

# Qu'est-ce que l'art ?

Léon Tolstoï



Exporté de Wikisource le 11/10/2017

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
<u>AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR</u>	<u>I</u>
<u>INTRODUCTION</u>	<u>1</u>
<u>Chapitre I. — Le problème de l'art</u>	<u>13</u>
<u>Chapitre II. — La beauté</u>	<u>26</u>
<u>Chapitre III. — Distinction de l'art et de la beauté</u>	<u>42</u>
<u>Chapitre IV. — Le rôle propre de l'art</u>	<u>52</u>
<u>Chapitre V. — L'art véritable</u>	<u>63</u>
<u>Chapitre VI. — Le faux art</u>	<u>73</u>
<u>Chapitre VII. — L'art de l'élite</u>	<u>81</u>
<u>Chapitre VIII. — Les conséquences de la perversion de l'art : l'appauvrissement de la matière artistique</u>	<u>88</u>
<u>Chapitre IX. — Les conséquences de la perversion de l'art : la recherche de l'obscurité</u>	<u>97</u>
<u>Chapitre X. — Les conséquences de la perversion de l'art : la contrefaçon de l'art</u>	<u>129</u>
<u>Chapitre XI. — L'art professionnel, la critique, et l'enseignement artistique : leur influence sur la contrefaçon de l'art</u>	<u>145</u>
<u>Chapitre XII. — L'œuvre de Wagner, modèle parfait de la contrefaçon de l'art</u>	<u>161</u>
<u>Chapitre XIII. — Difficulté de distinguer l'art véritable de sa contrefaçon</u>	<u>185</u>
<u>Chapitre XIV. — La contagion artistique, critérium de</u>	

<u>l'art véritable</u>	<u>191</u>
<u>Chapitre XV. — Le bon et le mauvais art</u>	<u>196</u>
<u>Chapitre XVI. — Les suites du mauvais fonctionnement de l'art</u>	<u>221</u>
<u>Chapitre XVII. — Possibilité d'une rénovation artistique</u>	<u>237</u>
<u>Chapitre XVIII. — Ce que devra être l'art de l'avenir</u>	<u>241</u>
<u>CONCLUSION</u>	<u>253</u>
TABLE DES MATIÈRES	<u>269</u>

## AVANT-PROPOS

### DU TRADUCTEUR

L'étude qu'on va lire a été publiée, en russe, dans les deux dernières livraisons d'une revue de Moscou, les *Questions de Philosophie et de Psychologie*. C'est pour l'écrire que, nous dit-on, le comte Tolstoï a interrompu un roman qu'il avait commencé, et dont sans doute il avait rêvé de faire un modèle de « l'art chrétien », tel que, suivant lui, il doit être désormais. Aura-t-il jugé que, pour nous donner le goût de cet art, une définition théorique valait mieux que tous les modèles ? ou bien un art aussi nouveau, aussi différent de nos « contre-façons » d'à présent, lui aura-t-il paru plus facile à définir qu'à produire ? Il se trompe en tout cas s'il croit, comme on nous l'a dit encore, que sa peine à finir le roman ébauché provient surtout de son grand âge, et de l'affaiblissement de ses facultés créatrices ; car son étude sur l'art nous prouve assez que jamais sa pensée n'a été plus lucide, son imagination plus fraîche, son éloquence à la fois plus hardie et plus vive. De tous les livres qu'il a écrits depuis dix ans, celui-ci est certainement le plus artistique. Une même idée s'y poursuit du début à la fin, avec un ordre, une rigueur, une précision admirables ; et ce sont, à tous les chapitres, des développements imprévus, des comparaisons, des exemples, des souvenirs et des anecdotes, tout un appareil d'artifices ingénieusement combinés pour saisir et pour retenir la curiosité du lecteur. À soixante-dix ans, pour ses débuts dans le genre de la philosophie de l'art, le comte Tolstoï nous offre le meilleur livre que nous ayons dans

ce genre ; et, en vérité, ce n'est pas beaucoup dire ; mais tout le monde assurément s'accordera à le dire.

Tout au plus pourra-t-on s'étonner que, après avoir si clairement démontré l'absurdité des innombrables tentatives faites, jusqu'ici, pour analyser l'art et la beauté, il ait eu le courage de refaire, lui-même, une tentative pareille, et de vouloir expliquer, une fois de plus, des choses qui avaient tant de chances d'être inexplicables. Strictement déduite de sa définition de l'art, la doctrine qu'il nous expose est un monument de construction logique : à cela près qu'elle est simple, variée, vivante, et agréable à lire, je ne vois aucune raison pour ne pas l'admirer à l'égal de l'immortel jeu de patience métaphysique de Baruch Spinoza. Mais la définition d'où elle découle, cette conception de l'art comme « le moyen de transmission des sentiments parmi les hommes », n'a-t-il pas craint qu'à son tour elle ne parût ou incomplète, ou excessive, ou trop matérielle, ou trop « mystique », de même que ces définitions antérieures dont personne mieux que lui ne nous a montré le néant ? Le spectacle de l'immense champ de ruines qu'est l'esthétique, passée et présente, ne lui a-t-il pas inspiré un doute touchant la possibilité de rien bâtir de solide sur un terrain aussi mouvant, aussi réfractaire aux efforts de notre logique ? Ne s'est-il pas dit que puisque Baumgarten, Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer, et Schiller, et Goethe, et Darwin, et Renan, et Wagner avaient échoué à découvrir même l'ombre d'une définition raisonnable de l'art, leur échec provenait peut-être, non de leur inintelligence, mais, au contraire, de ce que l'art et la beauté sont choses où l'intelligence ne peut rien faire que déraisonner ? Ne s'est-il

pas dit que l'art, ayant pour seul objet de transmettre des sentiments, pouvait n'être accessible qu'aux seuls sentiments ? et qu'à vouloir discuter les rapports de l'art avec la beauté on risquait d'entrechoquer dans les nuages deux formules vaines, tandis qu'il y avait sur la terre tant d'œuvres d'art, bonnes et belles, qui ne demandaient qu'à être goûtées en silence ? Non, évidemment, il ne s'est rien dit de tout cela, puisque le voici qui nous apporte un nouveau système d'esthétique : mais comment ne pas s'étonner de son courage ? et comment ne pas trembler pour l'avenir de son système ?

Dieu me garde, après cela, de paraître vouloir faire un reproche au comte Tolstoï ! C'est dans l'intérêt même de sa thèse que je regrette qu'il l'ait présentée sous cette forme systématique, dans l'intérêt de tant de réflexions ingénieuses et profondes qui remplissent son livre, et qui peut-être auraient eu plus d'effet s'il ne les avait réduites à être les corollaires d'une définition émise *à priori*. Jamais plus haute voix n'a protesté avec plus de force contre le honteux abaissement de l'art contemporain. La perte définitive de tout idéal, l'appauvrissement de la matière artistique, la recherche de l'obscurité et de la bizarrerie, l'alliance, tous les jours plus étroite, du mauvais goût et de l'immoralité, et la substitution croissante, à l'art sincère et touchant, de mille contrefaçons, hélas ! pas même habiles : tout cela n'est pas affaire de raisonnement logique, mais d'observation immédiate et constante ; et jamais tout cela n'a été observé avec plus de justesse, ni étalé à nos yeux d'une touche plus ferme, que dans ce livre où l'auteur de *La Guerre et la Paix* et de *la Mort d'Ivan Iliitch* a résumé l'expérience, non seulement, comme il le dit,

des quinze dernières années, mais d'une longue vie toute employée au service de l'art. Pourquoi donc faut-il que, pour nous entendre avec lui sur tout cela, nous soyons forcés d'admettre, du même coup, que l'art consiste « à faire passer les conceptions religieuses du domaine de la raison dans celui du sentiment », qu'il est essentiellement distinct de la beauté, et que toute œuvre d'art doit émouvoir tous les hommes de la même façon ?

Et, à ce propos, il y a encore une objection que je ne puis m'empêcher de soumettre, bien respectueusement, au comte Tolstoï, comme aussi aux lecteurs français de son livre. Il nous dit-lui même que, pour *universel* que doive être l'art véritable, « le meilleur discours, prononcé en chinois, restera incompréhensible à qui ne sait pas le chinois ». Et il reconnaît ailleurs que la valeur artistique d'une œuvre d'art ne consiste ni dans son fond, ni dans sa forme, mais dans une harmonie parfaite de la forme et du fond. Or, cela étant, j'ai la conviction que, si même je savais le chinois, la véritable valeur artistique d'un discours chinois me resterait incompréhensible. J'en comprendrais le fond, ou plutôt je croirais le comprendre ; mais ce fond ne pourrait être vraiment compris que dans son harmonie avec sa forme ; et cette harmonie m'échapperait toujours, parce que, n'étant pas chinois, ne sachant penser et sentir qu'en français, je serais hors d'état de comprendre la forme des phrases chinoises. Ceux là seuls peuvent juger de la convenance mutuelle du fond et de la forme, dans une œuvre de littérature, ceux-là seuls peuvent en apprécier la « valeur artistique », qui sont accoutumés non seulement à comprendre la langue où elle a été écrite, mais encore à penser, à sentir

dans cette langue. Et je veux bien admettre que l'idéal de l'art soit d'être *universel* comme nous l'affirme le comte Tolstoï : mais pour la littérature, en particulier, aussi longtemps que le volapük n'aura pas remplacé les langues des diverses nations, l'idéal d'une littérature universelle ne sera jamais qu'une généreuse chimère.

Ayons donc pleine confiance dans le jugement du comte Tolstoï sur les poèmes de Pouchkine, son compatriote ! Croyons-le, encore, quand il nous parle d'écrivains allemands, anglais, et scandinaves : il a les mêmes droits que nous à se tromper sur eux. Mais ne nous trompons pas avec lui sur des œuvres françaises dont le vrai sens, forcément, lui échappe, comme il échappera toujours à quiconque n'a pas, dès l'enfance, l'habitude de penser et de sentir en français ! Je ne connais rien de plus ridicule que l'admiration des jeunes esthètes anglais ou allemands pour tel poète français. Verlaine, par exemple, ou Villiers de l'Isle-Adam. Ces poètes ne peuvent être compris qu'en France, et ceux qui les admirent à l'étranger les admirent sans pouvoir les comprendre. Mais il ne résulte pas de là, comme le croit le comte Tolstoï, qu'ils soient absolument incompréhensibles. Ils ne le sont que pour lui, comme pour nous Lermontof et Pouchkine. Ce sont des artistes : la valeur artistique de leurs œuvres résulte de l'harmonie de la forme et du fond : et si lettré que soit un lecteur russe, si parfaite que soit sa connaissance de la langue française, la forme de cette langue lui échappe toujours.

Aussi ai-je pris la liberté de supprimer, dans la traduction de ce livre, un passage où sont cités comme étant « absolument incompréhensibles » deux poèmes en prose français, le *Galant*



*Tireur* de Baudelaire, et le *Phénomène Futur*, de M. Mallarmé. Voici d'ailleurs ces deux poèmes en prose : on verra s'ils méritent le reproche que leur fait le comte Tolstoï.

### LE GALANT TIREUR

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles, pour *tuer le Temps*.

Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? — Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse, et exécrationnelle femme, à cette mystérieuse femme à qui il doit tant de plaisir, tant de douleur, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé ; l'une d'elles s'enfonça même dans le plafond, et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit : « Observez cette poupée, là bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh ! bien, cher ange, *je me figure que c'est vous !* » Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors, s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta :

« Ah ! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse ! »

### LE PHÉNOMÈNE FUTUR.

Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée

des couchants déteignent dans une rivière, dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau. Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi (de la poussière du temps plutôt que celle des chemins), monte la maison en toile du Montreur de Choses Passées. Maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles, d'hommes près de leurs chétives complices, enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la terre. Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment : « Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste. J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine), une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, — je ne sais quoi ! — par elle nommée sa chevelure se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. À la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, — semblables aux pierres rares ! — ne voilent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, les jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Se rappelant leurs pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d'horreur, les maris se pressent : elles aussi, par curiosité, mélancoliques, veulent voir.

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents , car ils n'auront pas eu la force de comprendre ; mais d'autres, navrés

et la paupière humide de larmes résignées, se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme, et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté.

Que les sentiments exprimés par ces deux poèmes soient mauvais, au sens où l'estime le comte Tolstoï, qu'ils ne soient ni chrétiens, ni universels, nous pouvons l'admettre, encore que les sentiments qu'exprime le *Phénomène Futur* ne soient pas sensiblement éloignés d'être *tolstoïens*, en dépit de l'apparence contraire, et que jamais un poète n'ait flétri en plus nobles images l'action dégradante, abrutissante, anti-artistique de notre soi-disant civilisation. Mais certes ce ne sont point là des œuvres « absolument incompréhensibles ». Et si le comte Tolstoï avait été français, au lieu d'être russe, ce n'est point ces deux œuvres qu'il aurait choisies comme exemples, pour nous prouver la justesse de ses observations sur le désarroi, la bassesse, et la fausseté de l'art contemporain. De meilleurs exemples, hélas ! ne lui auraient pas manqué.

Sa critique de l'art de Richard Wagner repose, elle aussi, sur une erreur de fait, également excusable, mais qui vaut également d'être rectifiée. Ce n'est que dans l'imagination des commentateurs wagnériens que Wagner a voulu « subordonner la musique à la poésie », ou même « faire marcher de pair la poésie et la musique ». Les observations que lui adresse, à ce sujet, le comte Tolstoï, lui-même n'a jamais cessé de les adresser à ceux qui, sous prétexte de donner à la musique une portée *dramatique*, l'abaissaient au rôle dégradant d'un

trémolo de mélodrame. Ce qu'il rêvait de substituer à l'opéra, ce n'était pas la tragédie accompagnée de musique, mais un drame *musical*, un drame où tous les autres arts auraient précisément été « subordonnés » à la musique, pour permettre à celle-ci d'exprimer ce qu'elle seule est capable d'exprimer, les sentiments les plus profonds, les plus généraux, les plus humains de l'âme humaine. Loin d'estimer que la poésie, dans les opéras, tenait trop peu de place, il estimait, au contraire, qu'elle en tenait trop ; ce n'est pas à la poésie, mais à la musique, qu'il projetait de donner plus de développement ; et le drame musical tel qu'il le concevait ne procédait pas des œuvres de Gluck, de Méhul et de Spontini, mais bien de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*.

Son seul tort est de n'avoir pas su présenter sa doctrine sous une forme claire et précise, qui eût coupé court aux malentendus : tort déplorable, puisqu'il nous a valu toute la musique qu'on nous a infligée depuis vingt-cinq ans. Mais qu'on lise l'admirable résumé que vient de nous offrir de cette doctrine M. Chamberlain ; et l'on sera étonné de voir combien elle est simple et forte, et combien elle a d'analogie avec la nouvelle doctrine du comte Tolstoï. Pour Wagner aussi, il n'y a d'art véritable que l'art universel ; pour lui aussi notre art d'aujourd'hui est un art dégénéré ; et lui aussi assigne pour unique objet au bon art d'éveiller et d'entretenir, dans le cœur des hommes, les plus hauts sentiments de la conscience religieuse. Si le comte Tolstoï, au lieu d'entendre massacrer à Moscou deux actes de *Siegfried*, avait pu entendre jouer *Parsifal* au théâtre de Bayreuth, peut-être se serait-il trouvé forcé de citer Wagner dans sa liste des quelques hommes qui ont tenté un art

« chrétien supérieur ».

Et qu'après cela Wagner ait échoué dans sa tentative, que ses œuvres ne soient encore que de géniales « contrefaçons de l'art », libre au comte Tolstoï de le penser, et de nous le dire. Wagner lui-même, j'imagine, n'a pas toujours été éloigné de le croire ; et c'est encore un trait de ressemblance entre ces deux grands hommes, puisqu'on va voir avec quelle admirable et touchante modestie l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* proclame mauvaises, et indignes du nom d'art, les œuvres immortelles qu'il nous a données.

T. W.

25 avril 1898.

# INTRODUCTION

Ouvrez un journal quelconque : vous ne manquerez pas d'y trouver une ou deux colonnes consacrées au théâtre et la musique. Vous y trouverez aussi, au moins deux fois sur trois, le compte-rendu de quelque exposition artistique, la description d'un tableau, d'une statue, et aussi l'analyse de romans, de contes, de poèmes nouveaux.

Avec un empressement et une richesse de détails extraordinaires, ce journal vous dira comment telle ou telle actrice a joué tel ou tel rôle dans telle ou telle pièce ; et vous apprendrez du même coup la valeur de cette pièce, drame, comédie ou opéra, ainsi que la valeur de sa représentation. Des concerts, non plus, on ne nous laissera rien ignorer : vous saurez quel morceau ont joué ou chanté tel et tel artiste, de quelle façon ils l'ont joué ou chanté. D'autre part, il n'y a plus aujourd'hui une grande ville où vous ne soyez assurés de trouver au moins une, et souvent deux ou trois expositions de tableaux, dont les mérites et les défauts fournissent aux critiques d'art la matière de minutieuses études. Quant aux romans et poèmes, pas un jour ne se passe sans qu'il en paraisse de nouveaux ; et les journaux se considèrent comme tenus d'en offrir à leurs lecteurs une analyse détaillée.

Pour l'entretien de l'art en Russie (où c'est à peine si, pour

l'éducation du peuple, on dépense la centième partie de ce qu'on devrait dépenser), le gouvernement accorde des millions de roubles, sous la forme de subventions aux académies, théâtres et conservatoires. En France, l'art coûte à l'État vingt millions de francs ; il coûte au moins autant en Allemagne et en Angleterre.

Dans toutes les grandes villes, d'énormes édifices sont construits pour servir de musées, d'académies, de conservatoires, de salles de théâtre et de concert. Des centaines de milliers d'ouvriers, — charpentiers, maçons, peintres, menuisiers, tapissiers, tailleurs, coiffeurs, bijoutiers, imprimeurs, — s'épuisent, leur vie durant, en de durs travaux pour satisfaire le besoin d'art du public, au point qu'il n'y a pas une autre branche de l'activité humaine, sauf la guerre, qui consomme une aussi grande quantité de force nationale.

Encore n'est-ce pas seulement du travail qui se consomme, pour satisfaire ce besoin d'art : d'innombrables vies humaines se trouvent, tous les jours, sacrifiées pour lui. Des centaines de milliers de personnes emploient leur vie, dès l'enfance, à apprendre la manière d'agiter rapidement leurs jambes, ou de frapper rapidement les touches d'un piano ou les cordes d'un violon, ou de reproduire l'aspect et la couleur des objets, ou de renverser l'ordre naturel des phrases et d'accoupler à chaque mot un mot qui rime avec lui. Et toutes ces personnes, souvent honnêtes et bien douées, et capables par nature de toute sorte d'occupations utiles, s'absorbent dans cette occupation spéciale et abrutissante ; ils deviennent ce qu'on appelle des spécialistes, des êtres à l'esprit étroit et pleins de vanité, fermés à toutes les manifestations sérieuses de la vie, n'ayant

absolument d'aptitude que pour agiter, très vite, leurs jambes, leurs doigts, ou leur langue.

Et cette dégradation de la vie humaine n'est pas encore, elle-même, la pire conséquence de notre civilisation artistique. Je me rappelle avoir un jour assisté à la répétition d'un opéra, un de ces opéras nouveaux, grossiers et banals, que tous les théâtres d'Europe et d'Amérique s'empressent de monter, sauf à s'empresser ensuite de les laisser tomber à jamais dans l'oubli.

Quand j'arrivai au théâtre, le premier acte était commencé. Pour atteindre la place qu'on m'avait réservée, j'eus à passer par derrière la scène. À travers des couloirs sombres, on m'introduisit d'abord dans un vaste local où étaient disposées diverses machines servant aux changements de décor et à l'éclairage. Je vis là, dans les ténèbres et la poussière, des ouvriers travaillant sans arrêt. Un d'eux, pâle, hagard, vêtu d'une blouse sale, avec des mains sales et usées par la besogne, un malheureux évidemment épuisé de fatigue, hargneux et aigri, je l'entendis qui, en passant près de moi, grondait avec colère un de ses compagnons.

On me fit ensuite monter, par un escalier, dans le petit espace qui entourait la scène. Parmi une masse de cordes, d'anneaux, de planches, de rideaux et de décors, je vis s'agiter, autour de moi, des douzaines ou peut-être des centaines d'hommes peints et déguisés, dans des costumes bizarres, sans compter des femmes, naturellement aussi peu vêtues que possible. Tout cela était des chanteurs ou des choristes, des danseurs et danseuses de ballet, attendant leur tour. Mon guide me fit alors traverser la scène, et je parvins enfin au fauteuil



que je devais occuper, en passant sur un pont de planches jeté au-dessus de l'orchestre, où je vis une grande troupe de musiciens assis auprès de leurs instruments, violonistes, flûtistes, harpistes, cimbaliers, et le reste.

Sur une estrade, au milieu d'eux, entre deux lampes à réflecteur, avec un pupitre devant lui, se tenait assis le chef d'orchestre, un bâton en main, dirigeant non seulement les musiciens, mais aussi les chanteurs sur la scène.

Je vis, sur cette scène, une procession d'Indiens qui venaient d'amener une fiancée . Il y avait là nombre d'hommes et de femmes en costumes exotiques, mais je vis aussi deux hommes en costume ordinaire, qui s'agitaient et couraient d'un bout à l'autre de la scène. L'un était le directeur de la partie dramatique, le régisseur, comme on dit. L'autre, qui était chaussé d'escarpins, et qui courait avec une agilité prodigieuse, était le maître de danse. J'ai su depuis qu'il touchait, par mois, plus d'argent que dix ouvriers n'en gagnent en un an.

Ces trois directeurs étaient en train de régler la mise en scène de la procession. Celle-ci, comme il est d'usage, se faisait par couples. Des hommes, portant sur l'épaule des hallebardes d'étain, se mettaient tout d'un coup en mouvement, faisaient plusieurs fois le tour de la scène, et de nouveau s'arrêtaient. Et ce fut une grosse affaire, de régler cette procession : la première fois, les Indiens avec leurs hallebardes partirent trop tard, la seconde fois trop tôt ; la troisième fois ils partirent au moment voulu, mais perdirent leurs rangs au cours de leur marche ; une autre fois encore ils ne surent pas s'arrêter à l'endroit qui convenait ; et chaque fois la cérémonie entière était reprise, depuis le début. Ce début était formé par un

récitatif, où il y avait un homme habillé en turc qui, ouvrant la bouche d'une façon singulière, chantait : « Je ramène la fi-i-i-ancée ! » Il chantait, et agitait ses bras, qui naturellement étaient nus. Puis la procession commençait ; mais voici que le cornet à piston, dans l'orchestre, manquait une note : sur quoi le chef d'orchestre, frémissant comme s'il eût assisté à une catastrophe, tapait sur son pupitre avec son bâton. Tout s'arrêtait de nouveau ; et le chef, se tournant vers ses musiciens, prenait à partie le cornet à piston, lui reprochant sa fausse note, dans des termes que des cochers de fiacre ne voudraient pas employer pour se disputer entre eux. Et de nouveau tout recommençait : les Indiens avec leurs hallebardes se remettaient en mouvement, le chanteur ouvrait la bouche pour chanter : « Je ramène la fi-i-ancée ! » Mais cette fois les couples marchaient trop près l'un de l'autre. Nouveaux coups de bâton sur le pupitre, nouvelle reprise de la scène. Les hommes marchaient avec leurs hallebardes, quelques-uns avaient des visages sérieux et tristes, d'autres souriaient et causaient entre eux. Puis les voici qui s'arrêtent en cercle, et se mettent à chanter. Mais voici que de nouveau le bâton frappe le pupitre ; et voici que le régisseur, d'une voix désolée et furieuse, accable d'injures les malheureux Indiens. Les pauvres diables avaient, paraît-il, oublié qu'ils devaient de temps à autre lever les bras en signe d'animation. « Est-ce que vous êtes malades, tas d'animaux, est-ce que vous êtes en bois, pour rester ainsi immobiles ? » Et maintes fois encore je vis recommencer la procession, j'entendis des coups de bâton, et le flot d'injures qui invariablement les suivait : « ânes, crétins, idiots, porcs, » plus de quarante fois j'entendis répéter ces mots à l'adresse des chanteurs et des musiciens. Ceux-ci,

physiquement et moralement déprimés, acceptaient l'outrage sans jamais protester. Et le chef d'orchestre et le régisseur le savaient bien, que ces malheureux étaient désormais trop abrutis pour pouvoir faire autre chose que de souffler dans une trompette, ou de marcher en souliers jaunes avec des hallebardes d'étain ; ils les savaient habitués à une vie commode et large, prêts à tout subir plutôt que de renoncer à leur luxe ; de telle sorte qu'ils ne se gênaient point pour donner cours à leur grossièreté native, sans compter qu'ils avaient vu faire la même chose à Paris ou à Vienne, et avaient ainsi la conscience de suivre la tradition des plus grands théâtres.

Je ne crois pas, en vérité, qu'on puisse trouver au monde un spectacle plus répugnant. J'ai vu un ouvrier en injurier un autre parce qu'il pliait sous le poids d'un fardeau, ou, à la rentrée des foins, le chef du village gronder un paysan pour une maladresse ; et j'ai vu les hommes ainsi injuriés se soumettre en silence ; mais quelque répugnance que j'aie eue à assister à ces scènes, ma répugnance était atténuée par le sentiment qu'il s'agissait là de travaux importants et nécessaires, où le moindre manquement pouvait amener des suites fâcheuses.

Mais ici, dans ce théâtre, que faisait-on ? Pourquoi travaillait-on, et pour qui ? Je voyais bien que le chef d'orchestre était à bout de ses nerfs, comme l'ouvrier que j'avais rencontré derrière la scène : mais au profit de qui s'était-il énervé ? L'opéra qu'il faisait répéter était, comme je l'ai dit, des plus ordinaires ; j'ajouterai cependant qu'il était plus profondément absurde que tout ce qu'on peut rêver. Un roi indien désirait se marier ; on lui amenait une fiancée ; il se déguisait en ménestrel ; la fiancée s'éprenait du ménestrel, en

était désespérée, mais finissait par découvrir que le ménestrel était le roi son fiancé ; et chacun manifestait une joie délirante. Jamais il n'y a eu, jamais il n'y aura des Indiens de cette espèce. Mais il était trop certain aussi que ce qu'ils faisaient et disaient non seulement n'avait rien à voir avec les mœurs indiennes, mais n'avait rien à voir avec aucunes mœurs humaines, sauf celles des opéras. Car enfin jamais, dans la vie, les hommes ne parlent en récitatifs, jamais ils ne se placent à des distances régulières et n'agitent leurs bras en cadence pour exprimer leurs émotions ; jamais ils ne marchent par couples, en chaussons, avec des hallebardes d'étain ; jamais personne, dans la vie, ne se fâche, ne se désole, ne rit ni ne pleure comme on faisait dans cette pièce. Et que personne au monde n'a jamais pu être ému par une pièce comme celle-là, cela encore était hors de doute.

Aussi la question se posait-elle naturellement : au profit de qui tout cela était-il fait ? À qui cela pouvait-il plaire ? S'il y avait eu, par miracle, de jolie musique dans cet opéra, n'aurait-on pas pu se borner à la faire entendre, sans tous ces costumes grotesques, ces processions, et ces mouvements de bras ? Pour qui tout cela se fait-il tous les jours, dans toutes les villes, d'un bout à l'autre du monde civilisé ? L'homme de goût ne peut manquer d'en être écœuré ; l'ouvrier ne peut manquer de n'y rien comprendre. Si quelqu'un peut y prendre quelque plaisir, ce ne peut être qu'un jeune valet de pied, ou un ouvrier perversi qui a contracté les besoins des classes supérieures sans pouvoir s'élever jusqu'à leur goût naturel.

On nous dit, cependant, que tout cela est fait au profit de

l'art, et que l'art est une chose d'une extrême importance. Mais est-il vrai que l'art soit assez important pour valoir qu'on lui fasse de tels sacrifices ? Question d'autant plus urgente que cet art, au profit duquel on sacrifie le travail de millions d'hommes, des milliers de vies, et, surtout, l'amour des hommes entre eux, ce même art devient sans cesse, pour l'esprit, une idée plus vague et plus incertaine. Il se trouve en effet que les critiques, chez qui les amateurs d'art s'étaient accoutumés à avoir un soutien pour leurs opinions, se sont mis dans ces derniers temps à se contredire si fort les uns les autres, que, si l'on exclut du domaine de l'art tout ce qu'en ont exclu les critiques des diverses écoles, rien ne reste plus, ou à peu près, pour constituer ce fameux domaine. Les diverses sectes d'artistes, comme les diverses sectes de théologiens, s'excluent et se nient l'une l'autre. Étudiez-les, vous les verrez constamment occupées à désavouer les sectes rivales. En poésie, par exemple, les vieux romantiques désavouent les parnassiens et les décadents ; les parnassiens désavouent les romantiques et les décadents ; les décadents désavouent tous leurs prédécesseurs, et en outre les symbolistes ; les symbolistes désavouent tous leurs prédécesseurs, et en outre les mages ; et les mages désavouent tous leurs prédécesseurs. Parmi les romanciers, il y a les naturalistes, les psychologues, et les naturistes, tous prétendant être les seuls artistes qui méritent ce nom. Et il en est de même dans l'art dramatique, dans la peinture, dans la musique. Et ainsi cet art, qui exige des hommes de si terribles fatigues, qui dégrade des vies humaines, et qui force les hommes à pécher contre la charité, non seulement cet art n'est pas une chose clairement et nettement définie, mais ses fidèles, ses initiés eux-mêmes l'entendent de