

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

L'ORIGINE ET LES DESTINÉES DE L'ART

PAR

G. SÉAILLES

NOUVELLE ÉDITION

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

PARIS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Essai sur le Génie dans l'Art. 5^e édit. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine.*

La Philosophie de Charles Renouvier. *Introduction au néo-criticisme.* 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine.* (Epuisé).

La Philosophie de Jules Lachelier. 1 vol. in-16 de la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine.*

Histoire de la Philosophie. *Les problèmes et les écoles,* par PAUL JANET et GABRIEL SÉAILLES (12^e édit. Delagrave, éditeur).

Léonard de Vinci. *L'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique.* (7^e édit., Perrin et C^{ie}, éditeurs).

Ernest Renan. *Essai de biographie psychologique.* (3^e édition, Perrin et C^{ie}, éditeurs).

Antoine Watteau (Laurens, éditeur).

Alfred Dehodencq. *Histoire d'un coloriste,* illustré. (Société de propagation des livres d'art.) Epuisé.

Les Affirmations de la Conscience Moderne. (6^e édit., Armand Colin et C^{ie}, éditeurs).

Education ou Révolution. (2^e édit., Armand Colin et C^{ie}, éditeurs).

Eugène Carrière. *Essai de biographie psychologique.* (Nouvelle édit., Armand Colin et C^{ie}, éditeurs).

La Guerre et la République. (Albin Michel, éditeur).

Watteau. *Collection des Grands Hommes de France.* (Payot, édit.).

La Philosophie du Travail. (Les Presses Universitaires de France).

IT 03072/SEA

L'Origine

et les Destinées de l'Art

PAR

G. SÉAILLES

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 05789

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1925

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction
réservés pour tous pays.

0640012822

trouvera la fécondité dans la platitude. Nous étions des enfants, nous entrons dans l'âge viril. Nous nous éveillons de nos illusions. La religion, la métaphysique et l'art sont condamnés.

Si nos descendants s'occupent de nous, s'ils ne préfèrent pas la vie et la création à l'histoire, ils auront la solution du problème, ils la trouveront en eux-mêmes, dans leurs besoins, dans leurs idées et dans leurs actes. Pour moi, je ne prétends pas au don de prophétie, je ne nie pas que certaines sociétés puissent s'épuiser de sève et mourir dans le désespoir et l'imbécillité. J'ignore ce que nous réserve l'évolution, de quel singe ou de quel ange nous préparons l'avènement. Je voudrais seulement, prenant l'homme tel qu'il nous est donné, me poser avec Guyau ce qu'il appelle *les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*. Quel est le principe de l'art ? Quelle destinée peut-on espérer pour lui ? L'homme a des sensations et des idées ; par suite, il apparaît comme esprit et corps ; l'art n'est-il pas une des vocations légitimes, nécessaires, d'un être ainsi composée de deux natures qui, à tort ou à raison, semblent se distinguer et s'opposer en lui.

I

L'école critique et l'école empirique, Schiller et Herbert Spencer, opposant l'utile et le beau, s'accordent à faire de l'art une forme du beau. Guyau rejette cette théorie comme dangereuse et fausse. Elle

justifie le dédain des hommes positifs, qui ne voient dans l'art qu'un enfantillage, elle donne raison à ces virtuoses de la palette ou de la plume qui ne veulent être que les plus étonnants des acrobates. « En voulant désintéresser l'art du vrai, du réel, de l'utile et du bien, en favorisant ainsi une sorte de dilettantisme, cette théorie n'a-t-elle point méconnu le caractère sérieux et pour ainsi dire vital du grand art ? » Il semble que Guyau veuille séduire les adversaires de la beauté, et, de gré ou de force, les envelopper en elle. Il fait d'abord comme ces moralistes qui, pour tenter l'égoïsme humain, affirment que le bien se confond avec l'intérêt individuel. « Beau et bon ne font qu'un, répète-t-il sans cesse ; ce qui est beau est désirable sous le même rapport ; l'agréable est le fond même du beau, l'utile ne peut en être séparé. » N'est-ce pas là de quoi réconcilier avec la beauté les Philistins les plus endurcis, les gens sérieux qui ne veulent pas être dupes ni perdre leur temps aux bagatelles ? S'ils résistent encore, Guyau ne les laisse pas échapper ; il insiste, il insinue que la beauté n'est pas si fière qu'on l'a voulu dire, qu'il n'est pas besoin de se guinder pour s'élever jusqu'à elle, qu'elle est partout, qu'elle se donne à tous, dans l'utile, dans le désir, dans les sensations, jusque dans le bouquet du bourgogne ou l'arome de la truffe. Voilà la beauté bonne fille, à la portée de tout le monde, s'imposant malgré qu'on en ait.

Donnons-nous le plaisir de suivre l'argumentation de Guyau, qui va d'une allure un peu capricieuse peut-être, et sans qu'on aperçoive toujours assez la progression des idées qui la composent. Avant tout,

il cherche à réconcilier le beau et l'utile. « Dans les objets extérieurs, par exemple un pont, un viaduc, un vaisseau — l'utilité constitue toujours, comme telle, une certaine beauté. Un voiturier passant sur un chemin s'écriera avec enthousiasme : La belle route ! » On apprend bien des choses avec les voituriers ; leur psychologie même n'est pas à dédaigner, mais à la condition de ne pas les croire sur parole. « Pour qu'un édifice nous plaise, il faut qu'il nous paraisse accommodé à son but, qu'il justifie pour notre esprit l'arrangement de ses parties ; une maison ornementée avec beaucoup d'élégance, mais où rien ne semblerait fait pour la commodité de l'habitation, où les fenêtres seraient petites, les portes étroites, les escaliers trop raides, nous choquerait comme un non-sens esthétique » (p. 16). Guyau préfère sans doute nos grands cubes de pierre, avec ascenseur, eau et gaz à tous les étages, aux palais de la Loire et de l'Italie. « Le Vatican, cet incomparable sanctuaire du grand art, est, sous le rapport du confortable, le plus triste palais du monde, nu, délabré, inhabitable, ouvert à tous les vents. Il n'est pas de parvenu qui voulût, de nos jours, habiter les chambres du cardinal Bibbiena, avant de les avoir rendus digne de lui et de sa fortune » (1). Mais n'aimons-nous pas à retrouver dans les choses la manifestation de notre intelligence, à y voir la trace de ce qu'il y a de supérieur en nous. » A la bonne heure, mais ce qu'il y a de supérieur en nous, ce ne sont pas nos besoins, ce n'est pas ce qui nous humilie, ce qui nous fait

(1) E. Renan. *Essais de Morale et de Critique*. p. 360.

esclaves des choses. La beauté, dans l'architecture, c'est l'idée vivante et visible ; l'idée modelant à son image un corps de pierre élégant ou grandiose, pétrinant la matière assouplie jusqu'à ne s'en plus distinguer. Pour reconnaître l'appropriation des moyens à la fin, il faut raisonner, calculer ; ce n'est pas là le plaisir esthétique, cette joie instantanée, à la fois intellectuelle et sensible, où l'on jouit de la pensée dans une sensation.

« A l'utilité répond chez l'être sentant un besoin ; ce besoin, devenu conscient, donne lieu à un désir : cherchons donc si le désir peut être par lui-même la source d'émotions esthétiques » (p. 17). La question est de savoir si le désir, sans l'addition d'aucun élément étranger, donne naissance à une émotion esthétique. « Bien avant la danse et les mouvements rythmés, la simple action de se mouvoir a pu fournir à l'homme des émotions d'un genre élevé. Le libre espace a lui-même quelque chose d'esthétique, et un prisonnier le sentira bien. On se rappelle ces vers de V. Hugo :

Oh ! laissez, laissez-moi m'enfuir sur le rivage,
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage !
Jersey vit, terre libre, au sein des sombres mers...

Il y a dans ces vers une sorte d'épanouissement physique ; c'est l'ivresse de la liberté en son sens à la fois le plus élevé et le plus matériel, l'ivresse de la fuite, de la course en plein vent, du retour à la vie presque sauvage des champs et des grèves. » Cela prouve-t-il que le désir de marcher soit en lui-même esthétique ? On saisit le procédé de l'auteur ; il fait de

la poésie à propos d'un désir, et il conclut que le désir est une poésie. Le poète respire poétiquement, mais parce qu'il est poète. La vérité est que le désir soulève autour de lui un flot de sentiments et d'images : sous son action se construit un poème fugitif qui, pour un instant nous charme et s'évanouit dès qu'il est satisfait. Ce qui est beau, ce n'est pas le désir même, c'est cette harmonie intérieure, c'est le concert d'images expressives dont il est l'unité.

Et l'amour ? « Le type de l'émotion esthétique n'est-il pas l'émotion de l'amour toujours mêlée d'un désir plus ou moins vague et raffiné » (p. 22). Soit, mais est-ce le désir qui est beau dans l'amour ? Rien de plus faux. Pour vous en convaincre, isolez-le. Je vous défie de rendre poétique l'amour d'une femme pour son valet d'écurie. Le désir est là tout pur, dans ce qu'il a de bestial et d'immonde. Il nous inspire une sorte d'horreur esthétique. Le désir ne nous plaît que quand il s'ignore ou se dissimule ; nous n'aimons de lui que les images charmantes dont il s'enveloppe. Si les poètes ne se lassent pas de chanter l'amour, c'est qu'en tout homme il est un chant continu, d'un rythme tour à tour puissant et doux. Force mystérieuse, il engage tout l'être ; il ne sait plus où commence le corps, où finit l'esprit. Et si l'amour heureux devient comme le type de toute émotion esthétique, c'est que la sensation y devient le symbole, l'expression, plus encore, la réalité même du sentiment dont elle prend la délicatesse en lui prêtant son intensité. Guyau conclut : « Le beau semble en grande partie dérivé du désirable et du profitable ; pour faire la genèse des sentiments esthétiques, il faut faire l'histoire

des besoins et des désirs humains. » Nous pensons, au contraire, qu'isolés les besoins et les désirs n'ont ni beauté, ni poésie, que faire la genèse des sentiments esthétiques ce serait montrer comment de plus en plus la sensation se pénètre, s'enrichit de sentiments, comment dans l'homme, l'animal même devient humain.

Préoccupé de rapprocher le beau de l'utile et du réel, de le mêler à la vie, Guyau va jusqu'à soutenir que la fiction, loin d'être un des caractères essentiels de l'art humain, en marque seulement la limite et l'impuissance. « Supposez les grandes scènes d'Euripide et de Corneille vécues devant vous au lieu d'être représentées ; supposez que vous assistiez à la clémence d'Auguste, au retour héroïque de Nicomède, au cri sublime de Polyxène ; ces actions ou ces paroles perdront-elles donc de leur beauté pour être accomplies ou prononcées par des êtres réels, vivants, palpitants sous vos yeux ? » N'en doutez pas. Le plus souvent, la beauté disparaîtrait. La terreur où la pitié m'étoufferaient. L'indignation me jetterait au milieu du drame et j'en troublerais l'économie. Je crierais à Britannicus que Narcisse le trahit, et j'arracherais de ses mains la coupe empoisonnée. Ajoutez que l'hypothèse est contradictoire. Une scène de Corneille ne peut être donnée dans la réalité, précisément parce qu'elle est une œuvre d'art. Le génie du poète, dominé par une émotion puissante, exclusive, a négligé tous les détails superflus, concentré tous les traits expressifs. De quel droit supposer dans la réalité ce qu'elle ne donne pas, ce qu'elle ne peut donner, ce qui n'existe qu'à la condition qu'elle traverse une âme d'artiste ?

« Mais la fiction, loin d'être une condition du beau dans l'art, en est une limitation. La vie, la réalité, voilà la vraie fin de l'art ; c'est par une sorte d'avortement qu'il n'arrive pas jusque-là. Les Michel Ange et les Titien sont des Jéhovah manqués ; en vérité, *la Nuit* de Michel Ange est faite pour la vie ; profonde était cette parole inscrite au bas par un poète : Elle dort ! » (p. 32). Faite pour la vie ! cette femme qui, dressée de toute sa hauteur, ferait reculer le plus hardi, cette femme dont le corps souple et puissant ne semble rien que l'expression d'une âme héroïque ! Est-ce qu'elle voudrait de nous et de notre monde ? On est épouvanté à la seule pensée de la nostalgie de grandeur qui la tuerait. Michel-Ange le savait bien ; la sottise de Pygmalion n'était pas pour le tenter. « Dormir m'est doux et plus encore d'être de pierre, tant que dure la misère et la honte. Ne pas voir, ne pas sentir, voilà ma joie. Ainsi ne m'éveille pas ; ah ! parle à voix basse. » Faire d'un chef-d'œuvre une femme, un être infirme et vieillissant ! Comme il faudrait la supplier, ni son dédain ne la défendait : O Nuit, toi qui donnes de nobles pensers, ne t'éveille pas, dors ton sommeil de pierre, ton âme est faite des hauts sentiments qu'inspire ta forme divine, et ta vie, sans cesse renouvelée en ceux qui te contemplent, à l'immortelle jeunesse de l'héroïsme et de l'enthousiasme humains. — Mais si l'art pouvait produire des êtres vivants, au lieu de peindre la vie « il deviendrait ce qu'il aspire à être, une sorte d'éducation de la nature. » Guyau se trompe, un personnage de Shakespeare ne peut vivre que dans un drame de Shakespeare ; la Joconde ne peut respirer que l'atmosphère

étrange qui l'enveloppe. Une œuvre belle est un monde. L'art n'a que faire du jardin d'acclimatation que lui offre Guyau.

L'auteur est-il plus heureux, quand il étudie la beauté des mouvements, des sentiments, ou ce qu'il appelle la beauté des sensations ? Ne retrouvons-nous pas ici les mêmes confusions et les mêmes procédés ? Tel acte utile est beau, donc le beau est l'utile ; la sensation est un élément du plaisir esthétique, donc la sensation est belle ; les beaux sentiments sont les sentiments « utiles au développement de la vie dans l'individu et dans l'espèce », donc le beau et le bien se confondent. Mais, prenez garde, le beau se rencontre avec l'utile et avec le bien ; il ne peut exister sans l'agréable ; est-ce à dire qu'il soit l'utile, le bien, la sensation ? Ne négligez-vous pas précisément ce qui caractérise la beauté, ce qui, par suite, la distingue et la spécifie ?

L'homme qui travaille est beau, et cependant il ne joue pas ; c'est le but à atteindre qui détermine tous ses mouvements, leur rythme et leur concert. Certes, le forgeron soulevant son lourd marteau ne joue pas, mais vous qui le regardez, que faites-vous donc ? Ce qui est beau dans le travail, ce n'est pas le travail même, ce ne sont pas ses résultats utiles, c'est sa forme et c'est ce qu'elle exprime, c'est l'âme rude et puissante de l'homme courageux et fort, visible dans la saillie des muscles contractés, dans le soulèvement de la poitrine qui gémit, dans le frémissement du corps, tout entier pénétré d'énergie et de volonté.

Comme celle des mouvements, la beauté des sentiments « est faite de force, d'harmonie et de grâce,

c'est-à-dire qu'elle révèle une volonté en harmonie avec son milieu et avec les autres volontés. Or, ce sont là des caractères qui conviennent au bien en même temps qu'au beau. » Que le beau puisse se rencontrer avec le bien, je ne le nie pas ; mais n'y a-t-il pas des cas nombreux où le bon cesse d'être beau, où même les deux termes, loin de se concilier, s'opposent ? Faut-il rappeler Othello, Macbeth, Phèdre, tant d'autres, emportés d'un élan furieux, lancés d'une course droite à travers le drame, sans souci d'eux-mêmes ni des autres, jusqu'à ce qu'ils tombent au dénouement, épuisés, mourants, comme la bête traquée tombe dans les lueurs sanglantes d'un crépuscule d'hiver. Dira-t'on « que les sentiments énergiques, que la volonté tenace, violente même, ont quelque chose de bon et de beau, même quand leur objet est mauvais et laid. » Soit, mais la moralité virtuelle, que découvre une psychologie subtile dans les grands crimes, ne suffit pas à expliquer l'émotion poignante que me fait éprouver la perfidie savante d'Yago, la vengeance patiente, lente et boiteuse, comme la justice, de la cousine Bette.

Parlons franc ; il y a des sentiments esthétiques, j'entends des sentiments qui ne peuvent s'exprimer, se réaliser, qu'en s'enveloppant d'une forme harmonieuse et riche, qu'en organisant un corps puissant et beau, qu'ils aiment et transfigurent. Mais il n'y a pas de beaux sentiments en eux-mêmes, parce que la beauté incorporelle, simple, toute pure, la beauté sans forme, invisible, n'existe que dans les dialogues de Platon. Pour comprendre la beauté des mouvements, nous avons dû les considérer comme expressifs,

pour comprendre la beauté des sentiments, il faut les supposer exprimés. La forme, sans laquelle il n'y a pas de beauté, rétablie, tout devient clair. Pourquoi certains bons sentiments ne sont-ils pas esthétiques ? C'est qu'ils sont simples, modestes ; c'est qu'ils s'expriment par des actions sans éclat, peu nombreuses, toujours les mêmes. La forme très pauvre d'une vie honnête et médiocre n'est pas pour tenter l'artiste. Shakespeare préfère Macbeth, Racine, Néron. Pourquoi la passion est-elle une poésie ? C'est qu'elle a l'impétuosité, l'imprévu d'une force de la nature déchaînée, et, dans ses désordres apparents, un rythme d'une logique inflexible ; c'est qu'elle prend l'être, concentre toutes ses pensées, toutes ses forces, pour en composer la forme redoutable et grandiose qui, seule, peut l'exprimer. La valeur esthétique d'un sentiment ne se mesure pas à sa moralité, mais à la richesse et à l'harmonie du corps d'images qu'il peut organiser.

On ne peut pas plus parler de la beauté des sensations que de la beauté des sentiments. Si le beau est la pénétration réciproque de la sensation et du sentiment, s'il résulte de leur concours en un tout naturel, on le détruit par l'analyse quand on isole les éléments dont il est l'unité. Guyau pénètre l'agréable de sentiments et d'idées, quand il veut l'identifier avec le beau. Un exemple suffira. Il s'agit de prouver que les jouissances du goût sont esthétiques. « Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées, poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait ; il alla chercher dans sa cabane, sous laquelle passait un ruisseau, un vase de lait plongé dans l'eau

et maintenu à une température presque glacée : en buvant ce lait frais, où la montagne avait mis son parfum, et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot agréable est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût, au lieu de l'être par l'oreille. » Un critique répond avec esprit : « On surprend ici en plein l'ingénieux malentendu où se complait Guyau. Assurément, ce n'était pas la fraîcheur du lait qui était belle, mais les idées évoquées par cette sensation et les perceptions qui l'accompagnaient, toutes ces choses dont il nous parle : la cabane, le ruisseau, la montagne parfumée. Si le berger a pris la tasse après Guyau, je ne pense pas qu'il ait bu, lui, une symphonie de Beethoven. » Il faudrait dire : les idées et les sentiments qui vivaient en cette sensation, dont elle était comme le corps et la réalité palpable ; mais l'argument est irréfutable.

Réserve faite que l'agréable n'est pas le beau, j'accorde volontiers à Guyau que toutes les sensations peuvent devenir esthétiques. Je crois toutefois que Kant, Maine de Biran, Jouffroy ont exprimé une distinction utile, en réservant le nom d'esthétiques aux sens de la vue et de l'ouïe. La symphonie pastorale qu'a bué Guyau dans les Pyrénées n'a pu être qu'instantanée ; et le ruisseau eût été de lait, et Guyau eût eu la capacité d'y boire sans fin, que la saveur monotone, sans nuance, sans rythme, n'eût pu suivre les sentiments qui se succédaient en lui, mais encore les varier en les renouvelant. Un parfum aimé, une senteur printanière peut soulever

tout un monde de souvenirs, mais, si la rêverie se prolonge, le parfum bientôt n'est même plus senti. Les sensations vraiment esthétiques restent celles qui peuvent se combiner, se graduer, et, par leurs nuances, leurs mouvements, leur concert, donner au sentiment humain un corps souple, vivant, mobile comme lui.

Tout ce que l'auteur démontre, c'est que dans le beau il y a l'agréable, ce que personne ne nie. Aussi bien, après avoir parlé de la beauté des sentiments, de la beauté des sensations, il en vient à se réfuter lui-même et à dire aussi nettement que possible que le beau n'existe que par la synthèse de ces deux termes. Au premier moment, la sensation est un choc fort ou faible ; au second moment, elle est agréable ou douloureuse. « Enfin, lorsque la sensation de douleur ou de plaisir ne s'éteint pas immédiatement pour laisser place, soit à une action indifférente, soit à une autre sensation, il survient un troisième moment, appelé par l'école anglaise la diffusion nerveuse : la sensation, s'élargissant comme une onde, excite sympathiquement tout le système nerveux, éveille par association ou suggestion une foule de sentiments et de pensées complémentaires, en un mot, envahit la conscience entière. A cet instant, la sensation, qui ne semblait d'abord qu'agréable ou désagréable, tend à devenir esthétique ou antiesthétique. L'émotion esthétique nous semble ainsi consister essentiellement dans un élargissement, dans une sorte de résonance de la sensation à travers tout notre être, surtout notre intelligence et notre volonté ! *C'est un accord, une harmonie entre les sensations, les pensées et les senti-*

ments » (p. 73). Et plus loin il ajoute ; « Si le plaisir reste purement sensuel, sans devenir en même temps intellectuel, il n'a pas cette complexité de résonances, ce timbre qui caractérise, selon nous, la jouissance esthétique (p. 76). Un plaisir qui, par hypothèse, serait ou purement sensuel, ou purement intellectuel, ou dû à un simple exercice de la volonté, ne pourrait acquérir de caractère esthétique (p. 77). En général, tout chef-d'œuvre d'art n'est autre chose que l'expression, dans le langage le plus sensible, de l'idée la plus élevée. Plus l'idée est haute et intéresse la pensée, plus l'artiste doit s'efforcer d'intéresser aussi les sens : rendre l'idée sensible et concrète, et d'autre part, rendre la sensation féconde et en faire sortir la pensée, tel est donc le double but de l'art » (p. 84). Rien de plus juste, mais si le beau est cette rencontre heureuse, cette pénétration du sentiment et de l'image, de la sensation et de la pensée, est-il légitime de le confondre avec l'agréable, avec l'utile, avec le bien ? Il est impossible d'avoir plus raison contre soi-même.

II

Pour déterminer le principe de l'art, il faut définir le besoin qui lui donne naissance. Si le beau se confondait avec l'agréable, avec l'utile, avec le bien, l'art n'existerait point, parce qu'il n'aurait pas de raison d'être. L'homme agit sous l'impulsion de désirs que l'action développe en les satisfaisant. Quel est donc

le désir qui donne naissance à l'art ? L'homme tend vers la plénitude de l'existence. C'est le mouvement même de la nature en lui : il va vers l'être, comme la plante se tourne vers le soleil. Tous ses penchants sont des formes de cet amour primitif, tous ses actes l'expriment, la beauté seule l'apaise. C'est que la beauté lui donne ce qu'il cherche : la vie complète. Loin de dire que l'art naît de l'agréable, qu'il le continue et l'achève, bien plutôt dirais-je qu'il naît de la douleur, comme l'espérance (1). Si nous vivions dans le paradis terrestre, si nos sentiments les plus élevés trouvaient leur expression dans un monde de justice et d'amour, la nature ne s'opposerait plus à l'esprit, la sensation au sentiment, le réel à l'idéal. L'art n'étant plus un besoin, disparaîtrait. L'unique poème serait la réalité. Le principe de l'art est l'insuffisance de ce qui est, l'inquiétude de l'âme éprise de la vie meilleure. L'homme est tenté de créer à son tour, d'opposer au grand monde un petit monde tout pénétré d'humanité, dont la contemplation le charme

(1) Eugène Véron, dont nous avons analysé ici même la très remarquable esthétique, oppose à cette théorie que l'art n'a pu naître « d'une dépression vitale » (*Courrier de l'art*, 15 janvier 1886). Aussi n'est-ce pas là ce que j'ai dit. La douleur n'est le principe de l'art qu'en tant qu'elle est le plus puissant stimulant de l'activité. L'art n'est pas l'esprit humilié, mais l'esprit triomphant. Il naît, selon les propres expressions de Véron, de l'effort que fit l'homme pour réaliser en dehors de lui les rêves d'amour, de joie, de grandeurs, d'héroïsme intellectuel et moral qui font battre son cœur et enflamment son imagination. » Mais pourquoi réaliser un rêve dans une apparence ? et qu'est-ce que le rêve lui-même ?

et le rassérène. La vie est l'harmonie, plus elle enveloppe d'éléments en accord, plus elle est riche ; toute dissonance qu'elle ne peut résoudre en elle l'amoin-drit et la fausse. Le penchant primordial, l'amour de l'être, s'exprime en nous par le perpétuel effort pour organiser nos sensations, nos sentiments, nos idées et nos actes. C'est là un labeur immense. Dans l'esprit se représente le monde : pour s'entendre avec soi-même, pour coordonner tous ses éléments intérieurs, il faudrait s'accorder avec les autres hommes, avec la nature entière, trouver partout en soi et hors de soi la raison triomphante. Il n'en est pas ainsi ; vivre, c'est lutter ; « cesser de lutter, c'est commencer à mourir » (Mandsley). N'est-il pas naturel que l'homme cherche à se donner ce que la réalité lui refuse ? Esprit et corps, il veut éprouver toute sa vie à la fois, voir l'esprit, jouir de l'idée par les sens.

Le problème semble insoluble. Nous ne sommes pas maîtres de nos sensations, elles s'imposent. Le monde n'a pas pour loi notre rêve. Oui, mais la sensation survit dans l'esprit ; elle y devient l'image. L'image est encore la sensation, elle est le son, la forme, la couleur ; en même temps, elle est un élément intérieur, comme une matière toute spirituelle. Tout sentiment puissant qui s'empare de l'esprit, qui, pour un instant est l'esprit même, en vertu des lois mêmes de la vie, s'enveloppe d'un corps d'images qu'il organise pour s'exprimer. De là, dans les esprits les plus humbles, ces poèmes éphémères, ces petits mondes d'images créés spontanément par le sentiment pour s'y voir réalisé, pour y jouir de lui-même. Mais cette poésie cachée n'est pas l'art encore. Il faut

que l'image soit arrêtée au passage, qu'elle vive dans une apparence qui la reproduise ; il faut que, née du sentiment, elle redevienne sensation, montrant l'esprit dans une matière transfigurée. Le rapport de l'image au mouvement fait le passage de la conception à l'exécution. L'homme tend à exécuter les mouvements qu'il imagine : c'est le principe de l'instinct d'imitation. Plus d'un sera tenté peut-être de trouver dans cet instinct une origine de l'art beaucoup plus simple et moins quintessenciée. L'origine de l'art, c'est l'imitation, c'est le mammoth, le renne gravé sur la pierre par l'homme des cavernes. L'image guidait sa main, la conduisait. Je ne m'attarderai pas à discuter le rôle de l'imitation dans l'art. Qu'il suffise de remarquer à quelles conditions l'image devient mouvement. Si toute image suscitait le mouvement qui lui répond, l'homme serait le plus détestable des singes, le plus pitoyable des somnambules. L'image ne devient un principe d'action que quand elle s'impose à l'esprit, et si ce n'est dans les cas morbides, elle ne s'impose que sous l'action du désir et du sentiment. Cet amour de l'image qui en obsède l'esprit, est d'autant plus nécessaire à la naissance de l'art que l'image ne représente pas ici le mouvement à accomplir, qu'elle pose seulement devant l'esprit la fin à atteindre. C'est cette fin qui suscite les moyens propres à la réaliser. Quand un peintre conçoit un tableau, il ne conçoit pas les coups de pinceau, mais seulement l'œuvre faite, et c'est pour ainsi dire l'œuvre faite, qui, voulue, aimée, pressentie, suscite les mouvements qui mènent vers elle. Du mouvement, nous sommes ainsi ramenés à l'image, et de l'image au

sentiment qui la fait naître et l'impose. Mais pourquoi cet amour de l'image ? Sans doute, l'imagination est intimement liée au sentiment : c'est aux poèmes qu'il crée, aux scènes mouvantes qu'il agite en nous que nous reconnaissons le désir, c'est leur obsession qui nous révèle son intensité. Mais, est-ce que nous nous attarderions à ces poèmes éphémères, est-ce qu'ils auraient même l'occasion de naître, si la réalité ne nous opposait son indifférence tranquille ? Supposez que le désir se satisfasse en naissant, l'art est inutile : l'esprit présent au monde le crée, puisqu'il le modifie à son gré ; il se voit en lui, il s'y réfléchit ; toutes les puissances de l'âme sont accordées. Si nous aimons l'image, c'est que seule elle est assez légère, assez souple pour suivre toutes les métamorphoses du sentiment, pour lui donner un corps qui le traduise sans le trahir. Et si de cette image nous voulons faire une sensation, si nous voulons qu'elle entre ainsi dans la réalité, c'est qu'en faisant du sentiment dont elle est née une sensation, en donnant un corps à l'esprit, elle nous donnera l'illusion d'un monde sympathique, d'une nature toute spirituelle.

Ainsi, la douleur n'est le principe de l'art que comme l'obstacle est le principe de l'élan par lequel on le franchit. La douleur se nie elle-même, elle n'existe que par la volonté de s'anéantir. Le monde s'oppose à la pensée, le corps à l'esprit. L'art est l'effort pour se pacifier soi-même, en apaisant les discordes douloureuses. Il est la forme la plus haute de l'instinct de conservation ; il continue le mouvement spontané de la nature vers la vie. Il naît, non pas de la réflexion, du calcul, mais de la tendance

vers l'être, du vouloir vivre. Il est bien un jeu ; il commence avec le loisir ; il suppose que l'homme n'est plus l'animal affamé, trop heureux de l'ivresse de la brute repue. Il est un luxe, l'ambition d'un être affranchi du besoin qui s'éprend de la liberté d'une existence divine, sans lutte et sans obstacle. Il est la création d'un monde artificiel, né du sentiment, fait pour l'exprimer ; il n'est que l'image d'un rêve réfléchi dans une apparence qu'il a créée et qui le reproduit. Il multiplie les jouissances de l'homme en les accordant ; il confond la jouissance et la joie. l'esprit et son objet, la matière et la pensée.

Mais si l'art est un jeu, s'il n'ajoute à la réalité qu'un monde d'apparences, est-ce à dire qu'il soit un pur enfantillage ? Qu'il reste en dehors de la vie et de la pensée ? Si le beau n'était que l'agréable, il en pourrait être ainsi. Les virtuoses de la forme n'auraient pas tort ; l'art serait une cuisine raffinée de sensations délicates. Mais le charme de la beauté est qu'elle comprend tout l'homme, qu'elle fait la sensation intelligente en la faisant expressive, qu'elle n'est ni esprit, ni corps, mais leur harmonie. Le sentiment est comme l'âme du corps qu'il crée : plus il est fécond, plus il soulève d'idées, d'émotions, d'images en accord, plus est riche l'harmonie sensible qui lui répond et l'exprime. L'art ne peut donc pas plus se détacher du sentiment que s'affranchir de la sensation. Il est un jeu, mais digne de l'homme puisqu'il est l'homme même, mais sérieux comme la vie, puisqu'il en est la forme la plus haute. Si l'art est un jeu, la beauté n'est-elle qu'une illusion subjective ? La bulle de savon qui se colore, brillante et légère, flotte un

instant devant les yeux, mais fragile et chimérique, s'évanouit dès qu'on la veut saisir ? Les faits ne répondent pas à cette question, ils la posent ; c'est à nous d'oser les interpréter et les comprendre. Si la beauté achève l'esprit, et si c'est la nature qui, devenue en nous le génie, la cherche et la trouve, peut-être n'est-elle pas aussi étrangère à la réalité qu'il le semblait d'abord ? Peut-être l'art, par la réconciliation et comme la fusion de la nature et de la pensée, nous donne-t-il le sens de ce qui est ? Peut-être le plus grand poète sera-t-il toujours celui qui, plus que tout autre, convaincu de l'unité voilée pour nous de l'esprit et des choses croira prendre conscience en lui de l'esprit même des choses, le plus audacieux dans son amour de la beauté, le plus hardi affirmateur de l'absolu, le plus fervent dévot à l'Espérance, cette aphrodite de l'âme, qui ne naît pas, dans la blancheur de l'écume, du baiser des flots, mais sans cesse renaît des larmes des choses.

L'histoire est d'accord avec la psychologie. L'art commence au moment où l'homme, comme impatient de la réalité, lui substitue une apparence que crée le sentiment pour s'exprimer. Déjà l'animal cherche la beauté, la réalise. La sélection sexuelle implique qu'il l'aime, qu'il sait en jouir. Mais choisir ainsi, c'est déjà s'élever au-dessus du pur besoin, y mettre quelque chose d'un sentiment plus délicat. Schiller a raison : « Ce n'est pas du cri du désir qu'est fait le chant de l'oiseau. » Le chant est un luxe, un jeu. Le désir n'a pas le temps d'attendre. N'y a-t-il pas déjà quelque chose de moral, un sentiment véritable dans le chant du rossignol, dans cette caresse

ailée tour à tour plaintive et triomphante ? Le paon ouvre sa queue, en étale les fleurs éclatantes, se promène superbement, pour faire montre de sa parure, pour créer, si j'ose dire, avec son propre corps une apparence qui le dépasse. Mais n'est-ce pas l'art véritable, un effort pour faire apparaître son sentiment dans les choses, que l'architecture de certains oiseaux du paradis. L'*amblyonis ornata* construit, pour abriter ses amours, une petite hutte conique, devant l'entrée de laquelle il ménage une pelouse tapissée de mousse et dont il relève la verdure en y semant des objets de couleurs vives : des baies, des graines, des fleurs, des cailloux, des coquillages. « Puis, son paradis terrestre achevé, il y conduit sa femelle, afin de la captiver par le plaisir des yeux. » (Letourneau, *Sociologie*, p. 48-70.) Ici peut-être pour la première fois la beauté se détache de l'être qui la crée.

Chez l'homme, l'art commence avec la parure. Nous trouvons dans les cavernes de la préhistoire des colliers, des bracelets, des anneaux de pierre et d'os. Les sauvages nous montrent encore l'humanité à ses débuts. La première œuvre d'art de l'homme est son propre corps : il le peint, il le sculpte. La peinture commence par les tatouages, le dessin par les arabesques de lignes compliquées qui couvrent la face, parfois le corps tout entier. La sculpture, ce sont les déformations du crâne, les mutilations bizarres, les coiffures échafaudées, tous les efforts pour modifier la forme naturelle du corps humain. Les ornements achèvent cette métamorphose. On en accroche partout où l'on peut : on en charge la poitrine, le cou, les bras, les jambes. Ce n'est pas assez, on perce la cloison

du nez, on élargit au-dessous de la lèvre inférieure une seconde bouche, on ouvre les joues, on perfore les dents, pour que la parure, comme incrustée au corps, ne s'en distingue plus. Le sentiment qui crée cet art de la parure n'est pas l'amour, mais l'orgueil. « Dans les races très inférieures, les femmes n'ont pas d'ornements : la raison en est très simple ; les hommes gardent pour eux tous ceux qu'ils peuvent se procurer. » (J. Lubbock, *Origines de la Civilisation*, p. 51.) Certes, c'est là une origine bien humble pour l'art, dont nous tirons une si grande vanité, et cependant déjà dans cette expression souvent ridicule d'un orgueil brutal nous retrouvons les caractères que nous présentent nos chefs-d'œuvre les plus admirés. Le sauvage est mécontent de son propre corps ; il le transforme, il lui substitue dans la mesure du possible une apparence qui réponde à l'idée qu'il a et qu'il prétend qu'on ait de lui-même. Il veut être beau, faire mieux que la nature. Il veut faire entrer dans la réalité un sentiment dont elle ne lui donne pas l'expression. Ses tatouages, aussi bien que les fresques de Michel-Ange, sortent de l'instinct du mieux, du besoin, de l'idéal, de la nécessité pour l'homme, esprit et corps, de regarder ses sentiments, d'en jouir avec ses sens, pour cela de les réfléchir dans une apparence qui, créée par eux, les reproduise. L'art naît spontanément de la nature humaine. Le sentiment tient à l'image et l'image au mouvement : voilà le principe de l'art, c'est la force du sentiment qui le crée. La première beauté, c'est la première passion : pour être beau, le sauvage se déchire, se mutilé, endure sans se plaindre de cruelles

souffrances. L'art n'a de limites que celles du sentiment. L'homme primitif est un enfant ; son univers, étroit comme son égoïsme, ne dépasse pas son propre corps : la parure suffit à l'expression de cette vanité puérile. C'est toujours lui-même que l'homme aime et cherche dans l'art. Mais peu à peu il prend conscience des liens mystérieux qui l'unissent à ses semblables, à tout ce qui est. L'illusion de l'individualité solitaire tombe. Le moi s'agrandit, l'art tient toujours à lui, mais le moi tient à tout, à la famille, à la cité, aux dieux, à l'humanité. Il multiplie ses rapports, il étend ses sympathies. Le cœur, comme l'esprit, s'universalise. C'est ainsi que l'art se détache de l'individu sans jamais se détacher de l'homme.

Les armes, les instruments font partie du corps ; les orner, c'est encore se parer soi-même. De même, on décore les vases, les ustensiles de ménage : toujours on fait vivre ses sentiments dans les choses. Ulysse abat un vieux figuier, et des planches qu'il a taillées lui-même, il édifie son lit nuptial. Le besoin satisfait, le sentiment s'exprime. Dès qu'on habite une hutte, on lui donne une forme régulière, symétrique, conforme aux lois de la vision et de l'esprit. L'autorité du chef est visible dans sa hutte plus haute, décorée de *taboux* plus nombreux (photographies canaques). L'homme joue avec tous ses sentiments : la guerre, la chasse, l'amour, toutes les émotions se représentent dans les danses des sauvages. Ici, comme dans la parure, c'est le corps qui, par ses mouvements crée l'apparence, expression du sentiment. Les dieux de la Grèce sont les lois et la force de la cité : ils habitent les temples harmonieux des acropoles. Leurs

statues et leurs demeures sont finies, calmes, mesurées, comme le sentiment qui les crée. Dieu devient infini, la religion universelle, le temple grandit, la cathédrale n'est plus la demeure du dieu, du premier des citoyens, elle ne se mêle plus à la cité qu'elle domine, elle sort géante des maisons basses, elle anéantit tout autour d'elle, elle semble s'ouvrir à l'humanité tout entière, et par ses tours, par ses flèches, vouloir monter jusqu'au ciel.

La dernière forme du sentiment esthétique est le sentiment des beautés naturelles. (Grant Allen : *l'Evolution esthétique chez l'homme*, Mind. oct. 1880.) Le sauvage et l'enfant admirent le caillou brillant, la fleur, la plume dont ils se parent ; le plus beau coucher du soleil est un spectacle muet qui les laisse indifférents. C'est l'art qui fait l'éducation esthétique de l'homme : l'art est humain, il est créé par le sentiment, il parle un clair langage. Certes, ce n'est pas lui qui fait l'unité du sentiment et de l'image, de l'image et du mouvement, puisqu'il en naît. Mais par habitude, il rend plus délicate et plus subtile la conscience de ces rapports. Toute la vie de l'homme, qui est un perpétuel langage, contribue à développer cette couleur expressive des sensations, qui résulte et de leurs caractères communs avec les sentiments (plaisir, douleur, intensité, mouvement, etc.), et des idées que l'expérience leur associe (ligne verticale, horizontale ; couleur bleue, rouge, etc.). Chez l'homme cultivé, il n'est pas une sensation qui ne tende à envahir la conscience tout entière, à évoquer « par association ou suggestion, une foule de sentiments et de pensées » dont elle est devenue comme le symbole naturel. Dès

lors le monde s'anime, prend un sens, se pénètre d'humanité. Pour nous, l'univers n'est plus muet ; les sensations qu'il nous envoie de toutes parts sont comme les mots d'un langage, les confidences d'un esprit : il n'y a plus de choses. Le costume de plus en plus se simplifie et s'appauvrit ; nous ne connaissons plus les velours brodés d'or, les satins chatoyants, les lourdes moires, les couleurs éclatantes ; mais l'âme humaine, d'abord emprisonnée dans son égoïsme étroit, se retrouve et s'aime en tout. Elle n'en est plus au pauvre langage de son corps : ses sentiments l'unissent à tout, tout parle pour elle et tout parle d'elle ; c'est l'univers tout entier qui l'exprime. L'erreur d'un esprit élevé ne peut être que la vision trop intense d'une vérité partielle. C'est la conscience très nette de ces rapports de plus en plus intimes de la sensation et du sentiment qui a trompé Guyau. C'est une vérité qu'il exagère, c'est une vérité qui a fait son livre et qui s'en dégage. L'agréable n'est pas le beau, l'art est bien un jeu : mais, de plus en plus, l'agréable tend à devenir le beau, et le jeu de l'art à se mêler à la vie. « La jouissance, même physique, devenant de plus en plus délicate et se fondant avec des idées morales, deviendra de plus en plus esthétique ; on entrevoit donc, comme terme idéal du progrès, un jour où tout plaisir serait beau, où toute action agréable serait artistique. Nous ressemblerions alors à ces instruments d'une si ample sonorité qu'on ne peut les toucher sans en tirer un son d'une valeur musicale : le plus léger choc nous ferait résonner jusque dans les profondeurs de notre vie morale... L'art ne fera plus qu'un avec l'existence ; nous en

viendrons, par l'agrandissement de la conscience, à saisir continuellement l'harmonie de la vie, et chacune de nos joies aura le caractère sacré de la beauté » (p. 84-86).

III

Après avoir cherché quel est le principe de l'art, Guyau s'interroge sur ses destinées. Peut-être les deux problèmes n'en font-ils qu'un ? L'art durera par les raisons mêmes qui l'ont fait naître. Guyau préfère une méthode moins abstraite, plus vivante. C'est pour les hommes de ce temps qu'il écrit. Il répond aux questions que chacun de nous se pose. Est-il vrai que l'art soit un jeu d'enfants ? que tout ce qui fait la vie moderne, la science, l'industrie, la démocratie, soit la négation de l'art ? « Spencer compare la science à l'humble Cendrillon, restée si longtemps au coin du foyer, pendant que ses sœurs orgueilleuses étalaient « leurs oripeaux » aux yeux de tous : aujourd'hui, Cendrillon prend sa revanche ; un jour la science, proclamée la meilleure et la plus belle, règnera en souveraine. Il viendra un temps, dit à son tour Renan, où le grand artiste sera une chose vieillie, presque inutile ; le savant, au contraire, vaudra toujours de plus en plus » (p. 90).

La poésie est une plante délicate ; pour fleurir, il lui faut un milieu favorable. Ce milieu, de plus en plus lui sera refusé. Les hommes perdront, avec le

souci de la beauté, le génie de la produire. Telle est la conclusion que semblent imposer les lois de la physiologie, de la psychologie et de l'histoire.

L'art suppose autour de l'artiste, comme chez l'artiste même, le culte de la beauté. Les Grecs aimaient les beaux corps d'éphèbes. Le gymnase et la palestre préparaient les modèles de Phidias. De nos jours, la force physique est dédaignée. Le corps n'est plus sculpté par une éducation savante ; il est une machine qui répète toujours les mêmes mouvements : ce qui ne s'exagère pas s'atrophie. Ajoutez que, de plus en plus, le système nerveux attirera à lui toutes les puissances de l'être, ramenant pour ainsi dire la vie en elle-même, affaissant les muscles, dont les saillies par les lignes vibrantes révèlent l'intensité harmonieuse de la force intérieure. « La beauté, dit Renan, disparaîtra presque à l'avènement de la science. » Diderot nous avait déjà prédit l'homme de l'avenir : une citrouille portée sur deux pattes. Je pense avec Guyau, que, jusqu'ici, nous n'avons pas lieu d'être trop inquiets. Cet argument physiologique m'a l'air d'un paradoxe. Pour vivre, il faut rester dans les conditions de la vie : voilà qui interdira à l'homme de descendre au delà d'une certaine laideur. Si nous devons renoncer « aux Vénus fortes comme des chevaux » (on reconnaît la mesure de Taine), nous trouverons autre chose. L'art vit d'invention. Certes, c'est quelque chose d'admirable que la beauté plastique, dans sa sérénité divine, mais ne peut-il y avoir une beauté de l'expression et du mouvement, une beauté plus émue d'une grâce nouvelle ? L'amour aussi est dieu, jusque dans ses souffrances. « Si c'est surtout par l'expression

que peuvent vivre l'art moderne et la poésie, si la tête et la pensée prennent déjà, dans les œuvres de notre époque, une importance croissante, si le mouvement, signe visible de la pensée, finit par y animer tout, comme chez les Michel-Ange, les Puget, les Rude, l'art, pour s'être transformé sera-t-il détruit ? » (p. 97).

Après la physiologie, l'histoire. Selon Taine, il est plusieurs arts, dès aujourd'hui languissants, « auxquels l'avenir ne promet plus l'aliment dont ils ont besoin. » « Le règne de la sculpture est fini, dit Renan, le jour où l'on cesse d'aller à demi-nu. L'épopée disparaît avec l'âge de l'héroïsme individuel ; il n'y a pas d'épopée avec l'artillerie. Chaque art, excepté la musique, est ainsi attaché à un état du passé ; la musique elle-même, qui peut être considérée comme l'art du *xix^e* siècle, sera un jour faite et parachevée. » Nul n'étant prophète, il est bien difficile de répondre à ces affirmations. A toutes les époques de fatigue ou de décadence, on eût pu trouver d'excellents arguments pour prouver la fin prochaine de l'art. On compte sans le génie. Ce qui peut nous rassurer, c'est que la sculpture paraît-il, est morte depuis près de deux mille ans. L'avenir n'étant à personne, il est à tout le monde. Guyau le voit tout autre que Renan. « Les artistes anciens étaient plus savants, dans la technique de leur art, que nos artistes modernes. A la Renaissance, les Léonard de Vinci et les Michel-Ange étaient de puissants génies scientifiques... La plastique et la science ne s'excluent donc point. Quant au changement de mœurs, qui ne date pas d'hier, il n'a point entraîné et n'entraînera pas sans doute la disparition

de la statuaire. On ne referra pas la Vénus de Milo ou l'Hermès de Praxitèle ; mais qui sait si le statuaire ne deviendra pas capable de fixer dans la pierre des idées, des sentiments poétiques que les Grecs, avec toute la perfection plastique à laquelle ils étaient arrivés, n'auraient pu rendre ni peut-être concevoir ? Praxitèle n'eût pas imaginé la *Nuit* ou l'*Aurore* de Michel-Ange. Michel-Ange, ce poète de la pierre — et ce penseur — n'eût pu exécuter telle ou telle œuvre de Praxitèle » (p. 99). La peinture va-t-elle mourir, quand l'œil est plus sensible que jamais à la délicatesse des nuances ? La musique est née d'hier ! Elle est « aussi jeune que l'était la peinture au temps de Protogène et d'Apelle. » Que sera la poésie de demain ? Je l'ignore. C'est au génie de la découvrir en lui-même. « Mais du continuuel dépérissement des formes particulières de la poésie, l'historien n'a pas le droit de conclure, avec Renan, au dépérissement de la poésie elle-même » (p. 103). Tant que dans la passion le sang montera en bouillonnant du cœur au cerveau, il ne faudra pas désespérer d'elle.

Sans doute, l'art durera autant que le génie, mais c'est le génie même qui est condamné et va disparaître. Qui ne prévoit aujourd'hui l'universel triomphe de la démocratie ? Les organes devenus inutiles s'atrophient ; le génie est aussi inutile à la démocratie que les mamelles aux mâles. Bien plus il la contredit, il la nie, il a l'odieux du monopole et du privilège. « L'idéal de la démocratie, c'est l'égalité politique et même économique entre les hommes ; cette égalité politique et économique tendra à produire une égalité intellectuelle, une élévation des petits esprits compensée par

l'abaissement des grands ; cette universelle médiocrité tuera l'art, qui ne peut vivre que par la supériorité du génie et qui est ainsi, par essence, aristocratique » (p. 106). Tout à l'heure on nous montrait dans l'avenir un peuple de savants à têtes énormes, espèces d'araignées tout en cervelle ; maintenant le décor change pour les besoins de la cause, c'est la douce bêtise d'une démocratie sommeillante. Voilà qui va peut être arrêter le grossissement des têtes, rendre au corps son harmonie. Qui sait si la démocratie n'est pas une ruse de la nature qui tient à la forme humaine et veut sauver son chef-d'œuvre.

Et cependant, pourquoi le nier ? Ceux mêmes qui refusent de désespérer ont parfois éprouvé cette angoisse. Que sera la démocratie ? Aurons-nous l'énergie, la force et l'élan nécessaire pour soulever cette masse ? Assez d'âme pour l'animer ? Ou roulera-t-elle lourdement jusqu'au bas de la pente, que depuis tant de siècles gravit l'humanité, en écrasant ceux qui voudrait la repousser vers les sommets ? Problème douloureux, que Guyau résout noblement par l'espérance. La démocratie ne tuera pas le génie, parce que du même coup elle se tuerait elle-même. La lutte pour la vie est la loi des peuples ; la force la plus nécessaire dans cette lutte est l'intelligence. Un peuple ne s'abaissera pas impunément. Si la démocratie fatalement tue le génie, fait reculer l'humanité dans l'homme, nous payerons notre erreur de notre vie nationale, et nous devons être heureux de mourir. Par bonheur « la vérité est que la forme des gouvernements n'a pas d'influence sur le cerveau de l'artiste. »

Mais l'artiste a besoin d'encouragements, de protec-

tion, d'un public que la démocratie ne saurait lui fournir. Pour être tenté de parler, il faut savoir qu'on sera entendu. — L'artiste a besoin, avant tout, de liberté : voilà un bien qui, du moins, ne lui sera pas refusé. — Il n'aura plus la protection des Médicis, des Louis XIV. — Il s'en passera : Victor Hugo ne s'est-il pas mieux trouvé de l'indifférence prétendue de la démocratie que jamais Corneille, Racine et Molière de la protection dédaigneuse de Louis XIV. — Mais, obligé de plaire à tous, l'artiste devra être banal comme la foule ; plus il sera vulgaire, mieux il sera compris. — Il en a toujours été ainsi. Le génie est d'abord compris de quelques-uns, cela lui suffit ; s'il n'a pas le présent, l'avenir est à lui. — Mais ce qui manquera, ce sont précisément ces quelques hommes qui, par leur enthousiasme, soutenaient l'artiste méconnu en même temps qu'ils le signalaient à la postérité. — Qu'on raisonne sur des abstractions ; on parle d'une société qui n'existe pas, qui n'existera jamais ; c'est de la géométrie, on tire de la définition de la démocratie une médiocrité égale en tout à elle-même. Comme si la nature allait suspendre ses lois pour se conformer aux exigences logiques de nos théoriciens. La vérité est que, dans une démocratie, il y aura toujours une élite de gens de goût. Reste un dernier argument. L'art ne peut s'accommoder de l'amour du bien-être qui nous envahit aujourd'hui « L'Américanisme » l'emportera. L'industrie tuera l'art. La science mourra du même coup ; elle ne vit que par l'amour désintéressé du vrai. « Un grand peuple est plus que jamais aujourd'hui incapable de se passer de la science, qui est une condition de vie

dans la sélection nationale ; d'autre part, la science ne peut se passer de la théorie pure, et enfin, partout où il y aura de la science pour la science, aucune considération morale ou historique ne peut faire prévoir que l'art pour l'art ne puisse apparaître » (p. 113).

On pourrait l'admettre s'il n'y avait pas entre la science et l'art un antagonisme nécessaire. Mais l'esprit scientifique, qui, de plus en plus devient l'esprit humain, détruira à la longue l'imagination, l'instinct créateur et le sentiment. La beauté ne mourra pas de froid en naissant, qu'importe ? Elle ne naîtra plus elle sera tuée dans le génie qui la crée. « L'imagination poétique semble avoir besoin d'une certaine superstition, au sens antique du mot, qui lui permette de ne pas toujours expliquer les événements par leurs raisons froides, et d'une certaine ignorance, d'une demi-obscurité qui la laisse se jouer plus librement autour des choses... Le charme indéfinissable du soir c'est de ne montrer les objets qu'à demi. Au clair de lune, qu'ont chanté Beethoven et toute l'Allemagne, les choses se transforment, les chemins les plus vulgaires se remplissent de poésies, les objets dont on ne distingue plus les contours nets prennent une beauté faite de mollesse : l'ombre est la parure des choses. Les rayons de la lune semblent faire flotter tous les objets dans une nuée transparente et douce : cette nuée fine est dans l'œil du poète, et c'est au travers qu'il voit toute la nature. Dissipez-là vous ferez peut-être fuir ses rêves, et, parmi eux, ce rêve divin, la beauté » (p. 124). La lumière de la science a quelque chose de brutal, de cru ; elle décompose ce qu'elle éclaire. De l'harmonie vivante elle ne laisse que les formules

abstraites qui expriment les rapports des éléments. Ose te tromper et rêver, disait Schiller. L'imagination a besoin de l'ignorance qui permet le rêve. Où la science a passé la poésie ne fleurit plus, et la science envahit tout l'univers, jusqu'à notre âme qu'elle épouvante de la connaissance d'elle même.

L'opposition qu'on se plaît à établir entre l'imagination poétique et la science, répond Guyau, est plus superficielle que profonde. La poésie, aura toujours sa raison d'être à côté de la science. « La poésie, comme la science, est une interprétation du monde ; mais les interprétations de la science ne nous donneront jamais ce sens intime des choses que nous donnent les interprétations de la poésie, car elles s'adressent à une faculté limitée, non à l'homme tout entier. Voilà pourquoi la poésie ne peut pas périr. » (Matthew Arnold, *Essai sur Maurice de Guérin*.) Le savant n'a d'autre souci que de ne rien mettre de lui-même dans les choses qu'il observe ; « mais, après tout, le cœur humain est une partie maîtresse du monde ; entre lui et les choses doit exister une nécessaire harmonie, le poète, en prenant conscience de cette harmonie, n'est pas moins dans le vrai que le savant... Nous ne pouvons pas plus abstraire notre cœur du monde, que nous ne pourrions arracher le monde de notre cœur » (p. 126). Le besoin de mystère et d'inconnu qu'éprouve l'imagination humaine n'est-il pas une forme déguisée du désir de connaître ? Et d'ailleurs, avons-nous à redouter que l'ignorance nécessaire à la poésie soit jamais dissipée ? Toutes nos connaissances accumulées ne font que rendre plus profond et plus irritant le

mystère métaphysique. Même quand nous saurions tout, nous ne saurions que le tout de rien. Les audaces du sentiment et du rêve seules nous ouvrent sur la réalité cachée des perspectives mobiles comme l'âme du poète.

Mais la science détruit le merveilleux, chasse les dieux du monde, partout ne laisse que la loi abstraite et nécessaire. Nous ne voyons plus les formes charmantes qui troublaient délicieusement les imaginations naïves. Le mystère métaphysique ne se résout plus en ces légendes, en ces récits pleins de grâce, dont la poésie sollicitait le poète. La science brise la forme des dieux, c'est vrai ; mais, reliant chaque phénomène à tous les autres, le présent à tout le passé, à tout l'avenir, elle ouvre à l'esprit des perspectives immenses. Dans le plus humble des êtres apparaît l'univers entier chaque phénomène est un centre d'où partent en tous sens des rayons qui vont à l'infini. Il n'est plus rien dans la nature qui ne parle au poète ; il n'a que faire d'aller dans les vieux temples recueillir les débris des cultes désertés, à quoi bon les dieux, quand on a le divin ? Toute l'immensité

Traverse l'humble fleur du penseur contemplée
(V. H.)

Mais l'instinct créateur, le génie ne sera-t-il pas de plus en plus affaibli par l'habitude du calcul et de la réflexion ? L'antinomie de l'art et de la science semble si profonde qu'à peine y a-t-on échappé elle se pose sous une forme nouvelle. Qui sait si l'art, ce produit spontané des premiers âges de l'humanité, ne tombera pas peu à peu comme tout le reste, « de la catégorie

de l'instinct dans la catégorie de la réflexion ? » (E. Renan). De plus en plus, la méthode, le calcul se substitueront au génie, jusqu'à ce que par degrés, comme tant d'autres instincts primitifs, il disparaisse. C'est ainsi que déjà, dans la musique, l'harmonie se substitue à la mélodie, la réflexion à l'inspiration, la science à l'art. La raison, répond Guyau, ne détruit jamais un instinct que dans le cas où elle peut le remplacer avec avantage. Or, la science et le raisonnement peuvent-ils avec avantage remplacer le génie dans l'art ? Ce serait possible si l'art avait un objet parfaitement déterminé qu'on pût réaliser par des procédés fixes. Mais l'art n'a d'autre objet que celui qu'il se donne à lui-même ; il ne le trouve pas devant lui, il le crée. La science décompose par le raisonnement un objet qu'elle ne fait pas, l'analyse dissout ce qui est ; il n'y a que la nature, vivant en nous sous la forme du génie, qui puisse poursuivre dans l'esprit ses créations. L'instinct du poète ne peut pas plus être remplacé par la raison du savant que le monde qui s'ouvre à l'imagination ne peut être brutalement fermé par la science. Aussi bien la science, pas plus que l'art, ne peut se passer du génie. « Il y a quelque chose d'instinctif et d'inconscient dans la marche de l'esprit, toutes les fois que son objet n'est pas déterminé d'avance ; or, la science, en sa partie la plus haute, ne vit, comme l'art même, que par la découverte incessante. C'est la même faculté qui fit deviner à Newton les lois des astres et à Shakespeare les lois psychologiques qui régissent le caractère d'un Hamlet ou d'un Othello... L'hypothèse est le poème du savant. Entendu de cette manière, l'instinct du génie n'est plus que la raison

en son principe le plus profond et se retrouve à la source de la science même. Ce n'est pas le progrès de la raison et de l'intelligence qui peut le faire disparaître » (p. 140-141).

En avons-nous fini avec l'antinomie sans cesse renaissante de la science et de l'art? Peut-être. Pour produire la beauté, l'imagination a besoin d'être fécondée par le sentiment? Or, n'est-ce pas une banalité que l'analyse tue le sentiment? Le génie sans l'amour, c'est l'activité sans but. Une puissance qui ne s'exerce pas s'affaiblit, tôt ou tard disparaît. De nouveau, tout semble compromis. Il est vrai que, chez quelques-uns la réflexion tend à suspendre le mouvement et la vie. Le sentiment, décomposé par l'analyse, se détruit en se formant. Le ressort de l'activité se brise. Mais l'impuissance de vouloir et d'aimer n'est pas un progrès, elle est une maladie de l'intelligence : la science n'en est pas responsable. Ce qui est vrai, c'est que les sentiments, spontanés d'abord et irréfléchis, deviennent par degrés plus conscients et réfléchis. Ils n'ont pas besoin, pour être excités, d'objets extérieurs présents et tangibles ; ils ont un objet plus général, plus abstrait ; ils peuvent s'appliquer à de pures idées, à une doctrine religieuse, politique. Le sentiment tend ainsi à se fondre avec la pensée même vue sous un autre aspect. Notre sensibilité s'intellectualise : la science la modifie, la transforme, elle ne la détruit pas. Prenez tous les grands sentiments, le sentiment de la nature, le sentiment du divin, le patriotisme, la pitié, l'amour, vous verrez qu'ils sont devenus plus rationnels, plus philosophiques, sans rien perdre de leur force ni de leur poésie. « De même

qu'à l'origine, l'intelligence semble être sortie du pouvoir de sentir ; de même, par une évolution en sens inverse, une sensibilité plus exquise sort de l'intelligence même : dans chacun de nos sentiments se retrouve notre être tout entier, si complexe aujourd'hui, et qui essaie de rendre sa pensée égale au monde ; dans chacun de nos mouvements, nous sentons passer un peu de l'agitation éternelle des choses et dans une de nos sensations, quand nous prêtons l'oreille, nous entendons la nature entière résonner, comme nous croyons deviner tout le murmure de l'Océan lointain dans une des coquilles trouvées sur sa grève » (p. 156).

IV

Tout ce que dit Guyau de l'avenir de l'art me charme. On est heureux qu'il ait tout à fait raison ; on jouit de son talent sans inquiétude. Ce n'est pas que, plus que ses adversaires, il force pour nous les portes de l'avenir. Le secret de l'avenir heureusement est inviolable. Mais ce qu'il démontre, c'est d'abord que ni la démocratie ni la science n'ont pour conséquence nécessaire la suppression de l'art ; c'est en second lieu que, quels que soient les progrès de la science, l'art ne perdra pas sa raison d'être parce que la science, loin de répondre aux besoins que l'art satisfait, ne peut que les rendre plus impérieux.

On est étonné d'avoir à redire cette banalité. Il y a deux démocraties possibles : l'une jalouse, niveleuse,

faisant à l'intelligence un milieu de froideur et d'indifférence qui la tue ; c'est ainsi que la conçoivent tous ses adversaires ; l'autre, jeune, active, éprise du mieux, agitée, mais à la façon du corps vivant, dont les éléments circulent pour s'organiser ; c'est ainsi que la veulent les meilleurs de ses partisans. Il en est de même de la science. Elle relie l'homme à tout ce qui est, la pensée à la vie, la vie au milieu qui la rend possible ; elle ne connaît qu'un monde où tout se tient et s'enchaîne ; elle ruine les distinctions radicales ; elle abolit les privilèges dont nous flattions notre orgueil ; elle nous unit à la nature entière, dont les lois sont vivantes en nous. De là deux interprétations possibles. Le réel, c'est la chose, l'élément ; toute forme est éphémère ; la plus belle est la plus fragile, la combinaison la plus complexe étant la plus instable. Ce qu'il y a de réel dans l'homme, c'est l'animal, plus encore la plante, plus encore les lois physico-chimiques, condition de tout le reste. L'esprit n'est qu'un luxe, une fleur délicate que le moindre souffle flétrit à jamais. La réalité de la pensée se mesure à la place qu'occupent dans l'espace les cerveaux des quelques hommes qui pensent. Certes, une telle conception de l'univers est faite pour décourager les audaces de la poésie. Mais la science a-t-elle pour conséquence nécessaire cette humiliation de l'esprit, cet anéantissement de la personne devant la chose grandie jusqu'à l'immensité ? L'homme n'est pas un empire dans un empire ; il n'est pas séparé de ce qui est ; fait des mêmes éléments, il est soumis aux mêmes lois. Dès lors, la pensée n'est plus une étrangère dans le monde ; la nature lui est présente ; elle est la nature même. Ce n'est

pas unir l'esprit au monde que le réduire à un accident heureux ou déplorable ; bien plutôt est-ce briser la continuité qu'on affirme. L'esprit s'unit plus vraiment au monde, quand, le pénétrant, il se cherche et se retrouve en lui. La science constate ce qui apparaît, elle ne se prononce pas sur ce qui est. Elle est indifférente à la poésie, elle ne lui est point hostile ; elle ne la détruit pas dans l'âme de l'artiste ; elle ne lui enlève pas toute sincérité, en la réduisant à un mensonge volontaire ; peut-être même, multipliant les rapports des êtres, autorise-t-elle les illusions fraternelles du poète, qui mêle à tout ses sentiments et ses espérances ?

Mais si la science ne rend pas l'art impossible, ne le rendra-t-elle pas superflu, en supprimant les besoins mêmes auxquels il répond ? La science dépouille le monde de tout ce qui, pour nous, est sa parure et son charme ; elle ramène le son, la chaleur, la lumière au mouvement ; des sensations elle fait les idées générales ; entre les idées générales elle cherche des rapports qui les réduisent à des conceptions plus abstraites et plus simples ; au terme, elle aurait transposé l'univers en un système de formules décolorées, silencieuses, toutes reliées entre elles et à un axiome suprême. Certes, ce monde raréfié est fait pour séduire l'intelligence ; elle s'y meut sans obstacles ; elle en suit d'un mouvement libre et continu les déductions enchaînées. Mais l'homme n'est pas pure intelligence ; il est un être complexe, esprit et corps, sensation, idée et sentiment. La science, ne satisfait pas l'homme tout entier, elle l'inquiète. elle le tourmente, par ce qu'elle supprime de lui ; elle ne lui donne pas la vie complète, le concert de toutes ses puissances intérieures dans un acte qui, pour un ins-

tant, les accorde et les concentre. L'art ne doit pas mourir parce qu'il exprime toute la nature humaine, parce qu'il en respecte, parce qu'il en fait conspirer tous les éléments. L'art est plus vraiment humain que la science : pénétration du corps et de l'esprit, de la sensation et du sentiment fondus « en un tout naturel », il est l'homme même. La science ne voit dans le monde que des éléments de plus en plus généraux, de plus en plus simples, que combinent des lois nécessaires. Elle n'admire dans les harmonies réalisées que des rencontres aussi fortuites que fatales. A ce monde abstrait, mécanique, où la conscience est une sorte de monstre, l'homme ne sera-t-il pas plus que jamais tenté d'opposer un monde humain ? Le sentiment n'aura-t-il pas plus que jamais besoin de créer une apparence qui l'exprime ? de se donner par la beauté l'illusion d'une nature sympathique ? Chassé de l'univers par la science, l'homme y rentrera par l'art et par la poésie.

Mais la science, en nous révélant les lois de la nature et ses éléments, nous donnera la possession du monde, elle fera de nous des dieux. Pouvant transformer son milieu, de plus en plus l'adapter à ses besoins, l'homme n'aura plus à s'inquiéter du mystère des choses, à se repaître d'illusions. A quoi bon l'apparence, quand on a la réalité ? Le paradis terrestre rend inutile l'art comme la morale. La science ne mettra pas fin à tous les désaccords de l'homme avec l'univers, avec ses semblables, avec lui-même. Elle ne supprimera pas la mort, elle laissera la douleur. Qu'elle fasse seulement la lutte pour la vie moins âpre, qu'elle permette le loisir et la paix ! Les progrès ma-

tériels ne vaudront que par le progrès moral qu'ils rendront possible. Satisfaire les désirs n'est rien, si on les multiplie. L'homme heureux est l'homme meilleur. Si la science diminue l'homme, le rapproche de la bête, elle se tuera elle-même, en tuant le désintéressement et le génie. Si elle l'élève, si elle le fait plus humain, elle aura préparé, sans l'avoir voulu, une renaissance de l'art. L'humanité nouvelle aura besoin d'un art nouveau. Dans une âme supérieure naîtront des sentiments inexprimés : le génie n'est que leur agitation féconde. Du même coup, comme l'homme, par un instinct irrésistible, recrée le monde à son image pour l'accorder avec lui-même et le fondre dans l'unité de sa pensée, la nature transfigurée deviendra l'expression d'un rêve nouveau de bonheur et de beauté. La science ne sera vraiment féconde pour l'esprit que si, par son progrès même, renouvelant l'homme, elle renouvelle l'art et la philosophie.

L'art ne doit point mourir, est-ce à dire qu'il ne mourra pas ? L'avenir n'a dit à personne son secret, qui sait quel est de tous les possibles, celui que demain fera le réel ? Peut-être nos pessimistes ont-ils raison ? La vieillesse va venir et la décrépitude. Sans vastes ambitions, sans espérances lointaines, l'homme, tout occupé à prolonger sa vie, ne sera que le plus subtil et le plus ingénieux des animaux. Plus de rêves, plus de jeux divins, plus d'emportement loin de la douleur réelle dans un monde créé par la fantaisie ; l'égoïsme, la prudence, l'inquiétude des vieux ; une morale d'hôpital, faite de prévoyance et de précautions, et dans l'universelle médiocrité la platitude s'étendant morne jusqu'aux dernières limites des horizons de l'esprit. Je

ne crois pas l'humanité si vieille. L'enthousiasme pour la science est légitime. Elle est née d'hier, elle a le charme de cette poésie qu'elle s'imagine avoir tuée. On la croit inépuisable et sans limites ; on attend tout d'elle. Elle fera beaucoup encore. Mais plus on ira, plus on multipliera les vérités de détail, plus on comprendra ce qu'est la science et ce qu'elle peut donner, plus on verra qu'elle ne répond pas à tout l'homme, qu'elle le laisse curieux et non satisfait. Peut-être aussi l'humanité est-elle sujette à de longues lassitudes périodiques ? Peut-être ce qui s'est passé pour la logique se passera-t-il pour la science ? Avec Socrate, avec Platon et Aristote, la logique est une science vivante. Son histoire est la lutte dramatique de la pensée pour ses droits. Peu à peu l'entente se fait : la scholastique commence avec les stoïciens pour se prolonger durant des siècles. Mais les vérités ressassées pénètrent les esprits jusqu'à en devenir la substance. Peut-être au grand mouvement de la science contemporaine succédera une scholastique scientifique, éprise du détail, dédaigneuse des idées nouvelles, enfermée dans des théories invariables ; une scholastique plus froide et plus ennuyeuse que celle du Moyen Age, une scholastique sans cathédrales. Peut-être, pour que la ressemblance soit plus parfaite, le rêve d'Auguste Comte sera-t-il réalisé ; peut-être verra-t-on une inquisition de membres de l'Institut (1), une inquisition sans pompe, sans décor, sans cérémonie, sans flamme ni

(1) Je crains fort que les membres de l'Institut ne répugnent toujours à cette besogne : on les remplacerait avantageusement par des conseillers municipaux.

bûcher, plus ennuyeuse que terrible. Cette période de manuels mnémotechniques aura son rôle dans l'histoire de l'humanité. En même temps que l'esprit se reposera dans ce demi-sommeil, il se pénétrera des vérités de la science, de la conception de l'univers. Puis, après un temps plus ou moins long, de nouveau on connaîtra la joie de la révolte, la joie de briser les barrières et d'ouvrir l'espace devant soi. Ce sera la Renaissance. L'esprit rajeuni soulèvera la multitude des faits observés et classés pour en construire quelque nouveau palais d'idées d'une architecture inconnue.

Au fond du trou noir de l'avenir, chacun ne discerne peut-être que les images que lui suggère son attente. Au lieu de nous tourmenter à savoir comme on a vécu, comme on vivra, vivons. Soyons hommes, pour cela ne dédaignons rien de ce qui est humain. Toutes les formes du génie sont légitimes, achèvent l'une par l'autre de dessiner la grande figure de l'humanité. Par la science, par l'art, par les métaphysiques et par les religions, la nature poursuit en nous son œuvre. Acceptons l'homme tout entier ; c'est la diversité de ses efforts, ce sont les contrastes de sa nature qui font sa grandeur. La science n'est qu'une de ses fonctions ; supprimez tout ce qui n'est pas elle et imaginez l'histoire ! Aimons l'homme dans ses temples et dans ses dieux, dans ses désirs infinis, dans l'audace de ses espérances, dans ses sacrifices de la vie présente à l'idéal incertain, dans le poète qui crée la beauté comme dans le savant qui la décompose. L'individu n'a de sens que par ceux qui diffèrent le plus de lui. L'habitude, en nous spécialisant, nous déforme. L'orgueil qui nous isole nous abêtit. Seule, la sympathie

est intelligente ; elle rétablit l'équilibre et l'harmonie ; en nous donnant l'esprit des autres, elle nous fait une âme vraiment humaine. La tolérance n'est qu'un mot, si elle est le dédain substitué à la violence. Le simplificateur à outrance qui, après avoir supprimé en soi tout ce qui est l'humanité même, dit superbement : « L'homme de l'avenir, c'est moi ! » me fait songer à quelque oison déplumé qui pavanerait tout fier un pauvre corps frileux, grelottant, dépouillé de tout ce qui faisait sa force et sa beauté.

II

La Science et la Beauté ⁽¹⁾

La beauté n'est pas une idée pure ; elle ne s'adresse à l'esprit que par l'intermédiaire des sens ; elle prend corps dans les sons, les lignes, les formes et les couleurs, et elle n'existe que par ce corps, auquel elle est mêlée jusqu'à s'y confondre ; elle est sensation avant d'être sentiment, plaisir physique avant d'être joie de l'âme. Puisque dans la nature et dans les arts le beau suppose des éléments matériels, sons ou couleurs, on peut étudier ces éléments en eux-mêmes et dans leurs rapports avec les organes par lesquels ils sont perçus. Peut-on trouver dans l'étude physique du son et de la lumière (optique, acoustique), dans l'étude physiologique de l'œil ou de l'oreille, la raison du plaisir que cause le langage seul de la beauté ? peut-on tenter une grammaire de cette langue qui charme, avant même qu'on songe à la pensée qu'elle exprime ? C'est cette œuvre qu'a tentée en partie Brücke dans le livre qu'il intitule : *Principes scientifiques des beaux-arts* (2).

(1) Article paru dans la *Revue philosophique*, juin 1879.

(2) *Principes scientifiques des beaux-arts*. Brücke et Helmholtz, Alcan, éditeur.

son sens dans leur servitude, et insociables, grossières comme elle, de toutes leurs forces se ruaient à leurs fins, telle se tenait la création devant le sauvage. Loin de lui, lié aux apparences par le seul lien de l'aveugle désir, s'enfuyait méconnue l'âme de beauté de la nature. Mais voici que du sommeil des sens s'éveilla l'âme libre et belle, et que, délivré, par vous, l'esclave du souci s'élança dans le sein de la joie ; voici que tomba la lourde barrière de l'animalité, et que l'humanité s'avança, le front dans la lumière, et que la sublime étrangère, la pensée, jaillit du cerveau émerveillé. »

TABLE DES MATIÈRES

I. — L'Origine et les destinées de l'Art	1
II. — La Science et la Beauté	45
III. — La Peinture de portrait.	86
IV. — L'Impressionnisme	117
V. — L'Art Social.....	126
VI. — La Peinture de paysage	145

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

EXTRAIT DU CATALOGUE

BASCH (Victor), <i>professeur honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris : Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature.</i> Un volume in-8°	50 fr.
BAUDOUIN (Ch.), <i>privat-docent à l'Université de Genève : Psychanalyse de l'art.</i> Un vol. in-8°	30 fr.
BAYER (Raymond), <i>docteur ès Lettres, professeur à l'Ecole Colbert : L'Esthétique de la grâce.</i> 2 vol. in-8°, ensemble...	100 fr.
— Léonard de Vinci. <i>La Grâce.</i> Un vol. in-8°	30 fr.
DELACROIX (H.), <i>doyen de la Faculté des Lettres de Paris : Psychologie de l'art.</i> Un vol. in-8°	50 fr.
DUVAL (M.), <i>professeur au collège Moulay Youssef de Rabat : La Poésie et le principe de transcendance.</i> Essai sur la création poétique. Un vol. in-8°	40 fr.
GRAMONT-LESPARRE (A. DE) : <i>Essai sur le sentiment esthétique.</i> Un vol. in-8°	30 fr.
GUYAU (M.) : <i>Les Problèmes de l'esthétique contemporaine.</i> Un vol. in-8°	18 fr.
— <i>L'Art au point de vue sociologique.</i> Un vol. in-8°	25 fr.
LALO (Ch.), <i>docteur ès Lettres, agrégé de philosophie : Esthétique.</i> Un vol. in-16	7 fr. 50
LANDRY (L.) : <i>La Sensibilité musicale.</i> Un vol. in-8°	30 fr.
LASCARIS (P.-A.), <i>docteur ès Lettres : L'Education esthétique de l'enfant.</i> Un vol. in-8°	50 fr.
MARGUERY (E.) : <i>L'Œuvre d'art.</i> Un vol. in-8° écu avec 27 planches hors-texte	15 fr.
PAULHAN (Fr.) : <i>L'Esthétique du paysage, avec 16 planches hors-texte.</i> Un vol. in-16	18 fr.
RUSU (L.), <i>maître de conférences à l'Université de Cluj : Essai sur la création artistique.</i> Un vol. in-8°	50 fr.
SEAILLES (G.), <i>professeur à la Sorbonne : Essai sur le génie dans l'art.</i> Un vol. in-8°	20 fr.
SOURIAU (Etienne), <i>chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix-Marseille : L'Avenir de l'esthétique.</i> Essai sur l'objet d'une science naissante. Un vol. in-8°	40 fr.
WENCELIUS (L.), <i>docteur en théologie : La Philosophie de l'art chez les néoscolastiques de langue française.</i> Un vol. in-8°	35 fr.

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

La Peinture, publiée sous la direction de René HUYGHE, conservateur adjoint au Musée du Louvre. Un vol. grand in (32 x 25), avec 661 illustrations, broché.....
Relié demi-chagrin avec coins, dos orné