triangulaires de la plupart de nos tribunaux de province, et surtout cette malheureuse Gare du Nord où le pauvre Hittorf a accumulé tant « d'ornements » inutiles ou plutôt nuisibles, du goût le plus désastreux. Beaucoup d'architectes ont fait du gothique à contresens comme autrefois leurs prédécesseurs « travaillaient dans le grec ». En sorte que, si la théorie a certainement fait des

progrès, la pratique laisse encore beaucoup à désirer<sup>1</sup>.

La véritable originalité de notre temps c'est la construction en fer. Les ponts si légers, si hardis, les gares de chemin de fer, les halles aux vastes proportions appropriées à la résistance de la nouvelle matière, ne sont imités de rien et annoncent un art nouveau encore à l'état embryonnaire.

Au point de vue purement artistique, l'emploi du fer présente certaines difficultés. Ainsi que j'ai cherché à le démontrer ailleurs, le facteur principal de l'émotion esthétique propre à l'architecture consiste dans la nature et la rapidité des mouvements que l'œil est obligé d'exécuter pour acquérir une connaissance exacte du monument placé devant lui. Dans cette exploration *sui generis*, les ombres et les lumières prêtent à notre organe le plus précieux concours, lui offrant à chaque pas, pour ainsi dire, des contrastes, des repos, des points de repère. De là cette conséquence bien connue que les matériaux à surface réfléchissante, le cristal, par exemple, les métaux précieux, sont d'un emploi très difficile et d'un effet artistique presque

1. Au point de vue de l'utilité, du *confort*, l'architecture privée a réalisé d'immenses progrès, mais il n'y a pas lieu de s'en occuper ici.

nul<sup>1</sup>. La couleur claire ou sombre de la substance, venant atténuer l'intensité des lumières ou des ombres, exerce aussi une influence incontestable.

Or le fer est poli, sa teinte est noire, grisâtre; il s'ensuit que les ombres et les lumières sont affaiblies en même temps et dans des proportions analogues. De là une impression générale molle, sans énergie.

Mais ce n'est pas tout. Le grand mérite du fer est d'offrir une très grande résistance sous un poids et un volume très faibles. De là cette légèreté, cette hardiesse des ponts et des fermes. Mais par là même aussi, la gracilité des formes, la faiblesse apparente des supports viennent à chaque instant choquer notre habitude ancienne de considérer le volume et la force comme inséparables. Il nous faut un véritable raisonnement pour comprendre que cette tige, si mince, peut porter autant et plus que l'antique et massive colonne de marbre.

Pour ces différentes raisons, c'est, à ce qu'il semble, par un instinct très juste, que les constructeurs ont été amenés à marier, dans leurs édifices, le fer à la pierre et à la brique.

Mais ceci offre encore une difficulté de plus.

1. C'est ce qui fait, entre autres, qu'en orfèvrerie d'art on n'emploie que de l'argent ou de l'or mat.

En raison de l'influence signalée plus haut de la substance employée, il faut que l'architecte *pense* en quelque sorte chaque partie de son édifice dans la matière qu'il veut employer, et il faut que ces différentes *pensées* s'accordent entre elles.

On peut s'expliquer par les considérations qui précèdent que l'art nouveau n'ait pu encore réussir à produire les œuvres de mérite qu'il est certainement appelé à réaliser plus tard. Mais on ne saurait douter de son grand avenir. L'emploi du fer permet de réaliser des constructions extrêmement vastes, légères, dont les larges surfaces offriront à la décoration architecturale (vitraux, peintures à fresque), des ressources inconnues jusqu'ici.

Ce qui a manqué aussi et surtout jusqu'à présent, aux artistes, aux constructeurs et au public lui-même, c'est, je dirais volontiers avec mon père, Adolphe Guérault (*la Poésie et l'Exposition*), « le sentiment de la noblesse, la conscience de la valeur sociale et même religieuse » des œuvres que les uns édifient et dont les autres jouissent. Si, appelé à construire une école, une gare, une salle d'exposition, un architecte ne songe qu'à découvrir les dispositions les plus avantageuses pour que des maîtres puissent commodément enseigner à lire et à écrire à des petits enfants; pour que des voyageurs puissent

facilement se loger eux et leurs bagages; pour que les industriels puissent aisément ranger et exposer leurs produits, l'édifice pourra offrir les combinaisons les plus ingénieuses sans éveiller la moindre émotion esthétique dans l'âme de l'auteur et des spectateurs.

Si, au contraire, l'architecte est un artiste; si son imagination lui représente l'école comme le lieu où les jeunes générations reçoivent le dépôt sacré des traditions, l'histoire des labeurs et des souffrances de cette humanité qui compte plus de morts que de vivants, suivant la magnifique expression d'Auguste Comte; si la gare et le chemin de fer lui apparaissent comme l'instrument le plus puissant, le plus efficace qu'on ait encore inventé pour unir les hommes; si enfin, à travers les produits exposés, il remonte aux efforts, aux combinaisons, aux associations fécondes de tant de milliers de producteurs disséminés par toute la terre, il a les plus grandes chances d'imprimer à son œuvre un caractère véritablement artistique.

S'inspirant des idées, de la foi de leur temps, c'est ainsi que procédaient les architectes de l'antiquité et du moyen âge. Dans les ouvrages qu'ils nous ont laissés et dont la destination nous échappe souvent, c'est en définitive surtout leur âme que nous admirons.

## SCULPTURE.

L'architecture dont nous venons de parler et la musique instrumentale dont nous parlerons plus bas, sont, plus que les autres formes de l'art, pures de tout mélange avec la littérature, telle qu'elle a été définie plus haut. Le rappel des sensations passées y joue un rôle presque nul.

Il n'en est pas de même de la sculpture.

Par cela seul que cet art représente des formes connues et définies, l'impression résultant des sensations visuelles, actuelles, se rencontre avec le souvenir d'une impression antérieure, et il peut y avoir concordance ou conflit entre les deux. Cette impression antérieure est d'autant plus énergique qu'il s'agit d'un type plus définitivement consacré par la tradition ou l'histoire. Du moment que l'artiste a entrepris de représenter un Louis XIV, un Napoléon, un Voltaire, ou simplement un personnage très connu de son temps, il perd par là même une part de sa liberté d'action et d'invention; il doit se maintenir entre les formes-limites qui constituent la ressemblance du sujet, sous peine de soulever chez le spectateur une sorte de révolte.

En revanche, quand la concordance entre l'impression antérieure et l'impression actuelle est à peu près obtenue, l'œuvre du sculpteur peut

bénéficier du mouvement particulier que la mémoire du spectateur imprime à son imagination. Devant le buste ressemblant, mais de valeur artistique médiocre d'un mort regretté, un ami peut éprouver une émotion véritable, quand un étranger restera parfaitement indifférent.

La sculpture représente la forme pure, abstraite en quelque sorte. Le monde de la couleur lui est fermé<sup>1</sup>; sauf dans le domaine très restreint du haut et bas relief, elle ne peut grouper qu'un très petit nombre de personnages.

Le sculpteur est donc amené à se renfermer presque exclusivement dans la représentation de personnages connus soit en pied, soit en buste; dans la figuration d'une scène à un, deux, trois personnages au plus, ou enfin dans l'allégorie, qui réalise en pierre ou en marbre, sous les traits d'un homme ou d'une femme, une idée abstraite et générale comme la Justice, la Beauté, l'Industrie, etc.

Avant la Révolution, vers 1750, les sculpteurs français avaient pratiqué pour la plupart et avec

1. L'emploi en sculpture de matériaux de différentes couleurs entraîne des complications du même ordre, mais beaucoup plus grandes, que celles signalées plus haut pour l'architecture polychrome, car à la difficulté de penser chaque partie dans la substance où elle est faite, vient s'ajouter la nécessité d'établir une *unité* plus rigoureuse entre les différentes parties. La polychromie, en sculpture, est, comme on le verra plus bas, l'équivalent du coloriage ou de l'enluminure en peinture. Elle ne vaut certainement pas le mal qu'elle coûte.