

dispersion; le défilé d'un cortège agrémenté de tous les incidents qui ont pu se produire, un cheval qui se cabre, un curieux qui tombe d'un arbre, une averse qui survient. La vérité de la représentation est telle, qu'on est en proie à tous les sentiments qu'exciterait la réalité vivante. Pour parvenir à cet étonnant résultat, l'appareil a été braqué devant la scène. Pendant la durée que l'on veut saisir, on prend une série continue de photographies instantanées (huit ou dix par seconde), sur une bande de celluloïde en pellicule, qu'un petit moteur électrique déroule en même temps qu'il fait jouer l'obturateur. Quand on veut reproduire la scène ainsi enregistrée, il suffit de projeter cette série de photographies en les faisant se succéder sur l'écran aussi rapidement qu'elles ont été prises par l'instrument.

On parle déjà d'un autre appareil qui combinerait, dans des proportions grandioses, les merveilles du cinématographe avec celles du phonographe; qui reproduirait à la fois les paroles des acteurs et le jeu dont ils les accompagnent, qui ferait revivre les scènes du passé aussi bien aux oreilles qu'aux yeux de l'assistance. Pourquoi pas? Aujourd'hui on en serait plus charmé qu'étonné.



## CHAPITRE VII

### Le beau intelligible dans les beaux-arts.

Pour passer des arts utiles et industriels aux beaux-arts, l'architecture offre une transition toute naturelle, car elle a pour point de départ l'utilité. « Il faut, en architecture, disait Vitruve, avoir égard à l'utilité, à la solidité, à la beauté d'aspect <sup>(1)</sup>. » Ce dernier mot désigne la beauté matérielle, tandis que les qualités d'utilité et de solidité, si elles sont splendidement atteintes, réaliseront le beau intelligible. C'est également la pensée de Viollet-le-Duc. D'après lui : « Pour l'architecture, l'art, c'est l'expression sensible d'un besoin satisfait <sup>(2)</sup>. »

« La première condition en architecture, — écrit

(1) *Habeatur ratio utilitatis, firmitatis, venustatis. De architectura.*

(2) Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, XII, p. 24. — *Apud M. Gaborit, le Beau dans la nature et dans l'art*, t. II, p. 269.

excellamment un auteur tout récent, — est que le monument réponde à son objet. C'est de là que l'édifice tire sa principale beauté, son expression. Une architecture rationnelle doit faire paraître, d'une manière sensible, la destination de l'édifice par sa forme générale et par le caractère de sa décoration; elle doit, comme dans les autres arts plastiques, laisser le corps se deviner sous le vêtement qui le couvre. Un édifice sera d'autant plus beau, du genre de beauté qui lui convient, que son expression générale ressortira mieux de sa construction. Le monument qui par son aspect donnera mieux l'idée d'un temple, d'un palais, d'un théâtre, d'un tribunal, d'une prison, sera le plus beau, parce qu'il répond le mieux à sa fin <sup>(1)</sup>. » Le beau intelligible est donc bien la première exigence esthétique de l'architecture; les vrais architectes sont des logiciens avant d'être des techniciens et des artistes.

Dans le compte rendu du Salon de 1879 <sup>(2)</sup>, où se trouvaient les plans, élévations et coupes de l'hôtel du Crédit lyonnais, inauguré peu auparavant sur le boulevard des Italiens, M. E. Guillaume, professeur d'esthétique au Collège de France, admire cet édifice et loue sans réserve l'intelligent architecte, M. Bowens van den Bögen. « Etant donné un terrain d'une forme quelconque et un programme bien arrêté, réaliser les dispositions que ce programme exige dans les conditions les meilleures au point de vue de la distribution, de la solidité, même

(1) M. Arth. Loth, *l'Art*, p. 206.

(2) *Revue des Deux Mondes*, salon de 1879.

de l'économie; faire en définitive que le caractère et l'expression de l'édifice résultent de son plan, tels sont les principes de raison qui ont dirigé M. Bowens... »

« Ce qui frappe d'abord, c'est la grande salle vitrée qui occupe l'entrée des constructions : tout aboutit à cette salle qui est destinée au public. Deux ordres superposés de piliers élégants déterminent des baies à chaque étage et soutiennent la corniche ornée sur laquelle pose une toiture de verre... Tout cela forme un ensemble d'un aspect brillant et d'une proportion excellente. Au premier étage, l'administration occupe des chambres et des salons décorés avec un goût sévère...; les autres étages sont occupés par des bureaux : là, les charpentes en fer sont apparentes..., les meubles ont la couleur naturelle du bois; on y trouve cependant une sorte de luxe qui vient de l'étendue des surfaces et de l'abondance du jour... La serre des dépôts occupe, dans deux étages du sous-sol, parfaitement éclairés, grâce au pavage de verre qui s'étend sur tout le rez-de-chaussée, des pièces dont les caisses elles-mêmes, apparentes, mais inviolables, avec leurs épaisses murailles de fer, forment comme la robuste décoration... Les conditions de distribution, d'éclairage, de chauffage, d'aération comme de sécurité se trouvent parfaitement remplies. Nous voyons, dans tous leurs détails et heureusement répartis, les services qui assurent la direction et facilitent les opérations d'une grande entreprise financière. Au fond, rien ne semble avoir été soumis à une conception qui ne soit née du sujet. Impossible qu'on s'y trompe,

ce n'est pas un hôtel destiné à recevoir des étrangers, encore moins l'habitation d'un particulier, c'est une maison faite pour une administration considérable, maison tout ensemble largement ouverte et bien défendue..., où la lumière pénètre partout... A notre avis, l'architecte a fait preuve d'un grand talent. »

D'autres fois, l'art se révèle en face des difficultés dont il triomphe. C'est probablement à ce point de vue que se sont placés les premiers admirateurs de la tour Eiffel, car tout d'abord elle étonne le regard plus qu'elle ne satisfait<sup>(1)</sup>. Il en est tout autrement de nos cathédrales gothiques du treizième siècle : le beau sensible et le beau intelligible y rivalisent. Examinons la difficulté du problème à résoudre : la piété des fidèles réclamait des édifices immenses, prodigieusement éclairés et aussi élevés que possible. Ce programme, les architectes d'alors devaient le réaliser, non avec des pièces de fer que des rivets rendent solidaires les unes des autres, mais avec des pierres que la pesanteur plus que tout autre lien devait suffire à maintenir en place. A quelles combinaisons savantes ne durent-ils pas recourir ? Au plein cintre ils substituèrent l'ogive dont la poussée est moins forte et la résistance plus grande ; à la faiblesse des murailles partout ouvertes de larges baies, ils remédièrent par des contreforts dont les uns épaulent les murs restants, les autres vont

(1) Nous y reviendrons plus loin. Voir liv. V, chap. III et VI.  
Signalons dès à présent, sur le même sujet, un charmant article du P. A. Regnabel (lisez Bélanger), dans les *Études*, du 15 septembre 1896, p. 127-147.

à distance recevoir et supporter la charge des voûtes que leur transmettent des arcs-boutants. Bref, ces magnifiques cathédrales, aujourd'hui vieilles de cinq siècles, chantent encore dans les airs la victoire de l'art<sup>(1)</sup>. Cette victoire nous apparaîtra plus glorieuse encore si nous considérons ces édifices sous le rapport de l'expression symbolique, tout y semble fait pour détacher de la terre et élever vers le ciel : les colonnes en faisceau qui se multiplient, les nefs qui s'allongent, les arceaux qui s'élancent en gerbe, en fusée dans les voûtes où ils se croisent, la légèreté de la construction, la clarté ou la richesse des couleurs qui l'inondent, tout invite l'âme et la provoque à prendre son élan.

Indiscutable dans la plupart des chefs-d'œuvre de l'architecture, l'existence du beau intellectuel est mise en question dans la sculpture et la peinture. Grand nombre d'artistes déclarent ne poursuivre, dans leurs statues et leurs tableaux, que la beauté matérielle, plastique. Que faut-il en croire ? Le plus souvent, ils se donnent à eux-mêmes un éloquent démenti. Ils tiennent en effet à donner à leurs œuvres de l'expression ; or, qu'est-ce que l'expression ?

(1) « Dans la nef d'Amiens, on respire à l'aise..., les murs ont disparu... Partout entre la lumière... Cependant, cette nef, dont la hauteur est de 42<sup>m</sup>50, et la largeur d'axe en axe des piles, de 14<sup>m</sup>60, ne s'est jamais déformée ni déversée. La construction n'a subi aucune atteinte sensible ; elle est faite pour durer encore des siècles, pourvu que les moyens d'écoulement des eaux soient maintenus en bon état. » — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, art. *Cathédrale*.

N'appartient-elle pas à l'ordre intellectuel? Et quand elle est vraie, saisissante, ne nous met-elle pas en face du beau intelligible? La plupart de ceux qui nient ce beau en théorie, pratiquement l'admettent et le poursuivent en le confondant avec le beau plastique. Après tout, peu importe cette illusion s'ils atteignent le but, et nous donnent des chefs-d'œuvre comme la *Jeanne d'Arc à Domremy*, de Chapu<sup>(1)</sup>.

La jeune bergère est à la fois agenouillée et assise sur le sol. La simplicité de ses vêtements fait ressortir la grâce et la vigueur de sa structure. Son torse est redressé, sa tête relevée, ses yeux fixent une vision dans l'espace, elle entend des voix. La scène qu'elle regarde, les paroles qu'elle écoute, les sentiments qui agitent son cœur, l'artiste a su rendre tout cela. L'attitude du buste et de la tête, la fermeté et la tension des traits, l'ardeur généreuse des regards, la compassion des lèvres, nous disent qu'elle contemple les péripéties sanglantes de la guerre avec les Anglais, l'ennemi victorieux, la patrie envahie à deux doigts de sa perte; son patriotisme s'enflamme, il n'est rien qu'elle ne soit prête à faire pour venir à la rescousse de la pauvre France. D'autre part, les voix lui disent qu'il faut qu'elle s'arme, qu'elle parte, qu'elle se mette à la tête des troupes et boute dehors les Anglais. La stupeur où la jettent ces ordres, le sentiment de sa faiblesse, de son inexpérience se trahissent dans ses bras étendus, dans ses mains douloureusement enlacées et posées sur ses

(1) Au musée du Luxembourg.

genoux. Tout à la fois saisie et vaillante, elle demande grâce, mais ne veut pas reculer devant la volonté divine. La tête et le haut du corps révèlent déjà la guerrière intrépide, la stratéliste triomphante; tout le reste, en elle, montre l'humble vierge, modeste et réservée, qui s'épouvante à la pensée d'avoir à paraître au milieu des camps, à commander sur les champs de bataille, à être témoin de tout le sang versé.

Quelle que soit la beauté plastique de cette sculpture, ce qui domine en elle, c'est l'expression; ce qu'on y admire le plus, c'est le beau intelligible.

Comme exemple de peinture expressive, nous citerons une des premières toiles d'Orsel : *Caïn maudit devant le corps d'Abel*; elle se trouve actuellement au musée de Lyon. Adam vient d'apporter et de déposer sur le sol le corps inanimé d'Abel; Ève s'est assise au pied d'un arbre pour recevoir le cadavre de son pauvre enfant et en appuyer la tête sur son genou; au second plan, à gauche, en arrière, un serpent à demi caché; à droite, Caïn s'éloigne épouvanté. L'artiste a su mettre une telle beauté plastique en ses personnages du premier plan, que l'attention est tout d'abord saisie; bientôt, on est captivé, ravi à soi-même par l'éloquence de la scène. Quel contraste entre la jeunesse d'Abel, épanouie en sa forme la plus riche, et l'inertie glacée qui l'immobilise et la voue à la dissolution! Adam est debout, l'indignation le dispute à la douleur en son âme, il se retourne du côté du meurtrier fuyant à grands pas, et déjà étend le bras droit pour le maudire; mais non; Ève a saisi le bras gauche de

notre premier père et demande grâce pour l'enfant qui lui reste; en même temps, sentant son cœur éclater, elle y porte son autre main, et, élevant les yeux vers le ciel, elle l'implore par la plus ardente des prières. Ce tableau laisse d'inoubliables impressions. Nous n'aurions que l'embarras du choix, même parmi les contemporains, pour nommer des artistes qui savent faire resplendir le beau intelligible; il nous semble plus utile de le faire reconnaître dans certaines œuvres que nombre de critiques voudraient bannir du domaine esthétique.

Je veux parler de ce qu'on appelle les *trompe-l'œil*. On sait l'histoire de la lutte engagée entre deux grands peintres de l'antiquité : Parrhasios et Zeuxis. Celui-ci peignit une grappe de raisin si parfaite de ressemblance que des oiseaux s'y laissèrent prendre et vinrent les becqueter. Parrhasios, à son tour, figura un rideau, mais avec une telle vérité de représentation que Zeuxis, son rival, se laissa prendre à vouloir le tirer pour voir le tableau qu'il supposait caché derrière. Ces effets d'illusion sont diversement appréciés, beaucoup n'y veulent voir que des habiletés de métier. C'est, ce nous semble, une vue trop étroite; une sévérité outrée. Qu'il y ait de l'habileté dans ces trompe-l'œil, c'est chose indiscutable, mais l'art y a sa place à côté du métier, de même que la parfaite ressemblance d'un portrait (nous ne parlons pas ici de photographie) sera toujours le fait d'un artiste. A coup sûr, s'il s'agit de raisins, d'un rideau, ou de toute nature morte, la réussite ne suffira pas à ravir les yeux comme le fait une toile de Puvis de Chavannes; mais encore elle

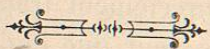
parlera à l'esprit, et, lui rappelant les difficultés vaincues, lui fera admirer la *beauté du succès*.

Ruskin se demande quelque part <sup>(1)</sup> pourquoi, dans une galerie de peintures, nous nous arrêtons devant l'image de feuilles mortes avec leurs mordures et leurs flétrissures telles que sait les représenter le pinceau vénitien, alors qu'avant d'entrer, nous avons passé indifférents devant la splendeur de vraies feuilles mortes illuminées par le soleil. Pourquoi? sinon parce que, dans la galerie, nous sommes en face de difficultés vaincues. Au point de vue esthétique, ce sont ces difficultés qui séparent l'art de la nature.

En est-il de la musique comme de la peinture, offre-t-elle des beautés spéciales à l'intelligence? Par elle-même, la musique n'est pas un signe, elle ne saurait donc directement traduire ni pensée ni sentiment. Elle ne peut que donner son concours aux passions du cœur; c'est en ce sens qu'elle est dite expressive. N'en concluons cependant pas que le beau intelligible soit exclu de la musique, car toute la science déployée dans notre musique moderne relève nécessairement de l'intelligence. A mesure surtout que l'harmonie semble prendre le pas sur la mélodie, la science sur l'art, les beautés musicales deviennent de moins en moins sensibles, et, par suite, de moins en moins accessibles au

(1) Ruskin, *Stones of Venice*, III, § 26. — Apud R. de la Sizeranne, p. 125.

commun des hommes. Dans la musique wagnérienne surtout, le rythme semble se dérober par les changements de mesure, la mélodie par les changements de ton; l'oreille et l'esprit de l'auditoire se fatiguent à la poursuite d'un motif qui fuit sans cesse. S'il y a, comme plusieurs le prétendent, de vraies beautés dans semblables compositions, ce sont des beautés savantes qui ne peuvent être perçues et goûtées que par des intelligences préparées par une culture spéciale.



## CHAPITRE VIII

### Du beau moral.

Le langage parle souvent de beaux dévouements, de beaux, de nobles sacrifices; il proclame que la vertu parvenue à un certain degré d'éclat est vraiment belle. Quelle est cette beauté nouvelle et sous quelle dénomination spécifique la ranger? En elle nous ne saisissons aucune harmonie de lignes, de couleurs ou de sons, ce n'est donc pas une beauté plastique, matérielle, sensible. Ce n'est pas davantage une beauté purement intelligible : ce qui frappe notre sens esthétique, ce n'est ici ni l'intelligence, ni la logique, ni la science, ni l'habileté, c'est un resplendissement de l'ordre moral.

Qu'est-ce que l'ordre moral? C'est celui dont la conscience est le mémorial vivant et le juge.