

Jean-Marie Guyau  
(1887)

# L'art au point de vue sociologique

Première partie :

**Les Principes;  
Essence sociologique de l'art.**

Un document produit en version numérique par Pierre Tremblay,  
Collaborateur bénévole  
Courriel: [muishkin42@hotmail.com](mailto:muishkin42@hotmail.com)

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"  
Site web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

Une collection développée  
par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi  
en collaboration avec la Bibliothèque  
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi  
Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par Pierre Tremblay,  
collaborateur bénévole, [muishkin42@hotmail.com](mailto:muishkin42@hotmail.com)  
dans la bibliothèque virtuelle [Les Classiques des sciences sociales](#)  
à partir de:

## **Guyau, Jean-Marie (1854-1888)**

### **L'art au point de vue sociologique (1887)**

Éd. De Saint-Cloud : impr. Belin frères; Paris, libr. Félix Alcan, 1923. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 13<sup>e</sup> édition. L-388 p.

Une édition électronique réalisée à partir du fac-similé de l'édition originale telle que reproduite par la Bibliothèque Nationale de France: <http://www.gallica.bnf.fr/>

Polices de caractères utilisées :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 10 points.

Édition électronique réalisée le jeudi, 5 septembre 2002 avec le traitement de textes Microsoft Word 1997 sur Windows 98.

Mise en page sur papier format  
LETTRE (US letter, 8.5'' x 11'')

## Table des matières

Premier fichier de deux.

[Introduction](#)

[Préface de l'auteur](#)

Première partie : [Les Principes; Essence sociologique de l'art.](#)

- Chapitre I [La solidarité sociale, principe de l'émotion esthétique la plus complexe.](#)
- I. [La transmission des émotions et leur caractère de sociabilité.](#)
  - II. [L'émotion esthétique et son caractère social.](#)
  - III. [L'émotion artistique et son caractère social.](#)
- Chapitre II [Le génie, comme puissance de sociabilité et création d'un nouveau milieu social.](#)
- I. [Le génie comme puissance de sociabilité.](#)
  - II. [Le génie comme création d'un nouveau milieu social.](#)
- Chapitre III [De la sympathie et de la sociabilité dans la critique.](#)
- Chapitre IV [L'expression de la vie individuelle et sociale dans l'art.](#)
- I. [L'art ne recherche pas seulement la sensation.](#)
  - II. [Les idées, les sentiments et les volontés constituent le fond de l'art.](#)
  - III. [Le but dernier de l'art est de produire la sympathie pour des êtres vivants.](#)
- Chapitre V [Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d'y échapper.](#)
- I. [L'imitation et le réalisme.](#)
  - II. [Distinction du réalisme et du trivialisme.](#)
  - III. [Moyens d'échapper au trivial.](#)
  - IV. [Déplacement dans l'espace et invention des milieux.](#)
  - V. [Influence de la bible et de l'orient sur le sentiment de la nature.](#)
  - VI. [La description.- L'animation sympathique de la nature.](#)

## Dexuième fichier de 2

Deuxième partie : Les Applications; Évolution sociologique de l'art contemporain.

- Chapitre I Le roman psychologique et sociologique de nos jours.
- I. Importance sociale prise par le roman psychologique et sociologique.
  - II. Caractères et règles du roman psychologique.
  - III. Le roman sociologique. - Le naturalisme dans le roman.
- Chapitre II L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.
- I. Poésie, science et philosophie.
  - II. Lamartine.
  - III. Vigny.
  - IV. Alfred de Musset.
- Chapitre III L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite). Victor Hugo
- I. L'inconnaissable.
  - II. Dieu.
  - III. Finalité et évolution dans la nature.
  - IV. Religions et religion.
  - V. Idées morales et sociales.
- Chapitre IV L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite). Les successeurs d'Hugo.
- I. Sully-Prudhomme
  - II. Leconte de Lisle.
  - III. Coppée.
  - IV. M<sup>me</sup> Ackermann.
  - V. Une parodie de la poésie philosophique; *les Blasphèmes*.
- Chapitre V Le style, comme moyen d'expression et instrument de sympathie. Évolution de la prose contemporaine.
- I. Le style et ses diverses espèces.
  - II. L'image.
  - III. Le rythme.
- Chapitre VI La littérature des décadents et des déséquilibrés; son caractère généralement insociable. Conclusion. Rôle moral et social de l'art.
- I. La littérature des déséquilibrés.
  - II. La littérature des décadents. Son caractère généralement insociable
  - III. Rôle moral et social de l'art

# Introduction

---

## [Table des matières](#)

Avant de nous être enlevé par une mort prématurée, - à trente-trois ans, - Guyau, dont l'activité intellectuelle demeura infatigable jusqu'à la dernière heure, venait d'écrire deux nouvelles œuvres de grande portée : l'une sur *L'Art au point de vue sociologique*, l'autre sur *L'Éducation et l'hérédité*.

**I.** - Le travail sur l'art est la suite naturelle du livre universellement admiré sur *L'Irréligion de l'avenir*. Après avoir montré l'idée sociologique sous l'idée religieuse, Guyau a voulu faire voir qu'elle se retrouve aussi au fond même de l'art; que l'émotion esthétique la plus complète et la plus élevée est une émotion d'un caractère social; que l'art, tout en conservant son indépendance, se trouve ainsi relié par son essence même à la vraie religion, à la métaphysique, et à la morale.

D'après Guyau, l'originalité du dix-neuvième siècle et surtout des siècles qui viendront ensuite consistera, selon toute probabilité, dans la constitution de la science sociale et dans son hégémonie par rapport à des études qui, auparavant, en avaient paru indépendantes; science des religions, métaphysique même, science des mœurs, science de l'éducation, enfin esthétique.

On sait que, dans son *Irréligion de l'avenir*, Guyau considère la religion comme étant, par essence, un « phénomène sociologique », une extension à l'univers et à son principe des rapports sociaux qui relient les hommes, un effort, en un mot, pour concevoir le monde entier sous l'idée de *société*. Qu'est-ce à son tour que la métaphysique, qui paraît d'abord un exercice solitaire de la pensée, la réalisation de l'idéal érigé en Dieu par Aristote, - la pensée suspendant tout à ses propres lois et se repliant sur soi dans la pensée de la pensée ? - A y regarder de plus près, la métaphysique n'est point aussi subjective, aussi formelle, aussi individualiste qu'elle le semblait d'abord, car ce qu'elle cherche dans le sujet pensant lui-même, c'est l'explication de l'univers, c'est le lien qui relie l'existence de l'individu au tout. Aussi, pour Guyau, la métaphysique même est une expansion de la vie, et de la vie *sociale* : c'est la sociabilité s'étendant au cosmos, remontant aux lois suprêmes du monde, descendant à ses derniers éléments, allant des causes aux fins et des fins aux causes, du présent au passé, du passé à l'avenir, du temps et de l'espace à ce qui engendre le temps même et l'espace; en un mot, c'est l'effort suprême de la vie individuelle pour saisir le secret de la vie universelle et pour s'identifier avec le tout par l'*idée* même du tout. La science ne saisit qu'un fragment du monde ; la métaphysique s'efforce de concevoir le monde même, et elle ne peut le concevoir que comme une société d'êtres, car, qui dit *univers*, dit *unité*, *union*, lien; or, le seul lien véritable est celui qui relie par le dedans, non par des rapports extrinsèques de temps et d'espace; c'est la vie universelle, principe du « monisme », et tout lien qui unit plusieurs vies en une seule est foncièrement social <sup>1</sup>. Le caractère social de la morale est plus manifeste encore. Tandis que la métaphysique, tandis que la religion, cette forme figurée et imaginative de la métaphysique, s'efforcent de réaliser dans la société humaine la communauté des idées directrices de l'intelligence, la liaison intellectuelle des hommes entre eux et avec le tout, la morale réalise l'union des volontés et, par cela même, la convergence des actions vers un même but. C'est ce qu'on peut appeler la *synergie* sociale. Guyau n'absorbait point la morale entière dans la sociologie, car il considérait que le principe « de la vie la plus intensive et la plus extensive », c'est-à-dire de la moralité, est immanent à l'individu, mais il n'en admettait pas moins que l'individu est lui-même une société de cellules vivantes et peut-être de consciences rudimentaires ; d'où il suit que la vie individuelle, étant déjà sociale par la *synergie* qu'elle réalise entre nos puissances, n'a besoin que de suivre son propre élan, de se dégager des entraves extérieures et des besoins les plus physiques, pour devenir une coopération à la vie plus large de la famille, de la patrie, de l'humanité et même du monde. L'éducation a pour but de préparer cette coopération par une continuelle « suggestion » d'idées et de désirs, de corriger ainsi les effets défectueux de l'hérédité acquise par une hérédité nouvelle <sup>2</sup>.

Mais l'union sociale à laquelle tendent la métaphysique, la morale, la science de l'éducation, n'est pas encore complète : elle n'est qu'une communauté d'idées ou de volontés; il reste à établir la communauté même des sensations et des sentiments; il faut, pour assurer la *synergie* sociale, produire la *sympathie* sociale : c'est le rôle de l'art.

L'art est social à trois points de vue différents, par son *origine*, par son *but*, enfin par son *essence* même ou sa loi interne. Ces trois thèses sont développées dans *l'Art au point de vue*

<sup>1</sup> Voir notre livre intitulé : *La morale, l'art et la religion selon Guyau*.

<sup>2</sup> C'est le sujet du volume de Guyau sur *l'Éducation et l'Hérédité*.

*sociologique*; mais comme on l'a très justement remarqué, c'est surtout la dernière qui est essentiellement propre à Guyau. L'art est social non pas seulement parce qu'il a son origine et son but dans la société réelle dont il subit l'action et sur laquelle il réagit, mais parce qu'il « porte en lui-même », parce qu'il « crée une société idéale », où la vie atteint son maximum d'intensité et d'expansion. Il est ainsi une forme supérieure de la sociabilité même et de la sympathie universelle qu'elle développe. « L'art, dit Guyau, est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale. Elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle <sup>1</sup>. » La loi interne de l'art, c'est de « produire une émotion esthétique d'un caractère social <sup>2</sup>. »

Les sensations et les sentiments sont, au premier abord, ce qui divise le plus les hommes; si on ne « discute » pas des goûts et des couleurs, c'est qu'on les regarde comme personnels, et cependant, il y a un moyen de les *socialiser* en quelque sorte, de les rendre en grande partie identiques d'individu à individu : c'est l'art. Du fond incohérent et discordant des sensations et sentiments individuels, l'art dégage un ensemble de sensations et de sentiments qui peuvent retentir chez tous à la fois ou chez un grand nombre, qui peuvent ainsi donner lieu à une *association* de jouissances. Et le caractère de ces jouissances, c'est qu'elles ne s'excluent plus l'une l'autre, à la façon des plaisirs égoïstes, mais sont au contraire en essentielle « solidarité ». Comme la métaphysique, comme la morale, l'art enlève donc l'individu à sa vie propre pour le faire vivre de la vie universelle, non plus seulement par la communion des idées et croyances, ou par la communion des volontés et actions, mais par la communion même des sensations et sentiments. Toute esthétique est véritablement, comme semblaient le croire les anciens, une musique, en ce sens qu'elle est une réalisation d'harmonies sensibles entre les individus, un moyen de faire vibrer les cœurs sympathiquement comme vibrent des instruments ou des voix. Aussi tout art est-il un moyen de concorde sociale, et plus profond peut-être encore que les autres ; car *penser* de la même manière, c'est beaucoup sans doute, mais ce n'est pas encore assez pour nous faire *vouloir* de la même manière : le grand secret, c'est de nous faire *sentir* tous de la même manière, et voilà le prodige que l'art accomplit.

**II.** - D'après ces principes, l'art est d'autant plus grand, selon Guyau, qu'il réalise mieux les deux conditions essentielles de cette société des sentiments.

En premier lieu, il faut que les sensations et sentiments dont l'art produit l'*identité* dans tout un groupe d'individus soient eux-mêmes de la nature la plus *élevée*; en d'autres termes, il faut produire la sympathie des sensations et sentiments *supérieurs*. C'est ce qu'on oublie trop à notre époque, où les littérateurs, par une fausse interprétation du réalisme, insistent surtout sur les côtés inférieurs de notre être. Mais en quoi consistera la supériorité dont nous parlons ? Précisément en ce que les sensations et sentiments supérieurs auront un caractère à

<sup>1</sup> L'Art au point de vue sociologique, p. 21.

<sup>2</sup> Ibid.

la fois plus intense et plus expansif, par conséquent plus *social* : - « La solidarité sociale est le principe de l'émotion esthétique la plus haute et la plus complexe. » Les plaisirs qui n'ont rien d'impersonnel n'ont rien de durable ni de beau : « Le plaisir qui aurait, au contraire, un caractère tout à fait universel, serait éternel; et étant l'amour, il serait la *grâce*. C'est dans la négation de l'égoïsme, négation compatible avec la vie même, que l'esthétique, comme la morale, doit chercher ce qui ne périra pas <sup>1</sup>. » En second lieu, l'identité des sensations et des sentiments supérieurs, c'est-à-dire la sympathie sociale que l'art produit, doit s'étendre au groupe d'hommes le plus vaste possible. Le grand art n'est point celui qui se confine dans un petit cercle d'initiés, de gens du métier ou d'amateurs; c'est celui qui exerce son action sur une société entière, qui renferme en soi assez de simplicité et de sincérité pour émouvoir tous les hommes intelligents, et aussi assez de profondeur pour fournir substance aux réflexions d'une élite. En un mot, le grand art se fait admirer à la fois de tout un peuple (même de plusieurs peuples), et du petit nombre d'hommes assez compétents pour y découvrir un sens plus intime. Le grand art est donc comme la grande nature : chacun y lit ce qu'il est capable d'y lire, chacun y trouve un sens plus ou moins profond, selon qu'il est capable de pénétrer plus ou moins avant; pour ceux qui restent à la surface, il y a les grandes lignes, les grands horizons, la magie visible des couleurs et les harmonies qui emplissent l'oreille; pour ceux qui vont plus avant et plus loin, il y a des perspectives nouvelles qui s'ouvrent, des perfections de détail qui se révèlent, des infinis qui s'enveloppent. Ainsi que l'a dit Victor Hugo,

La fauvette à la tête blonde  
 Dans la goutte d'eau boit un monde :  
 Immensités ! immensités !

L'art de l'homme, comme celui de la nature, consiste à mettre en effet dans la goutte d'eau un monde: la fauvette ne sentira que la fraîcheur vivifiante de la goutte d'eau, le philosophe et le savant apercevront dans la goutte d'eau les immensités.

**III.** - La nature de l'art nous éclaire sur celle du génie. Selon Guyau, le génie artistique et poétique est « une forme extraordinairement intense de la sympathie et de la sociabilité, qui ne peut se satisfaire qu'en créant un monde nouveau, et un monde d'êtres vivants. Le génie est une puissance d'aimer qui, comme tout amour véritable, tend énergiquement à la fécondité et à la création de la vie <sup>2</sup>. » Le principe de la vie « la plus intense et la plus sociale » se retrouve donc partout. Vie intense, en effet, sera celle de l'artiste, car « on ne donne après tout la vie qu'en empruntant à son propre fonds... Produire par le don de sa seule vie personnelle une vie *autre et originale*, tel est le problème que doit résoudre tout créateur <sup>3</sup>. » La caractéristique du génie est donc, pour Guyau, « une sorte de vision intérieure des formes

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>2</sup> Page 27.

<sup>3</sup> Page 28.

possibles de la vie », vision qui fera reculer au rang d'accident la vie réelle. Au fond, l'œuvre de l'artiste sera la même que celle du savant ou encore de l'historien : « découvrir les faits significatifs, expressifs d'une loi; ceux qui, dans la masse confuse des phénomènes, constituent des points de repère et peuvent être reliés par une ligne, former un dessin, une figure, un système. » Le grand artiste est évocateur de la vie sous toutes ses formes, évocateur « des objets d'affection, des sujets *vivants* avec lesquels nous pouvons entrer en société <sup>1</sup>. »

Le génie et son milieu social, dont les rapports ont tant préoccupé les esthéticiens contemporains et surtout M. Taine, nous donnent, selon Guyau, le spectacle de trois *sociétés* liées par une relation de dépendance mutuelle : 1° la société réelle préexistante, qui *conditionne* et en partie suscite le génie; 2° la société idéalement modifiée que conçoit le génie même, le monde de volontés, de passions, d'intelligences qu'il crée dans son esprit et qui est une spéculation sur le *possible*; 3° la formation consécutive d'une société nouvelle, celle des admirateurs du génie, qui, plus ou moins, réalisent en eux par *imitation* son *innovation*. C'est un phénomène analogue aux lois astronomiques qui créent au sein d'un grand système un système particulier, un centre nouveau de gravitation. Platon avait déjà comparé l'influence du poète inspiré sur ceux qui l'admirent et partagent son inspiration à l'aimant qui, se communiquant d'anneau en anneau, forme toute une chaîne soulevée par la même influence. Les génies d'*action*, comme les César et les Napoléon, réalisent leurs desseins par le moyen de la société nouvelle qu'ils suscitent autour d'eux et qu'ils entraînent. Les génies de *contemplation* et d'*art* font de même, car la contemplation prétendue n'est qu'une action réduite à son premier stade, maintenue dans le domaine de la pensée et de l'imagination. Les génies d'*art* ne meuvent pas les corps, mais les âmes : ils modifient les mœurs et les idées. Aussi l'histoire nous montre-t-elle l'effet civilisateur des arts sur les sociétés, ou parfois, au contraire, leurs effets de dissolution sociale. « Sorti de tel ou tel milieu, le génie est un créateur de milieux nouveaux ou un modificateur des milieux anciens. »

L'analyse des rapports entre le génie et le milieu permet de déterminer ce que doit être la critique véritable. Selon Guyau, elle doit être l'examen de l'œuvre même, non de l'écrivain et du milieu. De plus, la qualité dominante du vrai critique, c'est cette même puissance de sympathie et de sociabilité qui, poussée plus loin encore et servie par des facultés créatrices, constituerait le génie. Pour bien comprendre un artiste, dit Guyau, il faut se mettre « en rapport » avec lui, selon le langage de l'hypnotisme; et, pour bien saisir les qualités de l'œuvre d'art, il faut se pénétrer si profondément de l'idée qui la domine, qu'on aille jusqu'à l'âme de l'œuvre ou qu'on lui en prête une, « de manière à ce qu'elle acquière à nos yeux une véritable individualité et constitue comme une autre vie debout à côté de la nôtre. » C'est là ce que Guyau appelle la *vue intérieure* de l'œuvre d'art, dont beaucoup d'observateurs superficiels demeurent incapables. Il y a souvent, dit-il, chez les esprits trop *critiques*, un certain fond « d'insociabilité » qui fait que nous devons nous défier de leurs jugements comme ils devraient s'en défier eux-mêmes. Le « public », n'ayant pas de personnalité qui résiste à l'artiste, entre plus facilement en société avec lui, et son jugement est souvent meilleur, par cela même, que celui des critiques de profession.

<sup>1</sup> Page 66.

IV. - L'art, ayant pour but d'établir un lien de société sensible et de sympathie *entre* des êtres vivants, n'y peut arriver, nous l'avons vu, que par le moyen terme d'une sympathie inspirée *pour* des êtres vivants qui sont sa création. De là ce problème : - Sous quelles conditions un personnage est-il *sympathique* et a-t-il droit en quelque sorte d'entrer en société avec tous ? Guyau passe en revue ces conditions, dont la première et la plus fondamentale, est que l'être représenté par l'artiste soit vivant : « la vie, fût-ce celle d'un être inférieur, nous intéresse toujours par cela seul qu'elle est la vie ». Et Guyau arrive à cette conclusion que « nous ne pouvons pas éprouver d'antipathie absolue et définitive pour aucun être vivant ». Pourvu que nous sentions dans la création de l'artiste la spontanéité et la sincérité d'expression que nous rencontrons partout dans la réalité, « l'antipathique même redevient en partie sympathique, en devenant une vérité vivante qui semble nous dire : Je suis ce que je suis, et telle je suis, telle j'apparais <sup>1</sup>. » Ainsi sera refaite, dans l'art à tout le moins, une place et une large place aux individualités, ces ondulations et miroitements divers du grand flot de la vie, qui semblait tout d'abord les emporter pêle-mêle. La vie, dans sa réalité immédiate, c'est l'individualité : « on ne sympathise donc qu'avec ce qui est ou semble individuel; de là, pour l'art, l'absolue nécessité, en même temps que la difficulté de donner à ses créations la marque de l'*individuation* <sup>2</sup>. »

V. - Une restriction cependant, ou plutôt une condition d'élargissement toujours possible, c'est que l'individualité, en tant que telle, sera assez parfaite pour atteindre à la hauteur du type : « ce qui ne serait qu'individuel et n'exprimerait rien de typique ne saurait produire un intérêt durable. L'art, qui cherche en définitive à nous faire sympathiser avec les individus qu'il nous représente, s'adresse ainsi aux côtés sociaux de notre être; il doit donc aussi nous représenter ses personnages par leurs côtés sociaux. » Le héros en littérature est avant tout un être social : « soit qu'il défende, soit même qu'il attaque la société, c'est par ses points de contact avec elle qu'il nous intéresse le plus. » Guyau montre que les grands types créés par les auteurs dramatiques ou les romanciers de premier ordre, et qu'il appelle « les grandes individualités de la cité de l'art », sont à la fois profondément *réels* et cependant *symboliques* : Hamlet, Alceste, Faust, Werther, Balthazar Claëtz. En outre il est des types proprement sociaux, qui ont pour but de représenter l'homme d'une époque dans une société donnée; or, les conditions de la société humaine sont de deux sortes : il y en a d'éternelles et il y en a de conventionnelles. Selon Guyau, le moyen, pour l'art, d'échapper à ce qu'il y a de fugitif dans toute convention, c'est la *spontanéité du sentiment individuel* qui fournit ses inspirations au génie. « Le grand artiste, simple jusqu'en ses profondeurs, est celui qui garde en face du monde une certaine nouveauté de cœur et comme une éternelle fraîcheur de sensation. Par sa puissance à briser les associations banales et communes, qui pour les autres hommes

<sup>1</sup> Page 66, 67.

<sup>2</sup> Page 68.

enserrent les phénomènes dans une quantité de moules tout faits, il ressemble à l'enfant qui commence la vie et qui éprouve la stupéfaction vague de l'existence fraîche éclosée. Recommencer toujours à vivre, tel serait l'idéal de l'artiste : il s'agit de retrouver, par la force de la pensée réfléchie, l'inconsciente naïveté de l'enfant. »

**VI.** - Ce qui est aux yeux de Guyau la règle suprême de l'art, c'est cette qualité morale et sociale par excellence : la *sincérité*; si donc il attache à la forme une très grande importance, il ne veut point qu'on sépare la forme du fond. Dans l'être vivant, c'est le fond qui projette sa forme, pour transparaître en elle; il en doit être de même dans l'œuvre du génie. Le formalisme dans l'art, au contraire, finit par faire de l'art une chose tout artificielle et conséquemment morte. Un des défauts caractéristiques auxquels se laisse aller celui qui vit trop exclusivement pour l'art et s'attache au culte des formes, c'est de ne plus voir et sentir avec force dans la vie que ce qui lui paraît le plus facile à représenter par l'art, « ce qui peut immédiatement se transposer dans le domaine de la fiction. » Flaubert, qui était artiste dans la moelle des os et qui s'en piquait, a exprimé cet état d'esprit avec, une précision merveilleuse : selon lui, vous êtes né pour l'art si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous semblent pas avoir d'autre utilité. Guyau répond à Flaubert qu'un être ainsi organisé échouerait au contraire dans l'art : « il faut *croire* en la vie pour la rendre dans toute sa force ; il faut sentir ce qu'on sent, avant de se demander le pourquoi et de chercher à utiliser sa propre existence. C'est s'arrêter à la superficie des choses que d'y voir seulement des *effets* à saisir et à rendre, de confondre la nature avec un musée, de lui préférer même au besoin un musée. » Le grand art est celui qui traite la nature et la vie « non en illusions, mais en réalités », et qui sent en elles, le plus profondément « non pas ce que l'art humain peut le mieux rendre, mais ce qu'il peut au contraire le plus difficilement traduire, ce qui est le moins transposable en son domaine. Il faut comprendre combien la vie déborde l'art pour mettre dans l'art le plus de vie. » L'art pour l'art, la contemplation de la pure forme des choses finit toujours par aboutir au sentiment d'une monotone Maya, d'un spectacle sans fin et sans but. En outre, elle fait de l'art quelque chose de concentré en soi et d'isolé, non d'expansif et de social, car la société humaine ne saurait s'intéresser à un pur jeu de formes.

Selon Guyau, le moyen de renouveler et de rajeunir l'art, c'est d'introduire sous les sentiments mêmes les idées, car l'idée est nécessaire à l'émotion et à la sensation pour les empêcher d'être banales et usées. « L'*émotion* est toujours neuve, prétend V. Hugo, et le mot a toujours servi; de là l'impossibilité d'exprimer l'émotion. » - « Eh bien non, répond Guyau, et c'est là ce qu'il y a de désolant pour le poète, l'émotion la plus personnelle n'est pas si neuve; au moins a-t-elle un fond éternel; notre cœur même a déjà servi à la nature, comme son soleil, ses arbres, ses eaux et ses parfums; les amours de nos vierges ont trois cent mille ans, et la plus grande jeunesse que nous puissions espérer pour nous ou pour nos fils est semblable à celle du matin, à celle de la joyeuse aurore, dont le sourire est encadré dans le cercle sombre de la nuit : nuit et mort, ce sont les deux ressources de la nature pour se rajeunir à jamais. » La masse des sensations humaines et des sentiments simples est sensiblement

la même à travers la durée et l'espace, mais ce qui s'accroît constamment et se modifie pour la société humaine, c'est la masse des idées et des connaissances, qui elles-mêmes réagissent sur les sentiments. « L'intelligence peut seule exprimer dans une œuvre extérieure le suc de la vie, faire servir notre passage ici-bas à quelque chose, nous assigner une fonction, un rôle, une œuvre très minime dont le résultat a pourtant chance de survivre à l'instant qui passe. La science est pour l'intelligence ce que la charité est pour le cœur ; elle est ce qui rend infatigable, ce qui toujours relève et rafraîchit; elle donne le sentiment que l'existence individuelle et même l'existence sociale n'est pas un piétinement sur place, mais une ascension. Disons plus, l'amour de la science et le sentiment philosophique peuvent, en s'introduisant dans l'art, le transformer sans cesse, car nous ne voyons jamais du même œil et nous ne sentons jamais du même cœur lorsque notre intelligence est plus ouverte, notre science agrandie, et que nous voyons plus d'univers dans le moindre être individuel. »

**VII.** - La part croissante des idées scientifiques dans les sociétés modernes produira, selon Guyau, une transformation de l'art dans le sens d'un réalisme bien entendu et conciliable avec le véritable idéalisme. Le réalisme digne de ce nom n'est encore que la sincérité dans l'art, qui doit aller croissant avec le progrès scientifique. Les sociétés modernes ont un esprit critique qui ne peut plus tolérer longtemps le mensonge : la fiction n'est acceptée que « lorsqu'elle est symbolique, c'est-à-dire expressive d'une idée vraie. » La puissance de l'idéalisme même, en littérature, est à cette condition qu'il ne s'appuie pas sur un « idéal factice », mais sur « quelque aspiration intense et durable de notre nature ». Quant au réalisme, son mérite est, en recherchant à l'intensité dans la réalité », de donner une impression de réalité plus grande, par cela même de vie et de sincérité : « la vie ne ment pas, et toute fiction, tout mensonge est une sorte de trouble passager apporté dans la vie, une mort partielle. » L'art doit donc avoir « la véracité de la lumière ». Mais, pour compenser ce qu'il y a d'insuffisant dans la représentation du réel, l'art est obligé, dans une juste mesure, d'augmenter l'intensité de cette représentation; c'est là, en somme, un moyen de la rendre vraisemblable. L'écueil est de confondre le moyen avec le but; or le réalisme, trop souvent, donne pour but à l'art ce que Guyau appelle « un idéal quantitatif », l'énorme remplaçant le correct et la beauté ordonnée. C'est là rendre l'art malsain « par un dérangement de l'équilibre naturel auquel il n'est déjà que trop porté de lui-même ».

On a dit que l'art, en devenant plus réaliste, devait se *matérialiser*; Guyau montre ce qu'il y a d'inexact dans cette opinion. Selon lui, le réalisme bien entendu ne cherche pas à agir sur nous par une « sensation directe », mais par l'éveil de « sentiments sympathiques ». Un tel art est sans doute moins abstrait et nous fait vibrer tout entiers; mais, par cela même, « on peut dire qu'il est moins sensuel et recherche moins pour elle-même la pure jouissance de la sensation. » D'ailleurs, les symptômes de l'émotion peuvent s'emprunter aussi bien au domaine de la psychologie qu'à celui de la physiologie.

Si le réalisme bien compris doit laisser une certaine place aux dissonances mêmes et aux laideurs dans l'art, c'est qu'elles sont la forme extérieure des misères et limitations inhérentes à la vie. « Le parfait de tout point; l'impeccable ne saurait nous intéresser, parce qu'il aurait

toujours ce défaut de n'être point vivant, en relation et en société avec nous. La vie telle que nous la connaissons, en solidarité avec toutes les autres vies, en rapport direct ou indirect avec des maux sans nombre, exclut absolument le parfait et l'absolu. L'art moderne doit être fondé sur la notion de l'imparfait, comme la métaphysique moderne sur celle du relatif. » Le progrès de l'art se mesure en partie, selon Guyau, à l'intérêt sympathique qu'il porte aux côtés misérables de la vie, à tous les êtres infimes, aux petites gens et aux difformités : « C'est une extension de la sociabilité esthétique. » Sous ce rapport, l'art suit nécessairement le développement de la science, « pour laquelle il n'y a rien de petit, de négligeable, et qui étend sur toute la nature l'immense nivellement de ses lois ». Les premiers poèmes et les premiers romans ont conté les aventures des dieux ou des rois; dans ce temps-là, le héros marquant de tout drame devait nécessairement avoir la tête de plus que les autres hommes. « Aujourd'hui, nous comprenons qu'il y a une autre manière d'être grand : c'est d'être profondément quelqu'un, n'importe qui, l'être le plus humble. C'est donc surtout par des raisons morales et sociales que doit s'expliquer, - et aussi se régler, - l'introduction du laid dans l'œuvre d'art réaliste. »

L'art réaliste a pour conséquence d'étendre, progressivement la sociabilité, en nous faisant sympathiser avec des hommes de toutes sortes, de tous rangs et de toute valeur; mais il y a là un danger que Guyau met en évidence. Il se produit, en effet, une certaine antinomie entre l'élargissement trop rapide de la sociabilité et le maintien en leur pureté de tous les instincts sociaux. D'abord, « une société plus nombreuse est aussi moins choisie ». De plus, « l'accroissement de la sociabilité est parallèle à l'accroissement de l'activité ; or, plus on agit et voit agir, et plus aussi on voit s'ouvrir des voies divergentes pour l'action, lesquelles sont loin d'être toujours des voies droites ». C'est ainsi que, peu à peu, en élargissant sans cesse ses relations, « l'art en est venu à nous mettre en société avec tels et tels héros de Zola. » La cité aristocratique de l'art, au dix-huitième siècle, admettait à peine dans son sein les animaux; elle en excluait presque la nature, les montagnes, la mer. « L'art, de nos jours, est devenu de plus en plus démocratique, et a fini même par préférer la société des vicieux à celle des honnêtes gens. » Tout dépend donc, conclut Guyau, du type de société avec lequel l'artiste a choisi de nous faire sympathiser : « Il n'est nullement indifférent que ce soit la société passée, ou la société présente, ou la société à venir, et, dans ces diverses sociétés, tel groupe social plutôt que tel autre. » Il est même des littératures, - Guyau le montre dans un chapitre spécial, - qui prennent pour objectif « de nous faire sympathiser avec les *insociables*, avec les déséquilibrés, les névropathes, les fous, les délinquants » ; c'est ici que « l'excès de sociabilité artistique aboutit à l'affaiblissement même du lien social et moral ».

Un dernier danger auquel l'art est exposé par son évolution vers le réalisme, c'est ce que Guyau appelle le *trivialisme*. Le réalisme bien entendu en est juste le contraire, car « il consiste à emprunter aux représentations de la vie habituelle toute la force qui tient à la netteté de leurs contours, mais en les dépouillant des associations vulgaires, fatigantes et parfois repoussantes. » Le vrai réalisme consiste donc à dissocier le réel du trivial; c'est pour cela qu'il constitue un côté de l'art si difficile : « il ne s'agit de rien moins que de trouver la poésie des choses qui nous semblent parfois les moins poétiques, simplement parce que l'émotion esthétique est usée par l'habitude. Il y a de la poésie dans la rue par laquelle je passe tous les jours et dont j'ai, pour ainsi dire, compté chaque pavé, mais il est beaucoup

plus difficile de me la faire sentir que celle d'une petite rue italienne ou espagnole, de quelque coin de pays exotique. » Il s'agit de rendre de la fraîcheur à des sensations fanées, « de trouver du nouveau dans ce qui est vieux comme la vie de tous les jours, de faire sortir l'imprévu de l'habituel; » et pour cela le seul vrai moyen est d'approfondir le réel, d'aller par delà les surfaces auxquelles s'arrêtent d'habitude nos regards, d'apercevoir quelque chose de nouveau là où tous avaient regardé auparavant. « La vie réelle et commune, c'est le rocher d'Aaron, rocher aride, qui fatigue le regard ; il y a pourtant un point où l'on peut, en frappant, faire jaillir une source fraîche, douce à la vue et aux membres, espoir de tout un peuple : il faut frapper à ce point, et non à côté; il faut sentir le frisson de l'eau vive à travers la pierre dure et ingrate. »

Guyau passe en revue et analyse finement les divers moyens d'échapper au *trivial*, d'embellir pour nous la réalité sans la fausser; et ces moyens constituent « une sorte d'idéalisme à la disposition du naturalisme même ». Ils consistent surtout à éloigner les choses ou les événements soit dans le temps, soit dans l'espace, « par conséquent à étendre la sphère de nos sentiments de sympathie et de sociabilité, de manière à élargir notre horizon ». Guyau étudie à ce sujet l'esthétique du *souvenir*, qui lui inspire des pages d'une poésie charmante. Il analyse aussi les effets du pittoresque et de l'exotique, « l'extraordinaire rendu sympathique, le lointain rapproché de nous (Bernardin de Saint-Pierre, Flaubert, Loti). » Notre sociabilité s'élargit encore de cette manière, s'affine dans ce contact avec des sociétés lointaines. « Nous sentons s'enrichir notre cœur quand y pénètrent. les souffrances ou les joies naïves, sérieuses pourtant, d'une humanité jusqu'alors inconnue, mais que nous reconnaissons avoir autant de droit que nous-mêmes, après tout, à tenir sa place dans cette sorte de conscience impersonnelle des peuples qui est la littérature. »

Enfin la sociabilité humaine doit s'étendre à la nature entière; de là cette part croissante que prend dans l'art moderne la description de la nature. Guyau montre que la vraie représentation des choses doit en être une « animation sympathique ». Le faux, c'est notre conception abstraite du monde, c'est la vue des surfaces immobiles et la croyance en l'inertie des choses, auxquelles s'en tient le vulgaire. « Le poète, en animant jusqu'aux êtres qui nous paraissent le plus dénués de vie, ne fait que revenir à des idées plus philosophiques sur l'univers. » Toutefois, en animant ainsi la nature, il est essentiel de mesurer les degrés de vie qu'on lui prête. Il est permis à la poésie « de hâter un peu l'évolution de la nature, non de la dénaturer ».

**VIII.** - Passant aux applications de son principe, Guyau montre que l'art, sous ses diverses formes, évolue dans le sens social. Il signale d'abord l'importance du roman moderne, qui est « un *genre* essentiellement psychologique et sociologique ». M. Zola, avec Balzac, voit avec raison dans le roman une épopée sociale : « Les œuvres écrites sont des expressions sociales, pas davantage; la Grèce héroïque écrit des épopées; la France du dix-neuvième siècle écrit des romans. » Le roman, dit Guyau, raconte et analyse des *actions* dans leurs rapports avec le *caractère* qui les a produites et avec le *milieu* social ou naturel où elles se manifestent. Le roman psychologique lui-même n'est complet que s'il aboutit, dans une certaine mesure, à des généralisations *sociales* et humaines. Le vrai roman réunit donc en lui

tout l'essentiel de la poésie et du drame, de la psychologie et de la science sociale; c'est « de l'histoire condensée et systématisée, dans laquelle on a restreint au strict nécessaire la part des événements de hasard, aboutissant à stériliser la volonté humaine; c'est de l'histoire *humanisée* en quelque sorte, où l'individu est transplanté dans un milieu plus favorable à l'essor de ses tendances intérieures. Par cela même, c'est une exposition simplifiée et frappante des lois sociologiques. » Guyau consacre une étude spéciale au romain naturaliste, qui a précisément aujourd'hui, plus que tous les autres, la prétention d'être un roman social. Mais, si la vraie sociabilité des sentiments est la condition d'un naturalisme digne de ce nom, le romancier naturaliste, en voulant être d'une froideur absolue, arrive à être partial. « Il prend son point d'appui dans les natures antipathiques, au lieu de le prendre dans les natures sympathiques. » M. Zola n'est-il pas allé jusqu'à prétendre que le personnage sympathique était une invention des idéalistes qui ne se rencontre presque jamais dans la vie ? « Vraiment, dit Guyau, il n'a pas eu de bonheur dans ses rencontres. » La seule excuse des réalistes, de M. Zola comme de Balzac, c'est précisément qu'ils ont voulu peindre les hommes dans leurs rapports sociaux; c'est qu'ils ont fait surtout des romans « sociologiques », et que le milieu social, examiné non dans les apparences extérieures, mais dans la réalité, est une continuation de la lutte pour la vie qui règne dans les espèces animales. « De peuple à peuple, chacun sait comment on se traite. D'individu à individu, la compétition est moins terrible, mais plus continuelle : ce n'est plus l'extermination, mais c'est la *concurrence* sous toutes ses formes. En outre, on n'est jamais sûr de trouver chez les autres les vertus ou l'honnêteté qu'on désirerait; il en résulte qu'on craint d'être dupe, et on hurle avec les loups. » Pourtant, il ne faut pas exagérer cette part de la compétition dans les relations sociales : « il y a aussi, de tous côtés, *coopération*. Et c'est justement ce que les naturalistes négligent. » Ils s'en tiennent de parti pris aux vicieux, aux grotesques, aux avortés, aux monstrueux; leur « société » est donc incomplète.

**IX.** - Après avoir constaté l'introduction des idées philosophiques et sociales dans le roman, Guyau nous la montre dans la poésie de notre époque, dont elle devient un trait caractéristique. Guyau estime que « la conception moderne et scientifique du monde n'est pas moins esthétique que la conception fautive des anciens. L'idée philosophique de l'évolution universelle est voisine de cette autre idée qui fait le fond de la poésie : vie universelle <sup>1</sup>. » Si le mystère du monde ne peut être complètement éclairci, il nous est pourtant impossible de ne pas nous faire une représentation du fond des choses, de ne pas nous répondre à nous-mêmes dans le silence morne de la nature : « Sous sa forme abstraite, cette représentation est la métaphysique; sous sa forme imaginative, cette représentation est la poésie, qui, jointe à la métaphysique, remplacera de plus en plus la religion. » Voilà pourquoi le sentiment d'une mission sociale et religieuse de l'art a caractérisé tous les grands poètes de notre siècle; s'il leur a parfois inspiré une sorte d'orgueil naïf, il n'en était pas moins juste en lui-même. « Le jour où les poètes ne se considéreront plus que comme des ciseleurs de petites coupes en or faux où on ne trouvera même pas à boire une seule pensée, la poésie n'aura plus d'elle-même que la forme et l'ombre, le corps sans l'âme : elle sera morte. » Notre poésie française, heu-

<sup>1</sup> Page 167.

reusement, a été dans notre siècle tout animée d'idées philosophiques, morales, sociales. Guyau, pour le montrer, passe en revue les grands poètes de notre temps, Lamartine, Vigny, Musset; il insiste de préférence sur celui qui a vécu le plus longtemps parmi nous, et qui a ainsi le plus longtemps représenté en sa personne le dix neuvième siècle : Victor Hugo. Avec Hugo, la poésie devient vraiment sociale en ce qu'elle résume et reflète les pensées et sentiments d'une société tout entière, et sur toutes choses. « On pourrait extraire de V. Hugo une doctrine métaphysique, morale et sociale ». Il ne s'ensuit point sans doute que ce fût un philosophe; mais il paraît incontestable que Victor Hugo n'était pas seulement un imaginaire, comme on le répète sans cesse : « c'était un penseur, - à moins qu'on ne veuille faire cette distinction qu'il faisait lui-même entre le penseur et le songeur : le premier *veut*, disait-il, le second *subit*. En ce sens, V. Hugo apparaîtra plutôt comme un grand songeur, mais « ce genre de songe profond est la caractéristique de la plupart des génies, qui sont emportés par leur pensée plutôt qu'ils ne la maîtrisent ». Après une exposition complète des doctrines de Victor Hugo vient l'examen de celles que les successeurs d'Hugo, tels que Sully-Prudhomme et Leconte de Lisle, ont introduites dans leurs poésies.

**X.** - Comme l'évolution du roman et de la poésie, Guyau montre celle du style. La théorie du style n'a guère été faite jusqu'ici qu'à un point de vue purement littéraire, ou, chez Spencer, au point de vue un peu trop mécanique de la « moindre dépense de force et d'attention ». Guyau considère le style comme instrument de « communication sympathique » et de « sociabilité esthétique » ; aspect nouveau et intéressant de la question. Il insiste surtout sur la transformation par laquelle la prose devient de plus en plus « poétique », non au vieux sens de ce mot, qui désignait la recherche des ornements et les fleurs du style, mais au sens vrai, qui désigne « l'effet significatif et surtout suggestif » produit par l'entière adaptation de la forme au fond, du rythme et des images à la pensée émue.

**XI.** - Après l'évolution de l'art, Guyau en étudie la dissolution et recherche les vraies causes des décadences littéraires. Il rapproche les décadents des déséquilibrés et des névropathes, dont il étudie la littérature. L'émotion esthétique se ramenant en grande partie à la contagion nerveuse, on comprend que les puissants génies littéraires ou dramatiques préfèrent ordinairement représenter le vice, plutôt que la vertu. « Le vice est la domination de la passion chez un individu; or, la passion est éminemment contagieuse de sa nature, et elle l'est d'autant plus qu'elle est plus forte et même déréglée. » Dans le domaine physique, la maladie est plus contagieuse que la santé; dans le domaine de l'art, la reproduction puissante de la vie avec toutes ses injustices, ses misères, ses souffrances, ses folies, ses hontes mêmes, offre un certain danger moral et social qu'il ne faut pas méconnaître : « tout ce qui est sympathique est contagieux dans une certaine mesure, car la sympathie même n'est qu'une forme raffinée de la contagion. » La misère morale peut donc se communiquer à une société entière par la littérature même; les déséquilibrés sont, dans le domaine esthétique, des amis dangereux par la force même de la sympathie qu'éveille en nous leur cri de souffrance. « En tout cas, conclut Guyau, la littérature des déséquilibrés ne doit pas être pour nous un objet de

prédilection exclusive, et une époque qui s'y complaît comme la nôtre ne peut, par cette préférence, qu'exagérer ses défauts. Et parmi les plus graves défauts de notre littérature moderne, il faut compter celui de peupler chaque jour davantage ce cercle de l'enfer où se trouvent, selon Dante, ceux qui, pendant leur vie, « pleurèrent quand ils pouvaient être joyeux. »

**XII.** - Dans l'ouvrage dont nous venons de donner une esquisse, Guyau s'est placé à un point de vue dont on ne saurait méconnaître l'originalité et dont nous avons indiqué déjà ailleurs l'importance <sup>1</sup>. C'est la première étude approfondie qu'on ait faite de l'art au point de vue sociologique, - nous ne disons pas seulement social, car ce n'est pas simplement l'influence réciproque de l'art et du milieu social que Guyau a étudiée : il a proposé une conception proprement *sociologique* de l'essence même de l'art, et il a montré l'application de cette idée sous ses principales formes. Guyau attachait d'autant plus d'importance au caractère social et à l'influence sociale de l'art qu'il considérait les religions comme destinées à s'affaiblir et à disparaître de plus en plus, d'abord dans les classes supérieures de la société, puis, par une contagion lente, dans les classes inférieures. Plus les religions dogmatiques deviennent insuffisantes à contenter notre besoin d'idéal, plus il est nécessaire que l'art les remplace en s'unissant à la philosophie, non pour lui emprunter des théorèmes, mais pour en recevoir des inspirations de sentiment. « La moralité humaine est à ce prix, et la félicité. » Aussi, selon Guyau, les grands poètes, les artistes redeviendront un jour les initiateurs des masses, les prêtres d'une religion sociale sans dogme. « C'est le propre du vrai poète que de se croire un peu prophète, et après tout, a-t-il tort ? Tout grand homme se sent providence, parce qu'il sent son propre génie. »

On retrouvera dans ce livre les qualités maîtresses de Guyau : l'analyse pénétrante et en même temps la largeur des idées, un mélange de profondeur et de poésie, cette rectitude d'esprit jointe à la chaleur du cœur qui fait qu'on pourrait lui appliquer à lui-même ses deux beaux vers

Droit comme un rayon de lumière,  
Et comme lui vibrant et chaud.

*Vie et sympathie universelle* était sa devise comme philosophe, et comme poète il en a fait celle de l'art. Il s'est peint lui-même et il a peint le véritable artiste, en disant : « Pour comprendre un rayon de soleil, il faut vibrer avec lui; il faut aussi, avec le rayon de lune, trembler dans l'ombre du soir; il faut scintiller avec les étoiles bleues ou dorées; il faut, pour comprendre la nuit, sentir passer sur nous le frisson des espaces obscurs, de l'immensité vague et

<sup>1</sup> Voy. *La Morale, l'Art et la Religion selon Guyau*.

inconnue. Pour sentir le printemps, il faut avoir au cœur un peu de la légèreté de l'aile des papillons, dont nous respirons la fine poussière répandue en quantité appréciable dans l'air printanier<sup>1</sup>. » L'art, étant ainsi presque synonyme de sympathie universelle, consiste à saisir et à rendre l'*esprit des choses*, « c'est-à-dire ce qui relie l'individu au tout et chaque portion du temps à la durée entière; » mais ce rapprochement entre la grande vie répandue à l'infini et la vie humaine ne s'opérera qu'en écartant les limites élevées par l'individualité, au besoin en brisant ce que l'individualité a d'exclusif et d'égoïste. Le sentiment, avec son caractère communicatif et vraiment social, deviendra l'homme même, sa plus haute et dernière expression; quant à son individualité propre, elle comptera pour peu de chose. Nul ne pouvait mieux comprendre cette vérité que Guyau, dont l'âme fut toujours si profondément désintéressée. « Mon amour, dit-il, est plus vivant et plus vrai que moi-même. Les hommes passent et leurs vies avec eux, le sentiment demeure... Ce qui fait que quelques-uns d'entre nous donnent parfois si facilement leur vie pour un sentiment élevé, c'est que ce sentiment leur apparaît en eux-mêmes plus réel que tous les autres faits secondaires de leur existence individuelle; c'est avec raison que devant lui tout disparaît, s'anéantit. Tel sentiment est plus vraiment nous que ce qu'on est habitué à appeler notre personne; il est le cœur qui anime nos membres, et ce qu'il faut avant tout sauver dans la vie, c'est son propre cœur<sup>2</sup>. » Voilà pourquoi le savant, par exemple, fait tout naturellement « la science humaine avec sa vie ». L'art, figuration du réel, représentation de la vie, n'en deviendra l'expression véritable et n'acquerra toute sa valeur sociale que s'il a pour objet de rendre frappants, en les condensant, les idées ou sentiments qui « animent et dominant toute vie » et « valent seuls en elle ».

L'auteur, sous l'influence de cette doctrine, montre un souci constant de chercher leur sens aux choses, - ce qui revient à leur donner à toutes un intérêt. Au fond, il demeure convaincu que tout ce qui, dans les choses et les êtres, nous laisse indifférents, ou même nous irrite, est simplement incompris, et qu'il suffirait de trouver la vraie raison des choses pour les regarder d'un oeil affectueux ou indulgent. Il semble qu'il y ait en lui, comme chez tout véritable poète, assez d'émotion et de sympathie pour traverser et animer la nature entière; il n'écoute battre son propre cœur que pour sentir venir jusqu'à lui quelques-unes des vibrations de la vie universelle : il agrandit la nature en lui prêtant le retentissement du cœur humain, et il élargit le cœur humain en y faisant entrer toute la nature. Mais il est philosophe en même temps que poète, et ne s'illusionne pas : il estime que, dans ce commerce que nous tentons d'établir entre les choses et nous, c'est nous qui donnerons. La sympathie humaine, comme la grâce prévenante, va au-devant, pénètre, même sans attendre rien; seulement, donner, c'est déjà recevoir, et cela lui suffit. Pour qui sait retrouver ainsi dans le naturel tout l'idéal, le plus grand charme sera précisément de n'en jamais sortir; les aspirations les plus hautes n'auront de prix que si elles reposent sur -cette base humble et profonde, le réel -: de là, sans doute, vient à . Guyau cet accent d'extrême simplicité avec lequel il exprime des idées et des sentiments d'une constante élévation; de là lui vient aussi ce caractère persuasif qui se confond avec celui de l'absolue sincérité. Son œuvre, toute pénétrée d'un haut désintéressement, est à la fois très personnelle et très impersonnelle : on ne sent nulle part quelqu'un qui

<sup>1</sup> Page 14, 15.

<sup>2</sup> Page 64, 65.

songe à s'affirmer, mais il semble qu'on reconnaisse partout la présence d'un ami. Nous avons vu que, selon lui, nous devons sympathiser avec l'œuvre d'art comme avec les œuvres de la nature, « car la pensée humaine, comme l'individualité même d'un être, a besoin d'être aimée pour être comprise; » jusque dans la lecture d'un simple livre soyons donc de bonne volonté : « l'affection éclaire » ; et il ajoute ces belles paroles, qu'on peut appliquer à son propre ouvrage sur l'art : « Le livre ami est comme un œil ouvert que la mort même ne ferme pas, et où se fait toujours visible, en un rayon de lumière, la pensée la plus profonde d'un être humain <sup>1</sup>. »

ALFRED FOUILLÉE.

---

<sup>1</sup> Guyau a écrit *L'Art au point de vue sociologique* à Menton, dans les dernières années de sa vie, entre la trente et unième et la trente-troisième année. Comme il était très souffrant dans les derniers temps, beaucoup de pages furent dictées par lui, notamment les remarquables études de critique littéraire. (A. F.)

# Préface de l'auteur

---

## [Table des matières](#)

La tâche la plus haute du dix-neuvième siècle a été, semble-t-il, de mettre en relief le côté *social* de l'individu humain et en général de l'être animé, qui avait été trop négligé par le matérialisme à forme égoïste du siècle précédent. Le système nerveux n'apparaît plus aujourd'hui que comme le siège de phénomènes dont le principe dépasse de beaucoup l'organisme individuel : la solidarité domine l'individualité. Le dix-huitième siècle s'était achevé avec les théories égoïstes d'Helvétius, de Volney, de Bentham, correspondant au matérialisme encore trop naïf de La Mettrie et même de Diderot : c'était la science qui commençait, et qui s'en tenait encore aux surfaces. La chimie ne faisait que naître avec Lavoisier; la vraie physiologie était encore à venir : on ne cherchait guère alors à pénétrer dans l'intérieur de l'organisme, à sonder la cellule vivante ou l'atome, encore moins la conscience. Le dix-neuvième siècle n'a pas seulement élargi la science, il l'a considérablement approfondie, il l'a fait passer du dehors au dedans; la physiologie s'est perfectionnée assez pour toucher à la psychologie; et, à mesure que la science du système nerveux est allée grandissant, on a mieux compris combien étaient insuffisantes les vues du matérialisme brut et égoïste. D'un côté, la matière s'est subtilisée toujours davantage sous l'œil du savant, et le mécanisme d'horlogerie de La Mettrie est devenu tout à fait impuissant à rendre compte de la vie : la *physiologie* s'est affirmée à part et au-dessus de la *physique* élémentaire. D'un autre côté l'individu, que l'on considérait comme isolé, enfermé dans son mécanisme solitaire, est apparu comme essentiellement pénétrable aux influences d'autrui, solidaire des autres consciences, déterminable par des idées et sentiments impersonnels. Il est aussi difficile de circonscrire dans un corps vivant une émotion morale, esthétique ou autre, que d'y circonscrire de la chaleur ou de l'électricité; les phénomènes intellectuels ou physiques sont essentiellement expansifs ou

contagieux. Les faits de sympathie, soit nerveuse, soit mentale, sont de mieux en mieux connus; ceux de contagion morbide, ceux de suggestion et d'influence hypnotique commencent à être étudiés scientifiquement. De ces cas maladifs, qui sont les plus faciles à connaître, on passera peu à peu aux phénomènes d'influence normale entre les divers cerveaux et, par cela même, entre les diverses consciences. Le dix-neuvième siècle finira par des découvertes encore mal formulées, mais aussi importantes peut-être dans le monde moral que celles de Newton ou de Laplace dans le monde sidéral : attraction des sensibilités et des volontés, solidarité des intelligences, pénétrabilité des consciences. Il fondera la psychologie scientifique et la sociologie, comme le dix-huitième siècle avait fondé la physique et l'astronomie. Les sentiments sociaux se révéleront comme des phénomènes complexes produits en grande partie par l'attraction ou la répulsion des systèmes nerveux, et comparables aux phénomènes astronomiques : la sociologie, dans laquelle rentre une bonne part de la morale et de l'esthétique, deviendra une astronomie plus compliquée. Elle projettera une clarté nouvelle jusque sur la métaphysique même. C'est ainsi que le déterminisme, qui, en nous déniait cette forme de pouvoir personnel qu'on appelle libre arbitre, semblait d'abord n'avoir qu'une influence morale dépressive, paraît aujourd'hui donner naissance à des espérances métaphysiques, très vagues encore, mais d'une portée illimitée, puisqu'il nous fait entrevoir que notre conscience individuelle pourrait être en communication sourde avec toutes les consciences, et que d'autre part la conscience, ainsi épandue dans l'univers, y doit avoir, comme la lumière ou la chaleur, un rôle important, capable sans doute de s'accroître et de s'étendre dans les siècles à venir.

L'esthétique, où viennent se résumer les idées et les sentiments d'une époque, ne saurait demeurer étrangère à cette transformation des sciences et à cette prédominance croissante de l'idée sociale. La conception de l'art, comme toutes les autres, doit faire une part de plus en plus importante à la solidarité humaine, à la communication mutuelle des consciences, à la sympathie tout ensemble physique et mentale qui fait que la vie individuelle et la vie collective tendent à se fondre. Comme la morale, l'art a pour dernier résultat d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous.

Nous avons déjà consacré un livre à montrer le côté sociologique des idées religieuses. La conception d'un *lien de société* entre l'homme et des puissances supérieures, mais plus ou moins semblables à lui, où il voit l'explication de l'univers et dont il attend une coopération matérielle ou morale, voilà ce qui, selon nous, fait l'unité de toutes les doctrines religieuses. L'homme dévient religieux, avons-nous dit, quand il superpose à la société humaine où il vit une autre société plus puissante et plus élevée, d'abord restreinte, puis de plus en plus large, - une société universelle, cosmique ou supra-cosmique, avec laquelle il est en rapport de pensées et d'actions. Une sociologie mythique ou mystique est ainsi le fond de toutes les religions. De même, l'idée sociologique nous paraît essentielle à l'art. Mais, pour distinguer la religion de l'art même, il importe de comprendre que la religion a un *but*, un but à la fois spéculatif et pratique : elle tend au *vrai* et au *bien*. Elle n'anime pas toutes choses uniquement pour satisfaire l'imagination et l'instinct sympathique de sociabilité universelle; elle anime tout, 1° pour *expliquer* les grands phénomènes terribles ou sublimes de la nature, ou même la nature entière, 2° pour nous exciter à *vouloir* et à *agir* avec l'aide supposée d'êtres supérieurs et conformément à leurs *volontés*. La religion enveloppe une *cosmologie* embryonnaire, en

même temps qu'une *morale* plus ou moins pure, et, enfin, elle est essentiellement un essai pour réconcilier l'une avec l'autre, pour mettre d'accord nos aspirations morales et même sensibles avec les lois du monde qui régissent la vie et la mort. Le but de la religion est donc la satisfaction *effective, pratique*, de tous nos désirs d'une vie idéale, bonne et heureuse à la fois, - satisfaction projetée dans un temps à venir ou dans l'éternité. Le but de l'art, au contraire, est la réalisation *immédiate en pensée et en imagination*, et immédiatement *sentie*, de tous nos rêves de vie idéale, de vie intense et expansive, de vie bonne, passionnée, heureuse, sans autre loi ou règle que l'intensité même et l'harmonie nécessaires pour nous donner l'actuel sentiment de la plénitude dans l'existence. La société religieuse, la cité plus ou moins céleste est l'objet d'une conviction intellectuelle, accompagnée de sentiments de crainte ou d'espérance; la cité de l'art est l'objet d'une représentation intellectuelle, accompagnée de sentiments sympathiques qui n'aboutissent pas à une action effective pour détourner un mal ou conquérir un bien désiré. L'art est donc vraiment une réalisation immédiate par la représentation même; et cette réalisation doit être assez intense, dans le domaine de la représentation, pour nous donner le sentiment sérieux et profond d'une vie individuelle accrue par la relation sympathique où elle est entrée avec la vie d'autrui, avec la vie sociale, avec la vie universelle.

Nous espérons mettre en lumière ce côté sociologique de l'art, qui en fait l'importance morale en même temps qu'il lui donne sa vraie valeur esthétique. Il y a, selon nous, une unité profonde entre tous ces termes : vie, moralité, société, art, religion. Le grand art, l'art sérieux est celui où se maintient et se manifeste cette unité ; l'art des « décadents » et des « déséquilibrés », dont notre époque nous fournira plus d'un exemple, est celui où cette unité disparaît au profit des jeux d'imagination et de style, du culte exclusif de la forme. Nous verrons que l'art maladif des décadents a pour caractéristique la dissolution des sentiments sociaux et le retour à *l'insociabilité*. L'art véritable, au contraire, sans poursuivre extérieurement un but moral et social, a en lui-même sa moralité profonde et sa profonde sociabilité, qui seule fait sa santé et sa vitalité. L'art, en un mot, c'est encore la vie, et l'art supérieur, c'est la vie supérieure; toute œuvre d'art, comme tout organisme, porte donc en soi son germe de vie ou de mort. Loin d'être, comme le croit l'école de Spencer, un simple « jeu de nos facultés » représentatives », l'art est la prise au sérieux de nos facultés sympathiques et actives, et il ne se sert de la « représentation », encore une fois, que pour assurer l'exercice plus facile et plus intense de ces facultés qui sont le fond même de la vie individuelle et sociale <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La place qu'aura l'œuvre de Guyau dans l'histoire de l'esthétique a été déterminée par divers critiques, notamment par M. E. Boirac, dans la remarquable étude qu'il a consacrée à l'auteur de *l'Art au point de vue sociologique* (2). M. Boirac distingue trois ères principales: l'esthétique de l'idéal (Platon), l'esthétique de la perception (Kant), et enfin l'esthétique fondée sur le principe de la sympathie sociale. Nous proposerions pour notre part, en poussant jusqu'au bout la même pensée, d'admettre dans la science de l'art une ère métaphysique, une ère psychologique et physiologique, enfin une ère sociologique. De plus, nous croyons que la première est essentiellement objective, la seconde, subjective, et que la troisième est la synthèse des deux autres à un point de vue supérieur.

M. Boirac a fort bien montré, avec Guyau, que la tâche du prochain siècle sera de suivre toutes les ramifications de l'idée sociologique à travers l'art, la science, la morale et la religion. Dans le principe posé par Guyau, M. Boirac voit « un principe nouveau et fécond qui, en même temps qu'il explique les plus hautes manifestations de l'art ancien, peut être considéré à juste titre comme la formule prophétique de l'art à venir... Dans cette œuvre immense, Guyau aura la gloire d'abord d'avoir vu et montré la grande idée qui doit en être l'inspiratrice, ensuite d'avoir lui-même étudié, parmi les innombrables applications de cette idée, non

Menton, 1887.

---

les plus immédiates et celles qui de prime abord frapperaient l'esprit le plus vulgaire, mais au contraire les plus profondes, les plus lointaines, celles qui ne pouvaient se révéler qu'à une intelligence délicate et pénétrante comme était la sienne. »

Tous les critiques ont remarqué les chapitres où Guyau applique ses principes d'esthétique à l'examen de nos romanciers et de nos poètes. Selon M. Boirac, les études que Guyau consacre à la littérature contemporaine (le roman psychologique et sociologique, les idées philosophiques et sociales dans la poésie, la littérature des déséquilibrés et des décadents) sont « de véritables modèles de critique littéraire. » M. Boirac signale les belles pages où Guyau revendique pour Victor Hugo « le titre de penseur que certains contemporains lui ont injustement contesté », et « la solution très neuve que Guyau donne, dans sa *Conclusion*, au vieux problème de « la moralité dans l'art ».

M. Dauriac nous montre aussi Guyau, au moment où nous allions le perdre, « en possession d'une maîtrise nouvelle, celle de la critique psychologique appliquée aux œuvres de la littérature et de l'art ». A mesure qu'on avance dans la lecture de *l'Art au point de vue sociologique*, « en est charmé de découvrir chez le philosophe-poète un critique de haut vol, très apte à tout comprendre, et d'une extrême perspicacité ».

F. Brunetière, rappelant les idées sur l'art soutenues par Guyau dans la *Revue des Deux-Mondes*, en reconnaît, dans *l'Art au point de vue sociologique*, « une application nouvelle, ingénieuse et hardie, généreuse surtout ». Mais ce qui a frappé principalement Brunetière, c'est moins le principe même de la théorie de Guyau, je veux dire l'essence sociologique de l'art, que la conséquence pratique qui en découle sur la fonction sociale de l'art. Selon Guyau, dit Brunetière, « l'art n'est pas uniquement un jeu pour l'artiste et un divertissement pour le public; étant fait pour l'homme, et non pas l'homme pour lui, l'art a un rôle, ou, pour mieux dire, une fonction sociale; et c'est ce rôle qu'essaie de préciser l'auteur de *l'Art au point de vue sociologique* ». F. Brunetière estime que ce principe a « des suites infinies », et c'est ce principe, dit-il, qui, « hier encore, inspirait tout un livre à Guyau, l'auteur assez libre, je pense, assez indépendant, assez audacieux même de *l'Irréligion de l'avenir* et de *l'Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* ». (Voir *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> mars 1890 et 1<sup>er</sup> août 1889.)

Alfred Fouillée

# PREMIÈRE PARTIE

---

## LES PRINCIPES

### ESSENCE SOCIOLOGIQUE DE L'ART

---

[Table des matières](#)

Première partie: Les principes. Essence sociologique de l'art.

## CHAPITRE PREMIER

### La solidarité sociale, principe de l'émotion esthétique la plus complexe.

#### [Table des matières](#)

**I. [LA TRANSMISSION DES ÉMOTIONS ET LEUR CARACTÈRE DE SOCIABILITÉ.](#)** - Transmission constante des vibrations nerveuses et des états mentaux corrélatifs entre tous les êtres vivants, surtout entre ceux qui sont organisés en société. 1° Transmission inconsciente à distance par courants nerveux. - Somnambulisme; action sympathique à distance dans l'hypnotisme. 2° Transmission plus consciente et plus directe par le toucher. L'embrassement. 3° Transmission par l'odorat. 4° Par l'ouïe et la vue. - Toute sensation est une sensation de mouvement, et toute sensation de mouvement provoque un mouvement sympathique. - Problème : Comment la perception de la douleur chez autrui peut-elle devenir agréable dans l'art ? - La pitié. - La vengeance. 5° Transmission indirecte des émotions par l'intermédiaire des signes. L'expression.

**II. [L'ÉMOTION ESTHÉTIQUE ET SON CARACTÈRE SOCIAL.](#)** - L'agréable et le beau. Sentiment de solidarité organique inhérent au sentiment du beau : notre organisme est une société de vivants et le plaisir esthétique est le sentiment d'une harmonie. - L'utile et le beau; leurs différences, leurs points de contact. - La solidarité sociale et la sympathie universelle, principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée. - Animation et personnification des objets. - Comment une suite de raisonnements abstraits peut nous intéresser et exciter la sympathie. - De la sympathie et de la société avec les êtres de la nature. - Un paysage est un état d'âmes, un phénomène de sympathie et de sociabilité. - L'émotion esthétique et l'émotion morale.

**III. [L'ÉMOTION ARTISTIQUE ET SON CARACTÈRE SOCIAL.](#)** - L'objet de l'art est d'imiter la vie pour nous faire sympathiser avec d'autres vies et produire ainsi une émotion d'un caractère social. - Éléments de l'émotion artistique. 1° Plaisir intellectuel de reconnaître les objets par la mémoire; 2° plaisir de sympathiser avec l'artiste; 3° plaisir de sympathiser avec les êtres représentés par l'artiste. - Rôle de l'expression. - Rôle de la fiction : création d'une société nouvelle et idéale. - Le mouvement, comme signe extérieur de la vie et moyen de l'art. - Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social. Ressemblances et différences de l'art et de la religion. *L'anthropomorphisme* et le *sociomorphisme* dans l'art.

Première partie: chapitre I:  
“La solidarité sociale, principe de l’émotion esthétique la plus complexe”.

# I

## La transmission des émotions et leur caractère de sociabilité

### [Table des matières](#)

La transmission des vibrations nerveuses et des états mentaux corrélatifs est constante entre tous les êtres vivants, mais surtout entre ceux qui sont groupés en sociétés ou en familles, et qui forment ainsi un organisme particulier. Ce qui devrait nous étonner, ce n'est pas la possibilité d'une action constante des êtres les uns sur les autres; c'est l'hypothèse contraire, à savoir que la présence d'un organisme vivant, c'est-à-dire d'un complexe de mouvements et de courants, restât sans influence sur un autre complexe semblable. On sait que, comme le remarque Bain, les cordes de deux violons qu'on fait vibrer tendent toujours à prendre l'unisson ou les harmoniques. Il n'est que logique de supposer dans le monde moral des phénomènes analogues de vibration sympathique ou, pour parler le langage psychologique, de détermination réciproque, de suggestion et comme d'obligation mutuelle. La tension en excès dans une partie du corps social se répand sur les autres parties. Toute société n'est qu'une tendance à l'équilibre des molécules vivantes qui la constituent, et toute douleur, tout plaisir, qui sont des ruptures d'équilibres sur un point, tendent essentiellement à se propager.

La transmission des émotions entre les organismes peut avoir lieu d'une manière *consciente* ou *inconsciente*, *directe* ou *indirecte*, c'est-à-dire par le moyen de signes interprétables.

1° La transmission inconsciente et directe à distance des mouvements et états psychiques d'un organisme, au moyen de simples courants nerveux, semble incontestable dans certaines conditions, par exemple dans le somnambulisme et même dans la pure surexcitation du système nerveux. Elle semble produire jusque chez les individus normaux des effets que la

statistique rend sensibles. On peut voir, à ce sujet, les expériences de MM. Richet, Pierre Janet, Ochorowicz, et celles de la *Society for psychical researches*. L'organisme de M<sup>me</sup> B..., magnétisée par M. Pierre Janet, tend à régler ses mouvements sur celui du magnétiseur, et cela à distance, sans l'intervention des sens connus. Si M. Pierre Janet boit dans une chambre voisine, on voit des mouvements de déglutition se produire sur la gorge de M<sup>me</sup> B... Ce réglage des deux organismes l'un sur l'autre permet aussi la transmission de mouvements bien plus complexes accompagnés de sensations. « Si, dans une autre chambre, dit M. Pierre Janet, je me pince fortement le bras ou la jambe, elle pousse des cris et s'indigne qu'on la pince au bras ou au mollet. Enfin, mon frère qui assistait à ces expériences et qui avait sur elle une singulière influence, car elle le confondait avec moi, essaya quelque chose de plus curieux. En se tenant dans une autre chambre, il se brûla fortement le bras pendant que M<sup>me</sup> B... était dans cette phase particulière de somnambulisme où elle ressent les suggestions mentales. M<sup>me</sup> B... poussa des cris terribles et j'eus de la peine à la maintenir. Elle tenait son bras droit au-dessus du poignet et se plaignait d'y souffrir beaucoup. Or, je ne savais pas moi-même exactement l'endroit où mon frère avait voulu se brûler. C'était bien à cette place-là. Quand M<sup>me</sup> B... fut réveillée, je vis avec étonnement qu'elle serrait encore son poignet droit et se plaignait d'y souffrir beaucoup, sans savoir pourquoi. Le lendemain, elle soignait encore son bras avec des compresses d'eau fraîche, et le soir, je constatai un gonflement et une rougeur très apparents <sup>1</sup>. »

2° La transmission des émotions, qui s'accomplit ainsi à distance d'un système nerveux à l'autre, est augmentée au plus haut point par le *toucher*. Bain a le premier montré l'importance morale du tact, qui est le sens fondamental; nous pouvons maintenant nous expliquer mieux cette importance. Le toucher est le moyen le plus primitif et le plus sûr de mettre en communication, d'harmoniser, de *socialiser* deux systèmes nerveux, deux consciences, deux vies. Il y a dans le toucher entre deux êtres vivants quelque chose de très semblable à la pression du bouton électrique qui précipite deux courants l'un au-devant de l'autre; ce phénomène est grossi dans le contact entre deux êtres de sexe contraire. Chacun de nous a éprouvé, les romanciers ont souvent décrit l'émotion profonde que peut faire ressentir le plus léger contact d'un être aimé. Ce n'est là que le grossissement d'un phénomène qui se produit, infiniment moindre, toutes les fois que la vie entre en contact avec la vie. Le toucher est, par excellence, le sens de la vie, et c'est aussi celui qui nous révèle le plus sûrement la mort. Laura Bridgman se souvient encore de l'émotion horrible qu'elle ressentit, toute petite, au toucher d'un cadavre. C'est parce que le toucher est ainsi le sens de la vie qu'il a pris une si grande importance dans le rapport des sexes ainsi que dans ceux des parents et des enfants. Nous pouvons par là comprendre pourquoi, comme le remarque Bain, le toucher est toujours sous-entendu dans toutes les émotions tendres, pourquoi chaque créature est disposée à « donner quelque chose » pour le plaisir premier de l'embrassement, même lorsqu'il n'est que paternel; pourquoi enfin ce plaisir de l'embrassement se retrouve au fond de toutes les affections bienveillantes, familiales ou sociales. Dans l'embrassement, c'est la vie de l'espèce entière dont nous cherchons à sentir la vibration puissante et que nous tentons de faire passer en nous. Si Bain a raison de rejeter l'hypothèse de Spencer qui ramène simplement l'amour des parents pour leur progéniture à l'« amour du faible », s'il a raison de voir dans l'amour

<sup>1</sup> Pierre Janet, *Revue philosophique*, août 1886.

maternel le plus primitif une sorte de réponse réflexe à « l'étreinte du petit », c'est que cette étreinte révèle à la mère non pas la faiblesse, mais la force même de la vie, d'une vie qui, - la mère la plus animale le sent bien encore vaguement, - est sortie d'elle-même, est dans une profonde harmonie avec la sienne propre, et dont toutes les palpitations ne sont pour ainsi dire que le retentissement des battements de son propre cœur.

3° Le sens de l'odorat a eu aussi, à des périodes inférieures de l'évolution, un rôle considérable dans la transmission des sensations et émotions. Ce rôle est évident chez les sociétés animales; il a subsisté longtemps chez les sociétés humaines primitives. Si, aujourd'hui, son importance s'est effacée dans les phénomènes psychiques conscients, elle a dû persister dans les phénomènes inconscients; elle se manifeste encore plus ou moins au moment des amours; elle permet encore au médecin de distinguer à distance telle ou telle maladie, et jusqu'à l'aliénation mentale. Enfin, chez les névropathes et les hypnotisés, le sens de l'odorat reprend tout à coup une importance extraordinaire, qui n'est sans doute que le grossissement des faits qui passent inaperçus chez les personnes moyennes<sup>1</sup>.

L'émotion esthétique est la plus immatérielle et la plus *intellectuelle* des émotions humaines; les organes à l'aide desquels elle se produit surtout sont les yeux et les oreilles : préservés de tout contact direct avec les objets, de tout choc, ils n'ont pas à craindre d'être violemment déchirés et désagrégés : une vibration légère comme le rayon ou l'onde sonore qui la produit, une excitation qui peut s'arrêter à telles fibres isolées sans mettre en mouvement la masse des nerfs optiques et auditifs, c'est assez pour provoquer dans ces sens un changement d'état saisissable : ils sont donc très propres à ces délicates distinctions intellectuelles qui sont l'une des marques auxquelles nous reconnaissons les sentiments esthétiques.

Les sensations de l'ouïe et de la vue semblent d'abord comme abstraites, étrangères à l'état intime des corps dont elles nous transmettent la forme ou les sons. Mais il ne faut pas oublier que l'ouïe et la vue rendent pour nous sensibles, dans les vibrations mêmes de l'air et de la lumière, les changements apportés à la direction et à l'amplitude de ces vibrations par les corps qu'elles ont rencontrés; lorsque ces corps sont agités par des ondes nerveuses, celles-ci arrivent jusqu'à nous, portées pour ainsi dire par les ondes lumineuses ou sonores. En regardant un visage, ce n'est pas seulement la forme plastique de ce visage que nous percevons, c'est sa grimace ou son sourire, vibrant dans le rayon du soleil qui met en mouvement nos nerfs optiques.

Au fond, il n'y a que des sensations de mouvement, et, dans toute sensation de mouvement, on peut voir une *imitation* plus ou moins élémentaire du mouvement perçu. La

<sup>1</sup> D'après le docteur Hammond de New-York, l'odeur de sainteté n'est pas une simple figure de rhétorique; c'est l'expression d'une sainte névrose, parfumant la peau d'effluves plus ou moins agréables au moment du paroxysme religieux extatique. Le docteur Hammond a lui-même observé un hypocondriaque dont la peau répandait l'odeur de violette, un choréique exhalant l'odeur du pain, une hystérique qui sentait l'ananas pendant ses crises, une autre qui sentait l'iris. Le docteur Ochorowicz a vu une hystérique dont les doigts exhalaient l'odeur de vanille. Il est probable qu'à tous les états physiologiques correspondent des odeurs déterminées, et, comme à tout état physiologique correspond un état psychologique, il n'est pas étrange de supposer avec M. Ochorowicz que toute émotion, tout sentiment et bien des idées même pourraient avoir leur traduction en langage d'odeurs.

sensation du cri d'angoisse, c'est ce cri nous traversant tout entier, nous faisant vibrer d'une façon symétrique aux vibrations nerveuses de l'être qui l'a poussé; de même, la vision d'un mouvement commence en nous-mêmes ce mouvement. Il se produit ce qui a lieu dans le phonographe, où la plaque, en vibrant sympathiquement à la voix humaine, devient capable de l'imiter, de reproduire jusqu'à son accent. Grâce à de la correspondance entre les mouvements et les états psychiques, il est démontré que percevoir la souffrance ou le plaisir d'autrui, c'est commencer à souffrir ou à jouir soi-même. Les mêmes lois qui font que la représentation subjective d'un mouvement ou d'un sentiment est ce mouvement ou ce sentiment commencé en nous, font que la perception chez autrui d'un mouvement ou d'un sentiment en sont le retentissement en nous-mêmes.

A ce sujet un problème se pose, qui intéresse au plus haut point la morale et l'art. Puisque la perception de la douleur chez autrui est en quelque sorte le prélude d'une douleur chez nous-mêmes, comment cette douleur peut-elle en venir à procurer indirectement quelque plaisir ? Tel est le plaisir de la vengeance chez les cruels, celui de la pitié morale ou esthétique, etc. C'est que le caractère agréable ou pénible d'une émotion provient, non du premier état mental qui lui sert de prélude, mais de l'activité de la réaction intérieure consécutive. Cette réaction peut être très forte, beaucoup plus forte que le trouble premier; elle a alors pour résultat une excitation du système nerveux, non une dépression ou une altération, et ce qui eût été une souffrance s'épanouit en joie. Toute résistance facilement vaincue cause le plaisir d'un déploiement de puissance. Un léger frisson de peur n'est pas sans charme du moment où nous ne laissons pas l'onde nerveuse s'amplifier à l'excès. La morsure même peut être encore une caresse. Il se produit ici des phénomènes mentaux très analogues au phénomène physiologique qui nous fait trouver du plaisir dans les frictions énergiques à la peau, dans les affusions d'eau froide, toutes excitations pénibles au début, mais bientôt agréables par l'afflux de force nerveuse qu'elles provoquent.

La douleur d'un individu ne se transmet donc pas nécessairement à un autre sous forme de douleur; ou, en tout cas, le trouble nerveux qui se transmet peut-être compensé par d'autres causes, agir comme un simple stimulant, aboutir même dans certains cas à ce qu'on a appelé la volupté de la pitié. Mais ce qui importe, c'est que le sentiment d'un danger encouru par un individu ou d'une douleur subie par lui en vienne à provoquer, chez un autre individu, des mouvements réflexes aboutissant vers le point douloureux à soulager ou vers le danger à écarter; nous en venons alors à localiser chez autrui l'origine de notre malaise sympathique, et nous cherchons à y porter remède *chez autrui*. Ce qui fait que, dans la pitié active, on jouit plus qu'on ne souffre, c'est qu'on agit plus qu'on ne pâtit.

Le mécanisme de la vengeance et celui de la pitié, comme l'a bien vu Spinoza, ont un fond identique; mais le plaisir de la vengeance tend nécessairement à disparaître par l'effet de l'évolution, car il est constitué par l'excitation du groupe de tous les sentiments antisociaux, que la civilisation tend à dissoudre. La pitié, au contraire, excite en nous tout le groupe des sentiments sociaux les mieux coordonnés et systématisés; de plus, la pitié est un principe d'action intarissable, son objet étant infini comme le bien à réaliser.

Outre les moyens directs, il y a des moyens *indirects* de transmettre l'émotion qui jouent un rôle toujours plus marqué entre les hommes; nous voulons parler de tous les signes plus ou moins conventionnels qui constituent le langage des gestes et des sons. Grâce à ces signes, tout le *dedans* de nous-mêmes, qui primitivement ne pouvait transparaître au dehors que dans les cas d'émotion vive, peut constamment se faire jour. En d'autres termes, l'art de l'*expression* élargit dans des limites jusque-là inconnues la communicabilité des consciences.

On le voit, non seulement notre pensée en son fond est impersonnelle, mais de plus notre sensibilité, qui semble nous constituer plus intimement, finit par devenir en quelque sorte sociale. Nous ne savons pas toujours, quand nous souffrons, si c'est à notre cœur ou à celui d'autrui. Tout le perfectionnement de la conscience humaine ne fait donc qu'augmenter la primitive solidarité inconsciente des systèmes nerveux.

Première partie: chapitre I:  
“La solidarité sociale, principe de l’émotion esthétique la plus complexe”.

## II

### L’émotion esthétique et son caractère social

#### [Table des matières](#)

Dans l'étude des sentiments et des êtres, les uns font commencer le sentiment esthétique un peu plus haut, les autres un peu plus bas. Rien de plus délicat que les questions de frontières; elles amènent la guerre entre les peuples. Pour notre compte, nous avons essayé de reculer de plus en plus les frontières de l'esthétique et d'élargir le domaine du beau<sup>1</sup>. Le caractère esthétique des sensations, en effet, nous paraît dépendre beaucoup moins de leur origine et, pour ainsi dire, de leur matière que de la *forme* et du développement qu'elles prennent dans la conscience, des associations et combinaisons de toute sorte auxquelles elles donnent lieu : elles sont comme ces plantes qui vivent moins par leurs racines que par leurs feuilles. En d'autres termes, c'est le milieu de la *conscience*, bien plus que la *sensation* brute, qui explique et constitue l'*émotion* esthétique. Celle-ci est, selon nous, un élargissement, une sorte de résonance de la sensation dans notre conscience tout entière, surtout dans notre intelligence et dans notre volonté<sup>2</sup>.

Notre conscience, selon les recherches les plus récentes des psychologues, malgré son unité apparente, est elle-même une société, une harmonie entre des phénomènes, entre des états de conscience élémentaires, peut-être entre des consciences cellulaires. Toujours est-il que les cellules de l'organisme, qui forment une société de vivants, ont besoin de vibrer sympathiquement et solidairement pour produire la conscience générale, la *cœnesthésie*. La conscience individuelle même est donc déjà sociale, et tout ce qui retentit dans notre organisme entier, dans notre conscience entière, prend un aspect social. Il y a longtemps que les philosophes grecs ont placé le beau dans l'harmonie, ou du moins ont considéré l'harmonie

---

<sup>1</sup> Voir nos *Problèmes de l'esthétique moderne*. Livre I<sup>er</sup>.

<sup>2</sup> Voir *ibid.*, p. 73.

comme un des caractères les plus essentiels de la beauté; cette harmonie, trop abstraitement et trop mathématiquement conçue par les anciens, se réduit, pour la psychologie moderne, à une solidarité organique, à une conspiration de cellules vivantes, à une sorte de conscience sociale et collective au sein même de l'individu. Nous disons : *moi*, et nous pourrions aussi bien dire *nous*. L'agréable devient beau à mesure qu'il enveloppe plus de solidarité et de sociabilité entre toutes les parties de notre être et tous les éléments de notre conscience, à mesure qu'il est plus attribuable à ce *nous* qui est dans le *moi*.

Tout, dans l'organisme, se détermine réciproquement, de telle sorte que l'état d'un sens particulier réagit aussitôt sur tout le système nerveux, et qu'il n'est peut-être pas de sensation réellement indifférente pour l'*ensemble* de l'organisme. Selon M. Féré, toute sensation est suivie d'une augmentation de nos forces nerveuses. Un sujet qui a manifesté une certaine force au dynamomètre en manifeste ensuite davantage lorsqu'il a été soumis à des excitations sensorielles. Les émotions esthétiques peuvent avoir une influence non seulement sur la vie de relation, mais encore sur la vie organique, où elles augmentent l'activité circulatoire et par conséquent l'activité nutritive. Il y a longtemps que Haller constatait que le son du tambour exagérait l'écoulement du sang d'une veine ouverte. Rappelons que la perte de la vue peut déranger l'équilibre général de l'organisme et altérer les centres nerveux : elle produit fréquemment l'aliénation mentale; des individus, qui étaient devenus ainsi aliénés en perdant la vue, recouvrèrent la raison après avoir recouvré la vue par une opération. Sur cent vingt aveugles examinés par le docteur Dumont, trente-sept (le tiers à peu près) présentaient des désordres intellectuels variant depuis l'hypocondrie jusqu'à la manie et aux hallucinations. Mêmes observations au sujet du toucher. D'après un fait rapporté par le docteur Auzouy, un jeune homme très intelligent et d'excellent caractère devint si indiscipliné et d'une telle conduite à la suite d'une anesthésie de la peau, qu'on fut obligé de le faire enfermer dans l'asile de Marseille. Avec le retour de la sensibilité cutanée sous l'influence d'un traitement, l'équilibre moral et intellectuel se rétablit. Ce jeune homme éprouva encore à diverses reprises plusieurs périodes d'insensibilité de la peau, et à chaque fois les mauvais instincts qui l'avaient fait enfermer ne tardaient pas à se réveiller, pour disparaître avec la guérison. On voit quelle solidarité existe entre toutes les parties de notre être. Le sentiment du beau n'est que la forme supérieure du sentiment de la solidarité et de l'unité dans l'harmonie ; il est la conscience d'une société dans notre vie individuelle.

Dans le sentiment du beau, le *sujet* sentant a donc une part non moins importante que l'objet senti. Aussi nous croyons qu'on ne peut trouver de plaisir très *complexe* et très *conscient*, par conséquent renfermant une variété unifiée, qui ne soit plus ou moins esthétique. Une sensation ou un sentiment *simple* ne saurait guère être esthétique, tandis qu'il est peu de sentiments et de sensations, quelle que soit leur humble origine, qui ne puissent prendre un sens esthétique en se combinant harmonieusement l'un avec l'autre dans la conscience, alors même que chacun pris à part est étranger au domaine de l'art. Voici un pot de fleurs vide sur une fenêtre : il n'a rien de beau. Vous respirez, en marchant, un parfum de réséda, et vous n'éprouvez guère qu'une sensation agréable. Repassez près de la fenêtre : le pot de fleurs renferme maintenant une plante, un modeste réséda dont l'odeur vous arrive. La plante vit, et son parfum est comme un signe de sa vie; le pot de fleurs lui-même semble participer à cette vie et s'est embelli en s'embaumant,

On peut presque à volonté faire passer tour à tour une même sensation du domaine du simple plaisir dans le domaine du plaisir esthétique, ou de celui-ci dans celui-là. Si, par exemple, vous entendez de la musique sans l'écouter, en pensant à autre chose, ce ne sera guère pour vous qu'un bruit plus ou moins agréable, quelque chose comme un parfum respiré sans y penser; écoutez, le bruit agréable deviendra esthétique, parce qu'il éveillera des échos dans votre conscience entière; soyez distrait de nouveau, et la sensation, s'isolant, se fermant, redeviendra simplement agréable. De même, en face de certains paysages que l'œil contemple avec un sentiment banal d'aise et de facilité, il faut un réveil de la conscience et de la volonté pour faire naître le véritable sentiment esthétique. L'admiration est, dans une certaine mesure, une œuvre de volonté.

On le voit, le beau est un agréable plus complexe et plus conscient, plus intellectuel et plus volontaire; le sentiment du beau, c'est la jouissance immédiate d'une vie plus intense et plus harmonieuse, dont la volonté saisit immédiatement l'intensité et dont l'intelligence perçoit immédiatement l'harmonie. Dans tout sentiment de jouissance *comme tel* et considéré en lui-même, il y a déjà une certaine intensité de vie et une certaine harmonie; il y a donc déjà un rudiment de valeur esthétique, mais ce sentiment ne devient vraiment esthétique que quand l'intelligence perçoit spontanément l'harmonie même qu'il enveloppe et quand la volonté en mesure spontanément l'intensité. Il faut que notre conscience entière soit intéressée et en action, mais sans raisonnement et sans calcul, de manière à éprouver immédiatement et spontanément une jouissance tout à la fois sensitive et volontaire.

Précisément parce que nous identifions le beau avec l'agréable intellectuel, nous ne pouvons songer à l'identifier avec l'utile, qui diffère si souvent de l'agréable même. L'utile est un ensemble de moyens en vue de la jouissance à venir; il n'est donc pas l'agréable, mais la recherche parfois pénible de l'agréable. Or le beau doit *plaire immédiatement*.

Dans nos *Problèmes d'esthétique contemporaine*, nous avons montré que le sentiment de l'utile *n'exclut* pas toujours le plaisir du *beau*; nous avons réfuté ainsi certaines exagérations de Kant et des évolutionnistes, qui rejettent de la beauté toute finalité, même immédiatement sentie. Selon nous, l'utilité peut constituer parfois dans les objets un premier degré de beauté très inférieure; mais l'utilité n'est belle que dans la mesure où elle ne s'oppose pas à l'agréable, où elle est même pour ainsi dire de l'agréable fixé, de l'agréable pressenti: il faut que l'utile nous fasse jouir d'avance d'un effet qui charme. L'agréable et le beau peuvent toujours subsister indépendamment de l'utile, comme le plaisir et le bonheur à part de l'intérêt, qui n'est qu'un calcul de moyens intermédiaires. Si donc nous croyons que tout ce qui est utile, c'est-à-dire adapté à une certaine fin, *ordonné* pour cette fin, apporte par cela même à l'intelligence une satisfaction et acquiert ainsi quelque degré de beauté, loin de nous la pensée que tout ce qui est beau doive, pour être admiré, justifier d'une utilité pratique, et qu'on doive, par exemple, connaître « l'emploi d'un vase antique » avant de le trouver beau. De même, pour reprendre un exemple de M. Havet, nous ne saurions hésiter entre la beauté douteuse et, en tous cas, bien élémentaire du bec de gaz lançant son faisceau de clarté en forme de papillon, - beauté associée à des éléments désagréables, à des lignes anguleuses et rigides, - et l'immortelle grâce d'une statue lumineuse dressant sa torche, sorte de Lucifer vivant. On

peut, comme dans l'architecture, arriver au beau par l'utile; mais, quand l'esthéticien tient déjà le beau, il n'a pas à chercher l'utile, sinon par surcroît et par une sorte de luxe à rebours.

La beauté très primitive inhérente à l'utilité, en tant qu'ensemble de moyens et de fins bien ordonnés, apparaît surtout quand cette utilité est plus visible et quand l'objet utile, mis en action, prouve immédiatement devant nous son usage. Un arc est beau, lançant sa flèche; le bouclier d'Ajax avec ses sept peaux de bœuf était beau dans la mêlée, arrêtant comme un mur tous les projectiles; les poulies compliquées des puits de Vérone, près du vieux palais des Scaliger, prennent une certaine beauté lorsqu'on les voit soulever le seau ruisselant jusqu'aux plus hautes fenêtres du palais; un levier semble beau aussi quand il soulève un rocher, et ensuite, si on le regarde au repos, on ne lui refusera plus un certain caractère esthétique par la vision anticipée de son effet. Cette sorte de beauté propre à l'utile peut aller s'accroissant à mesure que s'accroît la parfaite adaptation de l'objet à son usage. Par malheur, plus un objet est approprié à un usage *défini*, plus il a chance de ne l'être qu'à celui-là, et de devenir inutile, désagréable ou même franchement laid sous tous les autres rapports : une plume de fer, qui ne manque pas d'une certaine grâce quand on la voit courir légèrement sur le papier, est pourtant beaucoup moins esthétique qu'une plume d'oie grinçante qui, inférieure peut-être sous un seul rapport, celui de son usage précis, aura la grande supériorité d'être une plume d'oiseau, blanche, transparente et presque vivante. De là une antinomie entre la beauté très restreinte de l'utile et tous les autres genres plus larges de libre beauté. C'est cette antinomie que rencontrent les architectes et les ingénieurs. Plus on augmente l'utilité d'une chose, plus on restreint en général sa beauté possible, en la circonscrivant pour ainsi dire dans les côtés uniques par où cette chose peut être utile ; cette beauté, quelque restreinte, quelque circonscrite qu'elle soit, peut encore exister sans doute, mais à une condition ; c'est que l'objet où elle existe ne devienne pas le siège d'associations franchement désagréables.

En résumé, l'utile n'est beau que par l'élément *intellectuel* de finalité aperçue et par l'élément sensible de satisfaction éprouvée d'avance; il est une anticipation de l'agréable par la perception d'un ensemble de moyens bien ordonnés pour cette fin; il satisfait donc l'intelligence et la volonté, et il peut aussi, dès à présent, satisfaire la sensibilité; quand ce triple résultat se produit, quand l'utile nous transporte d'avance au terme et au but, la finalité devient beauté.

Il est à remarquer que l'utile a ordinairement un côté social, et par là encore il acquiert un certain degré élémentaire de beauté, car nous sympathisons avec tout ce qui a un but social et humain, avec tout ce qui est ordonné en vue de la vie humaine, surtout de la vie collective.

Si, des rudiments du beau, nous nous élevons à son plus haut développement, le côté social de la beauté va croissant et finit par tout dominer. La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique; la solidarité sociale et la sympathie universelle va nous apparaître comme le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée.

D'abord, il n'y a guère d'émotion esthétique sans une émotion sympathique; et pas d'émotion sympathique sans un objet avec lequel on entre en société d'une manière ou d'une

autre, qu'on personnifie, qu'on revêt d'une certaine unité et d'une certaine vie. Donc, pas d'émotion esthétique en dehors d'un acte de l'intelligence par lequel on anthropomorphise plus ou moins les choses en faisant de ces choses des êtres animés, et les êtres animés en les concevant sur le type humain.

Les abstractions mêmes ont besoin de paraître vivre pour devenir belles. On a dit qu'une suite de raisonnements abstraits est esthétique en elle-même. Soit, parce qu'elle est déjà une harmonie ; mais ce qui la rend surtout esthétique, c'est le côté humain et sympathique de cette harmonie. Supposons une série de raisonnements abstraits sur des objets abstraits, par exemple une suite de théorèmes d'algèbre. Ce que nous y admirerons, ce ne sera pas une intelligence purement dépouillée et nue, mais une intelligence suivant une direction, se proposant un but, faisant effort pour y arriver, écartant les obstacles, une volonté enfin et, qui plus est, une volonté humaine, avec laquelle nous sympathisons, dont nous aimons la lutte, les efforts, le triomphe. Il y a quelque chose de *passionné* et de *passionnant* dans une suite de raisonnements aboutissant à une vérité découverte, et c'est par ce côté qu'elle est esthétique. Un exercice purement abstrait de l'intelligence, sans un éveil correspondant du désir et de toutes les forces de l'être, n'eût pu aussi bien faire oublier à Pascal un mal de dents. Comme la volonté et la sensibilité, l'imagination même est intéressée dans le raisonnement le plus abstrait, et la preuve, c'est que nous nous *figurons* toujours le raisonnement : c'est une véritable construction que nous voyons s'élever devant nous, tantôt une échelle dont nous montons ou descendons les degrés, tantôt un savant arrangement de lignes concentriques de circonvolution. Raisonner, c'est marcher, c'est monter, c'est conquérir. Le raisonnement peut être abstrait des choses sans être le moins du monde abstrait de notre personnalité, abstrait de nous-mêmes ; on peut se mettre tout entier dans un théorème, et par là, ajoutons-le, on y fait bien entrer quelque chose du monde concret, et même tout le monde que nous portons en nous.

Les objets que nous appelons inanimés sont bien plus vivants que les abstractions de la science, et c'est pour cela qu'ils nous intéressent, nous émeuvent, nous font sympathiser avec eux, par cela même éveillent des émotions esthétiques. Un simple rayon de soleil ou de lune nous touche s'il évoque dans notre pensée les figures souriantes des deux astres amis.

Prenons pour exemple le paysage : il nous apparaîtra comme une association entre l'homme et les êtres de la nature.

1° Pour goûter un paysage, il faut s'harmoniser avec lui. Pour comprendre le rayon de soleil, il faut vibrer avec lui ; il faut aussi, avec le rayon de lune, trembler dans l'ombre du soir ; il faut scintiller avec tes étoiles bleues ou dorées ; il faut, pour comprendre la nuit, sentir passer sur nous le frisson des espaces obscurs, de l'immensité vague et inconnue. Pour sentir le printemps, il faut avoir au cœur un peu de la légèreté de l'aile des papillons, dont nous respirons la fine poussière répandue en quantité appréciable dans l'air printanier.

2° Pour comprendre un paysage, nous devons *l'harmoniser* avec nous-même, c'est-à-dire l'humaniser. Il faut *animer* la nature, sans quoi elle ne nous dit rien. Notre œil a une lumière propre, et il ne voit que ce qu'il éclaire de sa clarté.

3° Par cela même nous devons introduire dans le paysage une *harmonie* objective, y tracer certaines grandes lignes, le rapporter à des points centraux, enfin le systématiser. Les vrais paysages sont aussi bien au dedans de nous qu'au dehors : nous y collaborons, nous les dessinons pour ainsi dire une seconde fois, nous repensons plus clairement la pensée vague de la nature. Le sentiment poétique n'est pas né de la nature, c'est la nature même qui en sort transformée en une certaine mesure. L'être vivant et sentant prête aux choses son sentiment et sa vie. Il faut être déjà poète en soi-même pour aimer la nature : les larmes des choses, les *lacrymæ rerum*, sont nos propres larmes. On a dit que le paysage est un « état d'âme » ; ce n'est pas encore assez ; il faut dire au pluriel, pour exprimer cette communication sympathique et cette sorte d'association entre nous et l'âme des choses : le paysage est un état d'âmes.

Si le sentiment de la nature est déjà un sentiment social, à plus forte raison tous les sentiments esthétiques excités par nos semblables auront-ils le caractère de sociabilité. En s'élevant, le sentiment du beau devient de plus en plus impersonnel.

L'émotion morale la plus haute est, elle aussi, une émotion sociale, mais elle se distingue de l'émotion esthétique par le *but* qu'elle poursuit et impose à la volonté : réaliser dans l'individu et dans la société les conditions de la vie la plus sociale et la plus universelle. Le sentiment moral est essentiellement actif et, comme dit Kant, *téléologique*. Sans exclure entièrement de l'émotion esthétique l'activité et même la finalité, nous avons cependant reconnu que cette émotion est le sentiment d'une solidarité déjà existante soit commencée, soit achevée, et non d'une solidarité à établir ; elle est l'harmonie sentie et non l'harmonie voulue, cherchée avec effort ; elle est la sympathie sociale déjà maîtresse de notre cœur, le retentissement en nous de la vie collective ; universelle. On pourrait dire que le beau est le bien déjà réalisé, et que le bien moral est le beau à réaliser dans l'individu ou dans la société humaine. Le bien moral, pour parler comme les théologiens, est le règne de la loi ; le beau est ou le règne de la nature, ou, le règne de la grâce, car la nature, c'est la solidarité imparfaite, mais déjà réelle ; la *grâce*, c'est la solidarité parfaite et réelle, soit entre les diverses parties d'un même être, soit entre les divers êtres : tous en un, un en tous. Aussi les plaisirs qui n'ont rien d'impersonnel n'ont-ils rien de durable ni de beau ; le plaisir qui aurait, au contraire, un caractère tout à fait universel, serait éternel ; et étant l'amour, il serait la grâce. C'est dans la négation de l'égoïsme, négation compatible avec la vie même, que l'esthétique, comme la morale, doit chercher ce qui ne périra pas.

Première partie: chapitre I:  
“La solidarité sociale, principe de l’émotion esthétique la plus complexe”.

### III

## L'émotion artistique et son caractère social

#### [Table des matières](#)

Nous avons vu que l'*émotion esthétique*, causée par la beauté, se ramène en nous à une stimulation générale et, pour ainsi dire, collective de la vie sous toutes ses formes conscientes (sensibilité, intelligence, volonté) ; maintenant, de quelle manière définirons-nous l'*émotion artistique*, celle que cause l'art ?

L'art est un ensemble méthodique de moyens pour produire cette stimulation générale et harmonieuse de la vie consciente qui constitue le sentiment du beau. L'art peut, pour cela, se servir seulement des *sensations*, qu'il gradue d'une manière plus ou moins ingénieuse, des saveurs, des odeurs, des couleurs. Tels sont les arts tout à fait élémentaires dont parle Platon dans le *Gorgias*, comme la parfumerie et aussi la polychromie. Ces arts ne cherchent pas à créer la vie ou à paraître la créer, ils se bornent à prendre des produits tout faits de la nature, qu'ils ne modifient que très superficiellement et sans les soumettre à une réorganisation profonde. Ce sont pour ainsi dire des arts *inorganiques*, aussi peu expressifs de la vie qu'il est possible. N'oublions pas d'ailleurs que, pour être absolument inexpressive, une sensation devrait être isolée, détachée dans l'esprit; il n'en est pas une de ce genre, et la cuisine même peut acquérir par association quelque valeur représentative: une salade appétissante est un petit coin de jardin sur la table et comme un résumé de la vie des champs ; l'huître dégustée nous apporte une goutte d'eau de l'Océan, une parcelle de la vie de la mer.

Les arts vraiment dignes de ce nom procèdent d'une manière toute différente : pour eux, la sensation pure et simple n'est pas le but; elle est un moyen de mettre l'état sentant en

communication et en société avec une vie plus ou moins semblable à la sienne ; elle est donc essentiellement représentative de la vie, et de la vie collective.

Le premier élément est le plaisir intellectuel de *reconnaître les objets par la mémoire*. Nous comparons l'image que nous fournit l'art avec celle que nous fournit le souvenir ; nous approuvons ou nous critiquons. Ce plaisir, réduit à ce qu'il a de plus intellectuel, subsiste jusque dans la contemplation d'une carte de géographie. Mais il s'y mêle d'habitude beaucoup d'autres plaisirs d'un caractère plus sensitif : en effet, l'image intérieure fournie par le souvenir se trouve ravivée au contact de l'image extérieure, et devant toute œuvre de l'art nous revivons une portion de notre vie. Nous retrouvons un fragment de nos sensations, de nos sentiments, de notre visage intérieur dans toute imitation par un être humain de ce qu'il a senti et perçu comme nous. Une œuvre d'art est toujours par quelque côté un portrait, et dans ce portrait, en y regardant bien, nous reconnaissons quelque chose de nous. C'est la part du plaisir sensitif « égotiste », comme dit Comte en son jargon.

Le deuxième élément est le plaisir de sympathiser avec l'auteur de l'œuvre d'art, avec son travail, ses intentions suivies de réussite, son habileté. Nous avons aussi le plaisir corrélatif de sentir et de critiquer ses défaillances. L'art est un des déploiements les plus remarquables de l'activité humaine, c'est la forme du travail la plus difficile et où l'on met le plus de soi, c'est donc celle qui mérite le plus d'éveiller l'intérêt et la sympathie. Aussi l'artiste est-il rarement oublié par nous dans la contemplation de l'œuvre d'art. La part que la difficulté vaincue a encore aujourd'hui dans notre admiration était d'ailleurs plus grande pour l'art naissant. La première œuvre de l'art humain, en effet, a été l'outil, hache ou couteau de pierre, et ce qui fut d'abord admiré dans l'outil, c'était *l'industrie de l'artisan* aboutissant, à travers la difficulté vaincue, à la réalisation d'une utilité. L'industrie, après avoir été ainsi l'art primitif des hommes, s'est subtilisée toujours davantage : elle a travaillé sur des matériaux de moins en moins grossiers, depuis le bois et le silex, façonnés par l'artisan des premiers âges, jusqu'aux couleurs mêlées de nos jours sur la palette du peintre ou aux phrases arrangées par le poète et l'écrivain. Néanmoins l'habileté de main se fait toujours plus ou moins sentir en toute œuvre d'art ; dans les œuvres de décadence, elle devient presque le seul mérite. A ce moment le public, blasé et refroidi, sympathise moins avec les êtres mis en scène par l'auteur d'une œuvre qu'avec l'auteur lui-même ; c'est une sorte de monstruosité, qui permet pourtant de voir dans un grossissement le phénomène habituel de sympathie ou d'antipathie pour l'artiste, inséparable de tout jugement sur l'art.

Le troisième élément est le plaisir de sympathiser avec les êtres représentés par l'artiste. Il y a aussi, dans l'art, un élément de plaisir tiré d'une antipathie mêlée parfois de crainte légère, que compense le sentiment de l'illusion. Ce genre de plaisir en face des œuvres d'art peut être éprouvé même par des singes, qui font des grimaces de satisfaction et d'affection devant l'image d'animaux de leur espèce, qui se fâchent ou prennent peur devant celle d'autres animaux. Remarquons d'ailleurs que les arts primitifs, aussi bien la poésie que le dessin et la sculpture, ont toujours commencé par la figuration des êtres animés ; ils ne se sont attachés que beaucoup plus tard à reproduire le milieu inanimé où ces êtres se meuvent. Encore aujourd'hui, c'est toujours l'homme ou le côté humain de la nature qui nous touche dans toute description littéraire ou reproduction de l'art.

L'émotion artistique est donc, en définitive, l'émotion sociale que nous fait éprouver une vie analogue à la nôtre et rapprochée de la nôtre par l'artiste : au plaisir direct des sensations agréables (sensation du rythme des sons ou de l'harmonie des couleurs) s'ajoute tout le plaisir que nous tirons de la stimulation sympathique de notre vie dans la société avec les êtres d'imagination évoqués par l'artiste. Voici un fil qu'il s'agit d'électriser, le physicien ne peut pas entrer en contact direct avec lui ; comment s'y prendra-t-il ? Il a un moyen d'y faire passer un courant dans la direction qu'il voudra : c'est d'approcher de ce fil un autre fil où circulera un courant électrique ; le premier fil s'électrisera aussitôt par induction. Ce fil qu'il s'agit d'aimer sans contact, où il faut de loin réussir à faire courir des vibrations dans une direction connue d'avance, c'est chacun de nous, c'est chacun des individus qui constituent le public de l'artiste. Le poète ou l'artiste ont pour tâche de stimuler la vie en la rapprochant d'une autre vie avec laquelle elle puisse sympathiser: c'est une stimulation indirecte, par *induction*. Vous ne savez point ce que c'est qu'aimer, l'artiste vous forcera à éprouver toutes les émotions de l'amour ; comment ? en vous montrant un être qui aime. Vous regarderez, vous écouterez, et, dans la mesure du possible, vous-même vous aimerez. Tous les arts, en leur fond, ne sont autre chose que des manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable en quelque sorte. Si je suis ému par la vue d'une douleur représentée, comme dans le tableau de la *Veuve du soldat*, c'est que cette parfaite représentation me montre qu'une âme a été comprise et pénétrée par une autre âme, qu'un lien de société morale s'est établi, malgré les barrières physiques, entre le génie et la douleur avec laquelle il sympathise: il y a donc là une union, une société d'âmes réalisée et vivante sous mes yeux, qui m'appelle moi-même à en faire partie, et où j'entre en effet de toutes les forces de ma pensée et de mon cœur. L'intérêt que nous prenons à une œuvre d'art est la conséquence d'une association qui s'établit entre nous, l'artiste et les personnages de l'œuvre; c'est une société nouvelle dont on épouse les affections, les plaisirs et les peines, le sort tout entier.

Enfin à l'*expression* vient s'ajouter la *fiction*, pour multiplier à l'infini la puissance contagieuse des émotions et des pensées. Par cette fiction dont se servent les arts, nous devenons accessibles non seulement à toutes les souffrances et à toutes les joies des êtres réels vivant autour de nous, mais à toutes celles d'êtres possibles. Notre sensibilité s'élargit de toute l'étendue du monde créé parla poésie. Aussi l'art joue-t-il un rôle considérable dans cette pénétrabilité croissante des consciences qui marque chaque progrès de l'évolution. Alors se crée un milieu moral et mental où nous sommes constamment baignés et qui se mêle à notre vie propre: dans ce milieu, l'induction réciproque multiplie l'intensité de toutes les émotions et celle de toutes les idées, comme il arrive souvent dans les assemblées, où un grand nombre d'hommes réunis sont en communication de sentiments et de pensées.

Le mouvement est le signe extérieur de la vie, comme l'action, c'est-à-dire le mouvement voulu, en est le signe intérieur; il est de plus le grand moyen de communication entre les êtres. Aussi tous les arts se résument-ils dans l'art de produire ou de simuler le mouvement et l'action, et par là de provoquer en nous-mêmes des mouvements sympathiques, des germes d'actions. La musique est du mouvement rendu sensible à l'oreille, une vibration de la vie propagée d'un corps à l'autre. Le rythme le plus primitif, le simple roulement des coups

frappés par nos doigts ou par le tambour, c'est encore le mouvement et la vie, car le rythme est la représentation d'une marche, d'une course, d'une danse, des battements du cœur. La sculpture et la peinture, - le vieux Socrate en a fait la remarque, - ont pour objet les modifications de la forme par le mouvement. Les couleurs ont d'ailleurs par elles-mêmes, comme le fait observer Fechner, une valeur symbolique, expressive de la vie et des sentiments, par conséquent des mouvements mêmes. L'architecture est l'art d'introduire le mouvement dans les choses inertes; construire, c'est animer. L'architecture, en premier lieu, organise les matériaux, les met en ordre; en second lieu, elle les soumet à une sorte d'action d'ensemble qui élève d'un seul mouvement l'édifice au-dessus du sol et, par l'harmonie des lignes, la continuité du jet ascensionnel, rend léger ce qui est pesant, fait monter et tenir debout, dans la position de la vie, ce qui tend à s'affaisser, à s'écraser. M. Sully-Prudhomme remarque avec justesse que la beauté architecturale ne va pas sans un certain allègement de la matière; le laid, en architecture, c'est au contraire ce qui est écrasé, lourd, ce qui est tout ensemble inorganisé et inerte.

Une dernière remarque, c'est que, l'architecture étant faite pour contenir la vie, le mouvement et la vie qu'elle abrite en elle pénètrent pour ainsi dire ses matériaux, se font jour au travers : un édifice qui est fait pour la vie est lui-même une sorte de corps vivant, avec ses ouvertures sur le dehors, ses fenêtres qui sont comme des yeux, ses portes qui sont comme des bouches, enfin tout ce qui marque le va-et-vient des êtres animés. Le premier édifice de l'animal a été sa coquille ou sa carapace, qui ne faisait presque qu'un avec son propre corps, puis, plus tard, le nid, dont l'image se confondait avec celle de sa famille. Maintenant encore l'architecture a un caractère familial ou social; le temple même reste une maison mystérieuse, adaptée à une vie surhumaine, prête à recevoir son Dieu et à entrer en société avec lui, tantôt se soulevant vers le ciel de tout l'élan de ses clochers, tantôt s'enfonçant sous la terre de toute la profondeur de ses cryptes, comme pour aller au-devant du visiteur inconnu.

*En résumé*, l'art est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. *Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social.*

La religion commande aux hommes de croire à la réalisation possible d'une société idéale de justice, de charité et de félicité, déjà en partie réalisée et dont nous devons, pour notre part, nous faire membres ou citoyens. Comme il y a une cité idéale de la religion, il y a aussi une cité idéale de l'art; mais la première est, pour le croyant, l'objet d'une affirmation et d'une volonté, la seconde est un simple objet de contemplation et de rêve. La religion vise au réel, l'art se contente du possible; il n'en superpose pas moins, comme la religion, un monde nouveau au monde connu, et, de même que la religion, il nous met en rapport d'émotion et de sympathie avec ce monde; par conséquent, il en fait un monde d'êtres animés plus ou moins analogues à l'homme; par conséquent enfin, il en fait une société nouvelle ajoutée par

l'imagination à la société où nous vivons réellement. Comme la religion, l'art est un anthropomorphisme et un a « sociomorphisme <sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> Sur ce que nous avons appelé le sociomorphisme, voir notre *Irréligion de l'avenir*.

Première partie: Les principes. Essence sociologique de l'art.

## CHAPITRE DEUXIÈME

### Le génie, comme puissance de sociabilité et création d'un nouveau milieu social.

#### [Table des matières](#)

**I. [LE GÉNIE COMME PUISSANCE DE SOCIABILITÉ.](#)** - L'analyse scientifique et la synthèse artistique. Le génie combine les *possibles*; son premier caractère est la puissance de l'imagination. - Son second caractère est la puissance du sentiment, de la sympathie et de la sociabilité. Insuffisance de la distinction entre les génies subjectifs et les génies objectifs. - Comment la faculté de se dédoubler, de sortir de soi, qui caractérise le génie, peut aboutir à la folie.

**II. [LE GÉNIE COMME CRÉATION D'UN NOUVEAU MILIEU SOCIAL.](#)** - Rapports du génie au milieu existant. Diverses théories sur ce sujet. - Théorie de Taise. - Théorie de Hennequin. Insuffisance des diverses théories. - Comment le génie crée un milieu social nouveau. L'*innovation* et l'*imitation* dans la société humaine.

Première partie: chapitre II:

“Le génie, comme puissance de sociabilité et création d’un nouveau milieu social”.

# I

## Le génie comme puissance de sociabilité

### [Table des matières](#)

La science expérimentale, en son ensemble, est une analyse de la réalité, qui note les faits l'un après l'autre, puis en dégage les lois abstraites. La science recueille donc lentement les petits faits, amassés un à un par d'humbles travailleurs; elle laisse au temps, le nombre et la patience accroître lentement son trésor. Elle me fait songer à cette fillette qu'un jour de pluie, sous le toit de chaume qui dégoutte, je voyais s'amuser à recevoir chaque goutte d'eau dans son dé : le vent du ciel chasse au loin les gouttelettes, et l'enfant tend son dé, patiente, et le petit dé n'est pas encore plein. L'art n'a point cette patience ; il improvise, il devance le réel et le dépasse ; c'est une *synthèse* par laquelle on s'efforce, étant données ou simplement supposées les lois du réel, de reconstruire pour l'esprit une réalité quelconque, de refaire un monde partiel. Faire une synthèse, créer, c'est toujours de l'art, et, sous ce rapport, le génie créateur dans les sciences se rattache lui-même à l'art ; les inventions de la mécanique appliquée, la synthèse chimique sont des arts. Si le savant peut parfois produire quelque chose de matériellement nouveau dans le monde extérieur, tandis que le génie du pur artiste crée seulement pour lui et pour nous, cette différence est plus superficielle qu'on ne pourrait le croire : tous les deux poursuivent le même but d'après des procédés analogues et cherchent également dans des domaines divers à faire du réel, à faire même de la vie, à créer. Dans la composition des caractères, par exemple, l'art combine, comme les chimistes dans la synthèse des corps, des éléments empruntés à la réalité. Par ces combinaisons, il reproduit sans doute bien souvent les types mêmes de la nature; d'autres fois, il manque son œuvre et aboutit à des êtres monstrueux, non viables dans l'ordre de la nature; mais d'autres fois aussi, - et c'est là l'un des espoirs les plus hauts, l'une des marques du vrai génie - il peut aboutir à créer des types parfaitement viables, parfaitement capables d'exister, d'agir, de faire souche et qui cependant n'ont jamais existé en fait, n'existeront peut-être jamais. Ces types-là sont une

création de l'imagination humaine, au même titre que tel corps qui n'existait pas dans la nature et qui a été fabriqué de toutes pièces par la chimie humaine avec des éléments existants dont elle a seulement varié la combinaison.

Pour le génie proprement créateur, la vie réelle au milieu de laquelle il se trouve n'est qu'un accident parmi les formes de vie possible, qu'il saisit dans une sorte de vision intérieure. De même que, pour le mathématicien, notre monde est pauvre en combinaisons de lignes et de nombres, et que les dimensions de notre espace ne sont qu'une réalisation partielle de possibilités infinies ; de même que, pour le chimiste, les équivalents qui se combinent dans la nature ne sont que des cas des mariages innombrables entre les éléments des choses, ainsi, pour le vrai poète, tel caractère qu'il saisit sur le vif, tel individu qu'il observe n'est pas un but, mais un moyen, - un moyen de deviner les combinaisons indéfinies que peut tenter la nature. Le génie s'occupe des *possibilités* encore plus que des réalités; il est à l'étroit dans le monde réel comme le serait un être qui, ayant vécu jusqu'alors dans un espace à quatre dimensions, serait jeté dans notre espace à trois dimensions. Aussi le génie cherche-t-il sans cesse à dépasser la réalité, et nous ne nous en plaignons pas : l'idéalisme alors, loin d'être un mal, est plutôt la condition même du génie; seulement, il faut que l'idéal conçu, même s'il n'appartient pas au *réel* coudoyé chaque jour par nous, ne sorte pas de la série des *possibles* que nous entrevoyons : tout est là. On reconnaît le vrai génie à ce qu'il est assez large pour vivre au delà du réel, et assez logique pour ne jamais errer à côté du possible.

Qu'est-ce, d'ailleurs, qui sépare le possible de l'impossible ? Nul ne peut le dire avec certitude dans le domaine de l'art. Nul ne connaît les limites de la puissance d'action inhérente à la nature et de la puissance de représentation inhérente à l'artiste. On ne peut jamais prévoir si un enfant naîtra viable, et de même si le cerveau d'un poète ou d'un romancier produira un type viable, un *être d'art*, capable de subsister par lui-même. On peut définir la poésie la fantaisie la plus haute dans les limites non du bon sens terre à terre, mais du sens droit et de l'analogie universelle.

La première caractéristique du génie est donc la puissance de l'imagination. Le poète créateur est proprement un *voyant*, qui voit comme réel le possible, parfois même l'in vraisemblable. « Les mystérieuses rencontres avec l'in vraisemblable, que, pour nous tirer d'affaire, nous appelons hallucinations, sont dans la nature. Illusions ou réalités, des visions passent; qui se trouve là, les voit <sup>1</sup>. » Aussi, pour le poète, rien de purement subjectif : le monde de l'imagination est, à sa façon, un monde réel; le monde intérieur n'est-il pas un prolongement de l'autre, une nouvelle nature dans la nature ? Ajoutez la nature humaine à la nature universelle, vous avez l'art : *ars homo additus naturæ*. - D'autre part, qu'est-ce que la réalité même, pour le poète, sinon une vision, d'un autre genre que celle où le cerveau seul enfante, mais pourtant encore une vision ?

Le spectre du réel traverse ta pensée.

.....

Tout en te disant chef de la création,

<sup>1</sup> Hugo, *les Travailleurs de la mer*.

Tu la vois; elle est là, la grande vision,  
Elle monte, elle passe, elle emplit l'étendue <sup>1</sup>.

.....

Shakespeare a exprimé avec une mélancolie profonde cette analogie finale de la réalité et du rêve, de la nature et de l'art, de la vie et de l'illusion universelle : « Nos divertissements sont maintenant finis. Ces êtres, nos acteurs, étaient tous des esprits ; ils se sont fondus en air, en air subtil...; pareils à l'édifice sans base de cette vision, les tours coiffées de nuages, les palais somptueux, les temples solennels, ce grand globe lui-même et tout ce qu'il contient se dissoudront un jour, et, comme s'est dissipée cette insubstantielle fantasmagorie, ils s'évanouiront sans même laisser derrière eux un flocon de vapeur. Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves, et notre pauvre petite vie est environnée de sommeil. Seigneur, je suis un peu chagrin ; excusez ma faiblesse : mon vieux cerveau est troublé... » <sup>2</sup>

L'imagination ne fonctionne et n'organise les images en un tout vivant que sous l'influence d'un sentiment dominateur, d'une inclination, d'un amour. L'association des idées ou images a besoin d'un moteur, qui est toujours un intérêt pris à quelque chose, un désir, une volonté attachée à quelque fin. M. de Hartmann a eu raison de dire : « Si je considère un triangle rectangle sans avoir un *intérêt* particulier à l'étude de la question, toutes les idées possibles peuvent s'associer dans mon esprit à la pensée de ce triangle. Mais, si l'on me demande de démontrer une proposition relative au triangle rectangle que je rougirais de ne pas savoir, j'ai un intérêt à rattacher à l'idée de ce triangle les idées qui servent à la démonstration demandée. Un intérêt de ce genre décide justement de la variété des associations d'idées dans la diversité des cas. L'intérêt *ressenti* par l'âme est donc la cause unique du phénomène. Même lorsque le cours de nos idées semble entièrement livré au hasard, lorsque nous nous laissons aller aux rêveries involontaires de la fantaisie, l'action décisive de nos *sentiments* secrets ou de nos *prédispositions* se fait sentir tout différemment à une heure qu'à une autre, et l'association des idées s'en ressent toujours <sup>3</sup>. » Dans l'art le plus primitif, l'invention se distingue à peine du jeu spontané des images s'attirant et se suivant l'une l'autre, dans un désordre à peine moins grand que celui du rêve. Créer, pour l'artiste, c'est alors simplement rêver tout éveillé, jouer avec ses perceptions, sans plan, sans organisation préconçue, sans effort, sans que la fin réponde au commencement ni au milieu, sans que la réflexion vienne en rien entraver la spontanéité. L'art supérieur, l'art véritable ne commence qu'avec l'introduction du travail et, conséquemment, de la peine dans ce jeu d'abord tout spontané, qui était poursuivi non en vue de la réalisation du beau, mais en vue de l'amusement personnel de l'artiste ou, pour mieux dire, du joueur. L'œuvre d'art proprement dite, loin d'être un simple jeu, marque le moment où le jeu devient un travail, c'est-à-dire une réglementation de l'activité spontanée en vue d'un résultat extérieur ou intérieur à produire <sup>4</sup>. Du reste, l'art n'est pas le seul jeu qui, en se compliquant, devienne ainsi un travail; tout jeu, dès qu'il est raisonné et cherche à produire un résultat donné, constitue lui-même un travail véritable, et c'est assurément un travail très absorbant pour un enfant que le jeu de la toupie, du bilboquet ou de la corde à sauter. Quant

<sup>1</sup> Hugo, *l'Ane*, p. 137.

<sup>2</sup> *La Tempête*, acte IV (Prospero à Ferdinand)

<sup>3</sup> M. de Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, p. 313-314.

<sup>4</sup> Sur la théorie qui identifie l'art et le jeu, voir nos *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, livre I<sup>er</sup>.

au travail de l'esprit, c'est, dit Balzac, un des plus grands de l'homme. Aussi, « ce qui doit mériter la gloire dans l'art, et il faut comprendre sous ce mot toutes les créations de la pensée, c'est surtout le courage, - un courage dont le vulgaire ne se doute pas; penser, rêver, concevoir de belles œuvres, est une occupation délicieuse, c'est mener la vie de courtisane occupée à sa fantaisie; mais produire ! mais accoucher ! mais élever laborieusement l'enfant ! Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la maternité qui fait la mère, enfin cette maternité cérébrale, si difficile à conquérir, se perd avec une facilité étonnante <sup>1</sup>. »

Quel est donc le sentiment dominateur et animateur du génie ? Selon nous, le génie artistique et poétique est une forme extraordinairement intense de la sympathie et de la sociabilité, qui ne peut se satisfaire qu'en créant un monde nouveau, et un monde d'êtres vivants. Le génie est une puissance d'aimer qui, comme tout amour véritable, tend énergiquement à la fécondité et à la création de la vie. Le génie doit s'éprendre de tout et de tous pour tout comprendre <sup>2</sup>. Même dans la science, si on trouve la vérité « en y pensant toujours », on n'y pense toujours que parce qu'on l'aime. « Mon succès comme homme de science, dit Darwin, à quelque degré qu'il se soit élevé, a été déterminé, autant que je puis en juger, par des qualités et conditions mentales complexes et diverses. Parmi celles-ci, les plus importantes ont été : l'amour de la science, une patience sans limites pour réfléchir sur un sujet quelconque, l'ingéniosité à réunir les faits et à les observer, une moyenne d'invention aussi bien que de sens commun. Avec les capacités modérées que je possède, il est vraiment surprenant, que j'aie pu influencer à un degré considérable l'opinion des savants sur quelques points importants. » A ces diverses qualités, il faut en ajouter une dont Darwin ne parle pas et dont ses biographes font mention : la faculté de l'enthousiasme, qui lui faisait aimer tout ce qu'il observait, aimer la plante, aimer l'insecte, depuis la forme de ses pattes jusqu'à celles de ses ailes, grandir ainsi le menu détail ou l'être infime par une admiration toujours prête à se répandre. L'« amour de la science » dont il se pique se résolvait ainsi dans un goût passionné pour les objets de la science, dans l'amour des êtres vivants, dans la sympathie universelle.

On dit souvent, dans le langage courant : - mettez-vous à ma place, mettez-vous à la place d'autrui, - et chacun peut en effet, sans trop d'effort, se transporter dans les conditions extérieures où se trouve autrui. Mais le propre du génie poétique et artistique consiste à pouvoir se dépouiller non seulement des circonstances extérieures qui nous enveloppent, mais des circonstances intérieures de l'éducation, des conjonctures de naissance ou de milieu moral, du sexe même, des qualités ou des défauts acquis ; il consiste à se dépersonnaliser, à deviner en soi, sous tous les phénomènes moins essentiels, l'étincelle primitive de vie et de volonté. Après s'être ainsi simplifié soi-même, on transporte cette vie qu'on sent en soi, non pas seulement dans le cadre où se meut autrui, ni même dans les membres d'autrui, mais pour ainsi dire au cœur d'un autre être. De là le précepte bien connu, que l'artiste, le poète, le romancier doit vivre son personnage, et le vivre non pas superficiellement, mais aussi profondément que si, en vérité, il était entré en lui. On ne donne après tout la vie qu'en empruntant à son

<sup>1</sup> Balzac, *la cousine Bette*.

<sup>2</sup> Guyau a dit ailleurs, dans la pièce de vers intitulée *L'Art et le monde* :

Je me sens pris d'amour pour tout ce que je vois.

L'art, c'est de la tendresse.

(*Note de l'éditeur.*)

propre fonds; l'artiste doué d'imagination puissante doit donc posséder une vie assez intense pour animer tour à tour chacun des personnages qu'il crée, sans qu'aucun d'eux soit une simple reproduction, une copie de lui-même. Produire par le don de sa seule vie personnelle une vie *autre et originale*, tel est le problème que doit résoudre tout créateur.

La vie personnelle est constituée par une unité et une systématisation de la parole, de la pensée et de l'action. La forme de cette systématisation change avec les individus et ne peut être déterminée d'avance, parce qu'on ne peut déterminer l'infinie variabilité de la cellule vivante sous l'influence du milieu; mais le poète, le romancier doit la deviner, c'est-à-dire deviner ce qu'il y a d'ineffable dans tout individu pris à part (*omne individuum ineffabile*), et, par là, il doit, dans la mesure du possible, *créer*<sup>1</sup>.

La distinction entre les génies subjectifs et les génies objectifs, devenue banale dans l'esthétique allemande, nous paraît quelque peu superficielle. D'une part, tous les génies sont subjectifs : le propre du génie est même de mêler son individualité à la nature, de traduire non pas des perceptions banales, mais des émotions personnelles, contagieuses par leur intensité même et leur subjectivité. Mais il est des génies qui n'ont pour ainsi dire à leur disposition qu'un seul timbre, une seule voix; les autres ont tout un orchestre; - différence de richesse beaucoup plus que de nature. Ce qui caractérise le génie de premier ordre, c'est précisément d'être ainsi orchestral et d'avoir à la fois ou successivement les tonalités les plus variées; de paraître impersonnel non parce qu'il l'est réellement, mais parce qu'il réussit à concentrer et à associer plusieurs individualités dans la sienne propre; il est capable de faire à tour de rôle prédominer tel sentiment sur tous les autres et à travers tous les autres; il obtient ainsi plusieurs unités d'âme, plusieurs types qu'il réalise en lui-même et dont il est le lien. La distinction des génies objectifs et des génies subjectifs revient à la distinction de l'imagination et de la sensibilité; chez les uns l'imagination domine, chez les autres la sensibilité, nous ne le nions pas; mais nous maintenons que la caractéristique du vrai génie, c'est précisément la pénétration de l'imagination par la sensibilité, et par la sensibilité aimante, expansive, féconde; les talents de pure imagination sont faux, la couleur ou la forme sans le sentiment est une chimère. Goethe est unanimement classé parmi les objectifs, comme Shakespeare; cependant, quoi de plus subjectif que Werther ? De même l'auteur de *la Tempête*, étant le plus lyrique des poètes qui ont précédé V. Hugo, en est aussi le plus subjectif, le plus « impressionniste », celui qui nous offre les sentiments les plus raffinés, les plus délicats, des désirs mêlés à du rêve, des gaîtés qui se fondent en tristesses, des tristesses qui s'achèvent en sourires. Peu de génies ont une physionomie plus marquée que Mozart, et cependant qui voudrait classer parmi les subjectifs l'auteur de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée* ? Le génie le plus complexe, parce qu'il est *plusieurs*, ne cesse pas d'être un : lui-même présente plus peut-être que les autres la marque de l'*ineffabile individuum*, et en même temps il porte en lui comme une société vivante.

<sup>1</sup> A dix ans, « déjà tourmenté du désir de sortir de lui-même, de s'incarner en d'autres êtres dans une manie commençante d'observation, d'annotation humaine, sa grande distraction pendant ses promenades était de choisir un passant, de le suivre à travers Lyon, au cours de ses flâneries et de ses affaires, pour essayer de s'identifier à sa vie. » (Daudet, *Trente Ans de Paris*; Revue bleue, p. 242, 25 février 1888.)

Ce qui constitue le fond même du génie créateur, cette faculté de sortir de soi, de se dédoubler, de se dépersonnaliser, manifestation la plus haute de la sociabilité, est aussi ce qui fait le danger du génie. Il est toujours périlleux de vivre plusieurs vies d'homme à la fois, dans leurs circonstances les plus distinctes, d'une manière trop intense et trop convaincue. On a souvent rapproché le génie de la folie. Un des traits communs qui existent entre eux, c'est le dédoublement de la personnalité. Dédoublement voulu, il est vrai, mais qui peut arriver à être si complet que l'artiste devienne dupe du jeu de l'art. Témoin Weber qui, en écrivant le *Freyschütz*, croyait voir le diable se dresser devant lui, alors qu'en réalité il le créait de toutes pièces avec sa propre personnalité. Le génie, à force de faire sortir l'homme de lui-même pour le faire entrer dans autrui, peut faire que l'artiste se perde un jour lui-même, voie s'effacer la marque distinctive de son moi, se troubler l'équilibre qui constituait sa personnalité saine. Il est des âmes hantées, comme les vieilles maisons, par les fantômes qu'elles ont trop longtemps abrités.

Première partie: chapitre II:

“Le génie, comme puissance de sociabilité et création d'un nouveau milieu social”.

## II

### Le génie comme création d'un nouveau milieu social.

#### [Table des matières](#)

Le génie est caractérisé, soit par un développement extraordinairement intense et extraordinairement harmonieux de toutes les facultés, surtout des facultés synthétiques (imagination et amour), qui produisent l'invention, soit par le développement extraordinairement intense d'une faculté spéciale, - et c'est ici que le génie peut simuler la manie; - tantôt enfin par une harmonie extraordinaire entre des facultés suffisamment intenses. En un mot, le génie complet est puissance et harmonie, le génie partiel est ou puissance ou harmonie.

Ceci posé, qu'elles sont les causes du génie ? Peut-on les trouver toutes dans le *milieu* physique et social ? - Non, les causes générales tenant au milieu extérieur ne sont que des *conditions* préalables; l'apparition du génie est due à la *rencontre heureuse* d'une multitude de causes dans la génération même et dans le développement de l'embryon. Le génie est vraiment l'*accident heureux* de Darwin. On sait que Darwin explique l'origine des espèces par un accident dans la génération individuelle qui s'est produit en un sens favorable aux conditions de la vie; la modification accidentelle s'est fixée ensuite par l'hérédité, est devenue générale, spécifique : de là l'espèce biologique. Selon nous, le génie est une modification accidentelle des facultés et de leurs organes dans un sens favorable à *la nouveauté* et à l'invention de choses nouvelles ; une fois produit, cet accident heureux n'aboutit pas à une transmission héréditaire et physique, mais il introduit dans le monde des idées ou des sentiments, des types nouveaux. Il modifie donc le milieu social et intellectuel préexistant, il n'est pas lui-même le pur et simple produit du milieu. Le propre du talent médiocre; c'est d'être une résultante dont on peut retrouver et reconnaître tous les chiffres en étudiant le milieu et le caractère extérieur d'un auteur, tel qu'il s'est déroulé dans la vie; le propre du génie, au contraire, c'est de renfermer comme chiffres essentiels des inconnues irréductibles. Nous ne voulons pas dire que la formation du génie n'obéisse pas au fond à des lois scientifiques parfaitement fixes; il n'y a rien sans doute dans le génie qui ne puisse

s'expliquer par la génération, par l'hérédité, enfin par l'éducation et le milieu, à moins qu'on n'admette l'hypothèse scientifiquement étrange du libre arbitre dans le génie. Mais le génie est caractérisé par la dérogation *apparente* à ces lois, c'est-à-dire par des conséquences de ces lois assez complexes et par des influences assez croisées pour amener des semblants d'exceptions, des semblants de contradictions. Tandis que tous les individus faits sur un commun patron nous présentent un esprit à trame régulière, dont on peut compter les fils, le génie est un écheveau brouillé, et les efforts du critique pour débrouiller cet écheveau n'aboutissent en général qu'à des résultats tout à fait superficiels. M. Taine a écrit d'admirables études d'ensemble sur l'art en Grèce, en Italie, aux Pays-Bas; mais vouloir connaître le génie propre et personnel de tel sculpteur ou de tel peintre d'après ces études de milieux extérieurs, c'est comme si on voulait déterminer l'âge d'un individu d'après la moyenne d'une statistique, ou les principaux événements d'une vie par l'histoire d'un siècle.

L'élément psychologique et sociologique a été introduit avec raison par notre siècle dans l'histoire littéraire; mais il importe d'en fixer l'importance et les limites. Villemain, un des premiers, concevant l'œuvre d'art comme l'expression d'une société, joignit à ses jugements l'histoire des auteurs et de leurs époques. Sainte-Beuve ensuite, déclarant « qu'il ne peut juger une œuvre indépendamment de l'homme même qui l'a écrite ». fit des recherches biographiques sur l'enfance de l'écrivain, son éducation, les groupes littéraires dont il avait fait partie. « Chaque ouvrage d'un auteur, vu, examiné de la sorte, à son point, après qu'on l'a replacé dans son cadre et entouré de toutes les circonstances qui l'ont vu naître, acquiert tout son sens, son sens historique, son sens littéraire. Être en histoire littéraire et en critique un disciple de Bacon, me paraît le besoin du temps et une excellente condition première pour juger et goûter ensuite avec plus de sûreté. » Il y avait là quelque exagération. Est-on bien avancé au sujet du génie d'un Balzac, par exemple, quand on connaît la lutte qu'il a soutenue contre ses créanciers, contre la misère, les résistances du public ? Toute l'obstination de son caractère toute son énergie entêtée, et en même temps toute sa facilité aux combinaisons financières les plus subtiles, toute son ingéniosité d'expédients se devinent par ses œuvres autant et plus que par son existence. Très souvent, chez les vrais artistes, l'existence pratique est l'extérieur, le superficiel; c'est par l'œuvre que se traduit le mieux le caractère moral. Là où des divergences considérables se manifestent entre l'œuvre et la vie, comme pour Bacon ou Sénèque, c'est l'œuvre surtout qui doit fixer l'attention ; on doit se dire qu'on a là l'essentiel de l'homme en même temps que le meilleur. Qu'est-ce que la vie du sage Pierre Corneille a eu d'héroïque ? en quoi se distingue-t-elle très notablement de celle de son frère Thomas ? Leur milieu est le même, leurs lectures analogues. Mais Corneille est hanté toute sa vie par les grandes conceptions des caractères hautains et fermes, rigides comme le devoir et héroïques jusqu'à l'impossible. Si parmi ses auteurs favoris Corneille compte Lucain et les Espagnols, c'est tout simplement que la nature même de son génie le porte vers eux. Aujourd'hui, avec les facilités de toutes sortes que nous donne l'imprimerie, le génie choisit lui-même son milieu, se confirme par ses études de prédilection; tout cela ne le forme pas, mais peut servir plutôt à le constater. Le plus souvent l'historien est comme le prophète après coup; il cherche dans les mœurs, dans les lectures favorites, dans les circonstances de la vie les causes qui ont déterminé telle ou telle œuvre, et il ne s'aperçoit pas que toutes ces circonstances s'expliquent par les raisons mêmes qui ont produit l'œuvre : le génie intimement lié avec le caractère moral.

M. Taine a inauguré ouvertement la critique non plus seulement psychologique, mais *sociologique*. L'histoire même est, selon lui, un problème de psychologie. Dans l'histoire, de tous les *documents*, le plus *significatif* est le livre; d'autre part, de tous les livres, c'est le plus significatif qui a la plus haute valeur littéraire. D'où cette conclusion : « J'entreprends d'écrire l'*histoire* d'une littérature et d'y chercher la *psychologie d'un peuple*. » - Ces principes, dans leur généralité, sont justes, et ce but est légitime. Il faudrait seulement s'entendre bien sur le degré et le mode de *signification* qui caractérise la valeur littéraire d'une œuvre. L'œuvre la plus forte, d'après nous, doit être la plus *sociale*, celle qui représente le plus complètement la société même où l'artiste a vécu, la société d'où il est descendu, la société qu'il annonce dans l'avenir et que l'avenir réalisera peut-être. Ainsi, ayant nous-même admis que l'émotion esthétique supérieure est une émotion sociale, nous accorderons volontiers que l'expression supérieure de la société est la caractéristique de l'œuvre supérieure, mais à la condition qu'il ne s'agisse pas seulement, comme pour M. Taine, de la société de fait, de la société contemporaine d'un auteur. Le génie n'est pas seulement un reflet, il est une production, une invention : c'est donc surtout le degré d'anticipation sur la société à venir, et même sur la société idéale, qui caractérise les grands génies, les chorèges de la pensée et du sentiment.

L'application faite par M. Taine de sa théorie sociologique et les lois générales qu'il pose sont insuffisantes : elles ne constituent qu'une partie de la vérité. L'influence des milieux est incontestable, mais elle est le plus souvent impossible à déterminer, et ce que nous en savons ne permet de conclure le plus souvent, ni de l'œuvre d'art à la société, ni de la société à l'œuvre d'art. D'abord, en ce qui concerne l'influence de la race, qui est d'ailleurs certaine, on sait que nulle race n'est pure. C'est un fait démontré par l'anthropologie<sup>1</sup>. De plus, nous ne connaissons pas scientifiquement les caractères intellectuels et physiques des races mélangées. Chez un même peuple, d'une contrée à l'autre, l'esprit change notablement, et, malgré cela, cet esprit particulier à une contrée n'est pas toujours reconnaissable. On a demandé avec raison qui, de Corneille ou de Flaubert, est le Normand, et quel rapport il y a entre les deux ; de Chateaubriand ou de Renan, qui est le Breton. Gœthe et Beethoven sont deux Allemands du sud. Nous ne pouvons déterminer jusqu'à quel point et en quelle mesure le caractère de la race persiste chez les individus, en particulier chez les artistes. Quant à l'hérédité dans les familles, elle est incontestable, mais souvent encore insaisissable<sup>2</sup>.

L'influence du milieu physique et de l'habitat est un second élément important pour la sociologie esthétique. La Judée et ses aspects se retrouvent d'une manière générale dans les

<sup>1</sup> M. Spencer, dans sa *Sociologie descriptive*, retrouve, par exemple, dans la race anglaise les Bretons, comprenant deux types ethnologiques différenciés par la chevelure et la forme du crâne; des colons romains en nombre inconnu, des peuplades d'Angles, de Jutes, de Saxons, de Kymris, de Danois, de Morses, des Scots et des Pictes; enfin des Normands, qui, eux-mêmes, d'après Augustin Thierry, comprenaient des éléments ethniques pris dans tout l'est de la France.

<sup>2</sup> Voir M. Ribot, *Hérédité* : « Les caractères individuels sont-ils héréditaires ? Les faits nous ont montré qu'au physique et au moral ils le sont souvent. » D'après M. de Quatrerages, quoiqu'elle soit forcément et constamment troublée, l'hérédité, si l'on embrasse tous les phénomènes qui marquent chez les individus une tendance à obéir à la loi mathématique, finit « par réaliser dans *l'ensemble de chaque espèce* le résultat qu'elle *ne peut réaliser chez les individus isolés* ». Les anthropologistes ne considèrent même pas comme fixe l'hérédité des caractères de sous-race, de clan, de tribu, et à plus forte raison de peuple, de nation.

poètes bibliques et dans leur forme d'imagination; la nature orientale se peint dans l'exubérance littéraire des Hindous, la Grèce aux lignes précises dans la poésie grecque. Mais pourquoi les Italiotes de la Grande Grèce n'ont-ils pas eu la littérature athénienne, malgré la ressemblance des deux côtes. « Chez nous, la Fontaine est d'un pays de coteaux et de petits cours d'eau; Bossuet n'a-t-il pas aperçu les mêmes aspects autour de Dijon et Lamartine autour de Mâcon <sup>1</sup> ? »

L'influence du milieu social et historique est plus visible. Il y eut certainement un même état de l'esprit en France qui se signifia par les théories de Descartes, où la pensée est séparée radicalement de la matière et comme réduite à l'abstraction, par la poésie abstraite de Boileau, par la poésie toute psychologique et aussi trop abstraite de Racine, enfin par la peinture abstraite et idéaliste du Poussin <sup>2</sup>. Sur quoi d'ailleurs travaille l'artiste, le poète, le penseur ? Sur l'ensemble des idées et sentiments de son époque. C'est là sa matière, et la matière conditionne toujours la forme. Pourtant, elle ne la produit pas ni ne l'impose entièrement; la marque du génie est précisément de trouver une forme nouvelle que la connaissance de la matière *donnée* n'aurait pas fait prévoir. En outre, le propre du génie est d'ajouter au *fond* même, à l'ensemble d'idées, s'il s'agit du penseur, à l'ensemble de sentiments et d'images, s'il s'agit de l'artiste; et l'artiste est un penseur à sa manière <sup>3</sup>. L'histoire de la littérature ressemble à l'histoire des découvertes scientifiques; elle est aussi intéressante, mais toutes deux ne servent, encore une fois, qu'à mieux dégager cette inconnue, le génie, et il est aussi impossible d'expliquer entièrement une œuvre originale qu'une grande découverte; on ne se rendra jamais beaucoup mieux compte du génie d'un Shakespeare ou d'un Balzac que de celui d'un Descartes ou d'un Newton, et il y aura toujours, entre les antécédents psychologiques à nous connus d'Hamlet ou de Balthazar Claetz et ces types eux-mêmes, un hiatus plus grand encore qu'entre les antécédents du système des tourbillons ou de la théorie de l'attraction et ces théories elles-mêmes.

L'influence des circonstances et du milieu, qui est si notable, quoique non universelle, au début des littératures et des sociétés, va décroissant à mesure que celles-ci se développent, et elle devient presque nulle à leur épanouissement. M. Spencer montre en effet qu'il y a tendance croissante à l'indépendance individuelle au sein des sociétés de plus en plus civilisées. La raison de ce fait est facile à indiquer dans la doctrine même de M. Spencer et de Darwin. Comme toute créature, l'homme tend, par économie de forces, à persister dans son être, à le modifier le moins possible pour *s'adapter aux circonstances physiques ou sociales* qui varient autour de lui. Il emploie à changer le moins possible toutes les ressources de son

<sup>1</sup> M. Hennequin, dans ses études de *Critique scientifique*. - Fréd. Muller (*Allgemeine Ethnologie*), tout en admettant l'influence de l'habitat et de la nourriture sur les caractères physiques et moraux, ne peut donner de cette action que des exemples extrêmement vagues et généraux. Voir les travaux de M. Crawford dans les transactions de la Société ethnologique de Londres.

<sup>2</sup> Pareillement « un même moment de l'esprit germanique a mis au jour Hegel et Gœthe, comme un même moment du génie anglais a produit le théâtre brutal de Wycherley, les grossières satires de Rochester et le violent matérialisme de Hobbes ». (Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*.)

<sup>3</sup> M. Hennequin a tracé une liste des génies par époques, qui, bien qu'approximative et parfois inexacte, marque à quel point les diverses périodes littéraires d'une même nation présentent des génies « différents et opposables ». Il serait facile, ajoute-t-il, de « multiplier ces exemples à un tel point que le cas d'artistes en opposition avec leur milieu social parût être plus fréquent que le contraire ».

intelligence. « C'est ainsi que la plupart des inventions primitives, celles de l'habillement, celles qui touchent à l'alimentation, ont eu pour but, par des modifications artificielles des circonstances ambiantes; de permettre à l'homme de conserver ses dispositions organiques, son aspect, ses habitudes, en dépit de certaines variations contraires naturelles des mêmes circonstances <sup>1</sup>. » Les hommes, en passant d'un climat chaud dans un climat froid, se sont couverts de fourrures, et non d'une toison comme certains animaux; les tribus frugivores ont transporté avec elles le blé dans toute la zone de cette céréale; l'homme primitif, en fuyant devant les gros carnivores, au lieu de développer des qualités extrêmes d'agilité et de ruse, comme tous les animaux désarmés, a inventé les armes. L'homme ne tend pas moins, et tout naturellement, à persister dans son état moral. Que l'on admette un milieu social guerrier, Sparte par exemple, et qu'il vienne à y naître, par une de ces variations fortuites que la théorie de la sélection est forcée d'admettre, un homme doué de sentiments délicats et pacifiques; évidemment cet homme essaiera de ne point modifier son âme, de ne pas accomplir des actes qui lui répugnent. S'il le peut, il s'efforcera de se consacrer à des fonctions autres que celles de guerrier, il voudra devenir prêtre, poète national. S'il n'y parvient pas, si le milieu social est à la fois extrêmement homogène et hostile, c'est-à-dire si presque tous ses compatriotes ont des sentiments hostiles aux siens, il devra sans doute se plier ou se résigner à mener une vie de mépris. « A cette période de l'histoire, il faudra nécessairement posséder un invincible génie pour n'être pas assimilé <sup>2</sup>. » Mais M. Spencer a montré que les sociétés primitives, en vertu des lois du progrès sociologique, ne tardent pas à devenir plus hétérogènes, à s'agréger à d'autres pour former une intégration supérieure d'États, à se diversifier pour se rassembler en nations, en vastes empires. A mesure que l'individu fera partie d'un ensemble social plus diversifié et plus étendu, dont l'organisation meilleure exigera moins de sacrifices moraux de la part des citoyens, ceux-ci pourront plus facilement conserver leurs facultés propres, sans qu'elles aient besoin d'acquiescer une extrême intensité pour résister à une extrême pression sociale. De là la progression de l'individualité et de la liberté personnelle depuis les temps anciens. M. Hennequin, s'inspirant de M. Spencer, a montré ce qu'a d'inexact et de vague l'expression *milieu social*, quand on la prend non plus au sens *statique*, comme l'ensemble des conditions d'une société à un moment, mais au sens *dynamique*, comme une force assimilant certains êtres à ces conditions. L'histoire et le roman modernes font voir que les sociétés, par un effet graduel de l'hétérogénéité, tendent à se décomposer en un nombre croissant de milieux indépendants, comme ces derniers en individus de moins en moins semblables. C'est par le développement graduel de cette indépendance des esprits qu'il faut expliquer, dans le domaine de l'art, la persistance de moins en moins longue des *écoles* et leur multiplication, le caractère de moins en moins national des arts à mesure que la civilisation à laquelle ils appartiennent se développe et s'agrandit. Il n'existe plus, à proprement parler, de littérature française, et la littérature anglaise elle-même commence à se diversifier <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. Hennequin, *ibid.* M. de Quatrefages reconnaît explicitement cette tendance (*Unité de l'espèce humaine*, p. 214.)

<sup>2</sup> M. Hennequin, *ibid.*

<sup>3</sup> « A Paris, l'hétérogénéité sociale atteint un tel degré que personne ne se trouve empêché de manifester son originalité; et, comme tout artiste est orgueilleux de ses facultés, il n'en est que fort peu, et des plus médiocres, qui consentent à se renier, et à flatter pour un plus prompt succès le goût de telle ou telle section du public. » Aussi, dans un milieu aussi défini socialement que le Paris de la fin du second empire et du

Il n'est donc pas facile de conclure d'une œuvre donnée à la société au milieu de laquelle elle s'est produite, si on veut sortir des généralités et des banalités. Nous n'irons pas jusqu'à dire, avec M. Hennequin, que l'influence du milieu social n'existe point pour la plupart des grands génies, comme Eschyle, Michel-Ange, Rembrandt, Balzac, Beethoven : c'est là un paradoxe; mais nous accorderons que cette influence cesse d'être prédéterminante dans les communautés extrêmement civilisées, telle que l'Athènes des sophistes, la Rome des empereurs, l'Italie de la Renaissance, la France et l'Angleterre contemporaines.

M. Hennequin a proposé de substituer une autre méthode à celle de M. Taine. Ce n'est point, dit-il, une entreprise chimérique de prétendre déterminer un peuple par sa littérature, seulement il faut le faire non pas en liant les génies aux nations, comme fait M. Taine, mais en subordonnant les nations aux génies, en considérant les peuples par leurs artistes, le public par ses idoles, la masse par ses chefs. En d'autres termes, la série des œuvres *populaires* d'un groupe donné écrit l'histoire intellectuelle de ce groupe; une littérature exprime une nation non parce que celle-ci l'a produite, mais parce que celle-ci l'a adoptée et admirée, s'y est complu et s'y est reconnue. Une personne animée de dispositions bienveillantes pour l'humanité ne goûtera pas pleinement des livres exprimant une misanthropie méprisante, comme l'*Éducation sentimentale*; de même, un homme à l'esprit prosaïque et précis sera difficilement saisi d'admiration à la lecture de poésies qui font appel au sens du mystère, ou qui essaient de susciter une mélancolie sans cause. Pour éprouver un sentiment à propos d'une lecture, il faut déjà le posséder; or, la possession de ce sentiment n'est point une chose isolée et fortuite : il existe une loi de dépendance des facultés morales, aussi précise que la loi de dépendance des parties anatomiques; la constatation d'un sentiment chez une personne, un groupe de personnes, une nation, à un certain moment, est donc une donnée importante pour établir la psychologie de ces hommes ou de cette nation à ce moment. Une œuvre d'art n'exerce d'effet esthétique que sur les personnes dont ses caractères représentent les particularités mentales; plus brièvement, une œuvre d'art n'émeut que ceux dont elle est le signe. Cette loi est formulée comme il suit par M. Hennequin : « Une œuvre n'aura d'effet esthétique que sur les personnes qui se trouvent posséder une organisation mentale analogue et inférieure à celle qui a servi à créer l'œuvre, et qui peut en être déduite. » Personne, par exemple, n'admet une description si cette description ne lui paraît pas correspondre à la vérité, mais cette vérité est variable, elle est une idée; elle ne résulte pas de l'expérience exacte, mais de la conception froide ou passionnée, vraie ou illusoire, que l'on se fait des choses et des gens <sup>1</sup>. D'une part, donc, l'œuvre d'art est l'expression plus ou moins fidèle des

---

commencement de la troisième république, les esprits les plus divers ont trouvé place. (Voir M. Hennequin, *ibid.*)

<sup>1</sup> « Que l'on compare, par exemple, la nature des détails qu'il faut pour persuader une personne du monde de la vérité d'un type de gentilhomme, et de ceux qu'il faut pour provoquer la même croyance dans un feuilleton destiné à des ouvriers. On verra que, pour l'une, il faudra accumuler les détails de ton et de manières qu'elle est accoutumée à trouver dans son entourage; pour les autres, il faudra exagérer certains traits d'existence luxueuse et perverse qu'ils se sont habitués, par haine de caste et par envie, à associer avec le type du noble. Le même raisonnement est valable pour la figure de la courtisane, qu'il faut présenter tout autrement à un débauché ou à un reveur romanesque; cela est si vrai que parfois le type illusoire, l'idée, l'emportent sur l'expérience la plus répétée. Les ouvriers ne croient guère à la vérité de *l'Assommoir*, tandis qu'ils admettent facilement le maçon ou le forgeron idéal des feuilletonistes populaires. Il faut donc qu'un roman, pour être cru d'une certaine personne et, par conséquent, pour l'émouvoir, pour lui plaire, reproduise

facultés, de l'idéal, de l'organisme intérieur de ceux qu'elle émeut; d'autre part, l'œuvre d'art est l'expression de l'organisme intérieur de son auteur; il s'ensuit qu'on pourra, de l'auteur, passer aux admirateurs par l'intermédiaire de l'œuvre et conclure à l'existence d'un ensemble de facultés, d'une âme analogue à celle de l'auteur; en d'autres termes, il sera possible de définir la psychologie d'un groupe d'hommes, et d'une nation par les caractères particuliers de leurs *goûts*. Une littérature, un art national, se composent d'une suite d'œuvres, signes à la fois de l'organisation générale des masses qui les ont admirées, et de l'organisation particulière des hommes qui les ont produites. L'histoire littéraire et artistique d'un peuple, pourvu qu'on ait soin d'en éliminer les œuvres dont le succès fut nul et d'y considérer chaque auteur dans la mesure de sa gloire nationale, présente donc « la série des organisations mentales types d'une nation, c'est-à-dire des évolutions psychologiques de cette nation ».

La doctrine soutenue par M. Hennequin a sa part de vérité; mais, selon nous, son auteur l'a exagérée. Lui-même a vu une partie des objections qu'on y peut faire, mais il n'y a pas répondu d'une manière complète; ou du moins il n'a pas *restreint* sa théorie suffisamment pour l'empêcher de déborder la vérité. D'abord, on ne peut conclure d'une œuvre à une nation, et M. Hennequin l'avoue, qu'après avoir déterminé l'importance relative du groupe auquel a plu l'œuvre, et l'époque précise pour laquelle l'œuvre est un document. C'est là un travail fort difficile. De plus, M. Hennequin n'ignore point qu'a part les artistes et les écrivains, la plupart des hommes n'aiment pas, aux moments de loisir, à se plonger dans des préoccupations analogues à celles qui constituent le fond de leur activité habituelle. La plupart des commerçants, des politiciens, des médecins, choisissent les livres, les tableaux, les morceaux de musique opposés de ton et de tendance aux dispositions dont ils doivent user dans leur vie active. M. Hennequin note lui-même la prédilection des ouvriers pour les aventures qui se passent dans un fabuleux « grand monde », l'attrait des histoires romanesques ou sentimentales pour certaines personnes d'occupations incontestablement prosaïques, le charme que les habitants des villes trouvent aux paysages; des hommes habituellement simples et calmés sont souvent avides de la musique la plus passionnée. Évidemment tous ces gens ne cherchent dans l'art qu'un *délassement*, ce que Pascal appelait un divertissement. On pourrait conclure de là que, chez un grand nombre d'hommes, le caractère particulier de leurs jouissances artistiques renseigne seulement sur des facultés secondaires et superflues, parfois sur de simples aspirations, non sur leurs facultés essentielles. M. Hennequin se refuse pourtant à cette conclusion. Il dit qu'il y a un « homme intérieur » souvent très différent de « l'homme social »; or, ajoute-t-il, on ne peut connaître cet homme intérieur que par les actes libres et *non intéressés* de l'individu, par le choix de ses plaisirs, par le jeu de ses facultés inutiles. Les hommes à vocation *native* présentent rarement, ajoute M. Hennequin, un désaccord accusé entre leurs délassements et leurs occupations. « L'expérience générale ne s'est guère trompée sur ce point; ce qu'on cherche à connaître d'un homme pour le juger, ce ne sont pas ses *occupations*, ce sont ses *goûts*. L'histoire, de même, nous montre que Louis XVI était simplement un excellent ouvrier serrurier, Néron un médiocre poète, Léon X un bon dilettante. » Ces considérations admettent pourtant bien des exceptions: Napoléon I<sup>er</sup> lisait Ossian, Byron lisait Pope et le préférait à Shakespeare, Frédéric II s'adonnait à la musique de chambre. M.

---

les lieux et les gens sous l'aspect qu'elle leur prête; et le roman sera goûté non en raison de la *vérité objective* qu'il contient, mais en raison du nombre des gens dont il réalisera la *vérité subjective*, les idées, l'imagination. » (Hennequin, *la Critique scientifique*.)

Hennequin n'a pas examiné, d'autre part, si le goût littéraire d'un peuple à tel moment de son histoire est toujours l'expression exacte de sa nature à ce moment. A la fin du siècle dernier, on aimait les pastorales, la sentimentalité, les frivolités; on ne parlait que d'âmes sensibles, d'âmes tendres, de bergers, et de bergères, de retour à la nature; tout cela était à la surface : la Révolution et la Terreur approchaient. De nos jours, les étrangers se feraient une étrange idée de la France à la juger d'après le succès de M. Zola. « Quel peuple de mœurs violentes ! » pourraient-ils dire (et ils le disent en effet). - Eh bien, non, nous ne nous plaisons aux histoires violentes que parce que nous sommes un peuple doux, généralement doux. Nous sommes comme les enfants qui s'amuse aux contes terribles. - « Quel peuple à passions intenses, énormes, irrésistibles et fatales, comme une force de la nature ou comme une idée fixe ! » - Nullement, nous sommes un peuple léger, à passions souvent superficielles comme les feux de paille; nos idées sont malheureusement trop peu stables, surtout en politique. Nos goûts littéraires eux-mêmes varient sans cesse; l'un chasse l'autre, et dans la même journée : ce matin George Sand, ce soir Balzac. Nous sommes un peuple à imagination vive et à sympathie facile, un peuple éminemment ouvert de pensée et sociable de sentiment. C'est pour cette raison que nous accordons à toute œuvre d'art nouvelle notre attention, notre sympathie, sans nous donner pour cela tout entiers, ni pour toujours, ni à un seul. Aujourd'hui, les uns lisent M. Zola ; les autres, M. Ohnet <sup>1</sup> !

Dans sa théorie, M. Hennequin n'a fait que la part des admirations par reconnaissance de soi-même en autrui, par imitation. « L'admiration, dit-il, est formée en partie par l'adhésion, par la reconnaissance de soi-même en autrui ; or, évidemment on ne peut se reconnaître en deux types, et mieux l'on s'est reconnu en un, moins on peut se reconnaître en d'autres <sup>2</sup>. » Mais, répondrons-nous, l'admiration comme l'affection se plaît quelquefois aux contrastes; elle va au nouveau, à ce qui nous sort de nous-mêmes. Un ami est un autre moi, mais pourtant il faut qu'il diffère de nous-même. Si on ne se reconnaît pas tout entier dans « deux types », on peut reconnaître une partie de soi dans le premier et l'autre dans le second, l'« ange » dans tel type et la « bête » dans tel autre.

Concluons que la question des rapports du génie au milieu est d'une complexité infinie. Toutes les théories que nous avons précédemment examinées n'expriment qu'une part de vérité; elles aboutissent à des systèmes étroits. Les grandes personnalités et leur milieu sont dans une action *réciproque*, qui fait que le problème de leurs rapports est souvent insoluble scientifiquement que le « problème des trois corps » et de leur attraction mutuelle. A la théorie incomplète de M. Taine sur les rapports du milieu social avec le génie artistique et sur les déductions possibles de l'un des termes à l'autre, il faut ajouter une théorie fondée sur le principe opposé. M. Taine suppose le milieu antérieur produisant le génie individuel; il faut supposer le génie individuel produisant un milieu nouveau ou un état nouveau du milieu. Ces deux doctrines sont deux parties essentielles de la vérité; mais la doctrine de M. Taine est plus applicable au simple talent qu'au génie, et c'est la seconde qui exprime le trait

<sup>1</sup> Darwin avait pour intime ami le clergyman de son village, ce qui ne les empêcha pas d'être toute leur vie en divergence d'idées sur tout : « M. Brodie Junes et moi, dit Darwin, avons été des amis intimes pendant trente ans, et nous ne nous sommes jamais complètement entendus que sur un seul sujet, et, cette fois, nous nous sommes regardés fixement, pensant que l'un de nous devait être fort malade. »

<sup>2</sup> Hennequin, *la Critique scientifique*, p. 23.

caractéristique du génie, à savoir l'initiative et l'invention. Par ces mots, encore une fois, nous n'entendons pas une initiative absolue, une invention qui serait une création *de rien*; mais nous entendons une synthèse nouvelle de données préexistantes, semblable à une combinaison d'images dans le kaléidoscope qui révélerait des formes inattendues. En un mot, c'est toujours la *réussite* rare et précieuse, c'est le coup de dé favorable qui fait gagner la partie.

Un sociologiste remarquable par l'originalité des vues et la finesse de l'esprit, M. Tarde, a excellemment montré que le monde social et même le monde tout entier obéit à deux sortes de forces : l'*imitation* et l'*innovation*. L'imitation ou répétition universelle, dans le monde inorganique, c'est l'ondulation; dans le monde organique, c'est la génération (qui comprend la nutrition même); sans doute, peut-on ajouter, la génération n'est encore qu'une ondulation qui se propage et se répète en sa forme; enfin, dans le monde social, la répétition devient l'imitation proprement dite, autre ondulation transportée par sympathie d'un être à un autre. Mais le principe de la répétition universelle n'explique pas l'innovation, l'invention, qui fait apparaître des formes jusque-là inconnues. M. Tarde n'essaie pas de dire en quoi consiste le principe du *nouveau*; il montre seulement qu'il faut, sous une forme ou l'autre, admettre un tel principe. Et en effet, qu'il y ait initiative proprement dite, contingence et libre arbitre (à la façon de M. Boutroux et de M. Renouvier), ou qu'il y ait seulement une combinaison *heureuse*, un entre-croisement réussi des chaînes de phénomènes préexistants, encore faut-il qu'il se produise des conséquences nouvelles, originales, des *accidents* heureux, des *exceptions* fécondes dues à la rencontre des lois générales et destinées à produire elles-mêmes, par la répétition, par l'imitation et l'ondulation, de nouvelles *formes* générales. Nous avons déjà vu que le génie est l'apparition d'une de ces formes nouvelles dans un cerveau extraordinaire, lieu de rencontre où des séries de phénomènes auparavant indépendantes viennent former des synthèses inattendues et manifester des dépendances imprévues. L'*individuation* est un problème qui rentre dans les lois générales de l'innovation, et tout ce qui est individuel, personnel, original, génial, tombe sous les mêmes lois.

Dès lors, dans le monde particulier de l'art comme dans le monde social tout entier, il y a deux classes d'hommes à considérer : les *novateurs* et les *répétiteurs*, c'est-à-dire les génies et le public, qui répète en lui-même par sympathie les états d'esprit, sentiments, émotions, pensées, que le génie a le premier inventés ou auxquels il a donné une forme nouvelle. D'ailleurs, selon nous, l'instinct imitateur et l'instinct novateur se retrouvent encore dans le public même, dans la masse des hommes comme dans les génies, avec cette différence que l'instinct imitateur domine chez la masse, l'instinct novateur chez les génies. Mais, précisément à cause de cette infériorité de la puissance novatrice dans la masse, tout ce qui satisfait indirectement l'instinct novateur lui plaît. On peut donc en certains cas, de ce qu'une œuvre originale a eu du succès, conclure non qu'elle répondait aux facultés existantes alors dans la masse, mais qu'elle répondait à ses facultés latentes, à ses aspirations et qu'elle a satisfait son goût du nouveau.

L'imitation, avec l'admiration qui en est une forme (car l'admiration est une imitation intérieure), est, avons-nous dit, un phénomène de sympathie, de sociabilité; le génie artistique lui-même est un instinct sympathique et social porté à l'extrême, qui, après s'être satisfait

dans un domaine fictif, provoque par imitation chez autrui une réelle évolution de la sympathie et de la sociabilité générale. En dernière analyse, le génie et son milieu nous donnent donc le spectacle de trois *sociétés* liées par une relation de dépendance mutuelle : 1° la société réelle préexistante, qui *conditionne* et en partie suscite le génie; 2° la société idéalement modifiée que conçoit le génie même, le monde de volontés, de passions, d'intelligences qu'il crée dans son esprit et qui est une spéculation sur le *possible*; 3° la formation consécutive d'une société nouvelle, celle des admirateurs du génie, qui, plus ou moins, réalisent en eux par imitation son innovation. C'est un phénomène analogue aux faits astronomiques d'attraction qui créent au sein d'un grand système un système particulier, un centre nouveau de gravitation. Platon avait déjà comparé l'influence du poète inspiré sur ceux qui l'admirent et partagent son inspiration à l'aimant qui, se communiquant d'anneau en anneau, forme toute une chaîne soulevée par la même influence. Les génies d'*action*, comme les César et les Napoléon, réalisent leurs desseins par le moyen de la société nouvelle qu'ils suscitent autour d'eux et qu'ils entraînent. Les génies de *contemplation* et d'*art* font de même, car la contemplation prétendue n'est qu'une action réduite à son premier stade, maintenue dans le domaine de la pensée et de l'imagination. Les génies d'*art* ne meuvent pas les corps, mais les âmes : ils modifient les mœurs et les idées. Aussi l'histoire nous montre-t-elle l'effet civilisateur des arts sur les sociétés, ou parfois, au contraire, leurs effets de dissolution sociale. Le génie est donc, en définitive, une puissance extraordinaire de sociabilité et de sympathie qui tend à la création de sociétés nouvelles ou à la modification des sociétés préexistantes : sorti de tel ou tel milieu, il est un créateur de milieux nouveaux ou un modificateur de milieux anciens.

Première partie: Les principes. Essence sociologique de l'art.

## CHAPITRE TROISIÈME

### De la sympathie et de la sociabilité dans la critique.

La vraie critique est elle de l'œuvre même, non de l'écrivain et du milieu. - Qualité dominante du vrai critique : la sympathie et la sociabilité. - De l'antipathie causée à certains critiques par certaines œuvres. - La vraie critique est-elle celle des beautés ou celle des défauts. - Du pouvoir d'admirer ou d'aimer. - Difficulté de découvrir et de comprendre les beautés d'une œuvre d'art; difficulté de les faire sentir aux autres; rôle du critique.

#### [Table des matières](#)

L'analyse que nous avons faite des rapports entre le génie et le milieu nous permet de déterminer ce que doit être la critique véritable. De nos jours, nous l'avons vu, la critique de l'œuvre est devenue par degrés l'histoire et l'étude de l'écrivain. On se rend compte de la formation de son individualité, en fait sa psychologie, on écrit le roman du romancier. « Lorsque M. Taine étudie Balzac, a-t-on dit, il fait exactement ce que Balzac fait lui-même lorsqu'il étudie, par exemple, le père Grandet. Le critique opère sur un écrivain pour connaître ses ouvrages comme le romancier opère sur un personnage pour connaître ses actes. Des deux côtés, c'est la même préoccupation du milieu et des circonstances. Rappelez-vous Balzac déterminant exactement la rue et la maison où vit Grandet, analysant les créatures qui l'entourent, établissant les mille petits faits qui ont décidé du caractère et des habitudes de son avare. N'est-ce pas là une application absolue de la théorie du milieu et des circons-

tances<sup>1</sup> ? » Tout cela est fort bien, mais tout cela ne constitue que l'ensemble des matériaux de la critique, et non la critique même. L'œuvre, on ne la considère alors que comme le produit plus ou moins passif de ces deux forces également inconscientes au fond : le tempérament de l'écrivain et le milieu où il se développe. Point de vue incomplet, qui néglige le facteur essentiel du génie, la volonté consciente et aimante. Après avoir analysé l'œuvre littéraire en tant que produit du *tempérament personnel* de l'auteur (prédispositions héréditaires, genre de talent, etc.), et du *milieu* où ce tempérament s'est développé (époque, classe sociale, circonstances particulières de la vie), il reste toujours à considérer l'œuvre en elle-même, à évaluer approximativement la quantité de vie qui est en elle<sup>2</sup>. C'est à l'œuvre après tout, qu'il faut en revenir, et c'est elle qu'il faut apprécier, en la regardant *du point de vue même* d'où son auteur l'a regardée. Tout le travail préparatoire entrepris par la critique historique n'aura servi qu'à déterminer ce point de vue, à nous faire connaître les types vivants conçus par l'auteur en analogie avec sa propre vie et sa propre nature : nous verrons alors jusqu'à quel point il a réalisé ces types, ou, pour mieux dire, s'est réalisé lui-même, s'est objectivé et comme cristallisé dans son œuvre, sous les aspects multiples de son être. L'étude du milieu, nous l'avons montré, doit permettre précisément de mieux comprendre ce qu'il y a d'individuel et d'irréductible dans le génie. L'école de M. Taine n'a pas assez vu qu'une œuvre n'est point caractérisée par les traits qui lui sont communs avec les autres productions de la même époque et par les idées alors courantes, mais aussi et surtout par ce qui l'en distingue; cette école n'étudie pas assez la *personnalité des œuvres*, leur ordonnance intérieure et leur vie propre.

« Vous me parlez, écrit Flaubert, de la critique dans votre dernière lettre, en me disant quelle disparaîtra prochainement. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore. On a pris le contre-pied de la précédente, mais rien de plus. Du temps de La Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée; mais sa composition ? son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais. Il faudrait pour cette critique-là une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête, et puis du goût, qualité rare, même dans les meilleurs, si bien qu'on n'en parle plus du tout<sup>3</sup>. » Flaubert a ici marqué excellemment les qualités des vrais critiques. La première de toutes, c'est la puissance de sympathie et de sociabilité, qui, poussée plus loin encore et servie par des facultés créatrices, constituerait le génie même. Pour bien comprendre une œuvre d'art, il faut se pénétrer si profondément de l'idée qui la domine, qu'on aille jusqu'à l'âme de l'œuvre ou qu'on lui en prête une, de manière à ce qu'elle acquière à nos yeux une véritable individualité et constitue comme une autre vie debout à côté de la nôtre. C'est là ce qu'on pourrait appeler la *vue intérieure* de l'œuvre d'art, dont beaucoup d'observateurs superficiels sont incapables. On y arrive par une espèce d'absorption dans l'œuvre, de recueillement tourné vers elle et distrait de toutes les autres choses. L'admiration comme l'amour a besoin d'une sorte de tête-à-tête, de solitude à deux, et

<sup>1</sup> M. Zola.

<sup>2</sup> M. Hennequin a donc tort, selon nous, de croire que le critique doit se borner à expliquer une œuvre, et ne doit pas la juger. Sans être *absolu*, le jugement théorique est possible et constitue la vraie critique.

<sup>3</sup> Flaubert, *Lettres*, p. 81.

elle ne va pas plus que l'amour sans quelque abstraction volontaire des détails trop mesquins, un oubli des petits défauts; car tout don de soi est aussi une sorte de pardon partiel. Parfois on voit mieux une belle statue, un beau tableau, une scène d'art en fermant les yeux et en fixant l'image intérieure, et c'est à la puissance de susciter en nous cette vue intérieure qu'on peut le mieux juger les œuvres d'art les plus hautes. L'admiration n'est pas passive comme une sensation pure et simple. Une œuvre d'art est d'autant plus admirable qu'elle éveille en nous plus d'idées et d'émotions personnelles, qu'elle est plus *suggestive*. Le grand art est celui qui réussit à grouper autour de la représentation qu'il nous donne le plus de représentations complémentaires, autour de la note principale le plus de notes harmoniques. Mais tous les esprits ne sont pas susceptibles au même degré de vibrer au contact de l'œuvre d'art, d'éprouver la totalité des émotions qu'elle peut fournir; de là le rôle du critique : le critique doit renforcer toutes les notes harmoniques, mettre en relief toutes les couleurs complémentaires pour les rendre sensibles à tous. Le critique idéal est l'homme à qui l'œuvre d'art suggère le plus d'idées et d'émotions, et qui communique ensuite ces émotions à autrui. C'est celui qui est le moins *passif* en face de l'œuvre et qui y découvre le plus de choses. En d'autres termes, le critique par excellence est celui qui sait le mieux admirer ce qu'il y a de beau, et qui peut le mieux enseigner à admirer.

Dans la connaissance qu'on prend d'un beau livre, d'un beau morceau de musique, il y a trois périodes; la première, quand le livre est encore inconnu, qu'on le lit ou qu'on le déchiffre, qu'on le découvre en un mot: c'est la période d'enthousiasme; la seconde, lorsqu'on l'a relu, redit à satiété : c'est la fatigue; la troisième, quand on le connaît vraiment à fond et qu'il a résonné et vécu quelque temps en notre cœur : c'est l'amitié; alors seulement on peut le juger bien. Toute affection, a dit Victor Hugo, est une *conviction*, mais c'est une conviction dont l'objet est vivant et qui, plus facilement que toute autre, peut s'implanter en nous. Inversement, toute conviction est une affection; croire, c'est aimer.

De même qu'il y a de la *sympathie* dans toute émotion esthétique, il y a aussi de l'*antipathie* dans cette impression de dissonance et de désharmonie que causent à certains lecteurs certaines œuvres d'art, et qui fait que tel tempérament est impropre à comprendre telle œuvre, même magistrale. Aussi dans les esprits trop *critiques* y a-t-il souvent un certain fond d'insociabilité, qui fait que nous devons nous défier de leurs jugements comme ils devraient s'en défier eux-mêmes. Pourquoi le jugement de la foule, si grossier dans les œuvres d'art, a-t-il pourtant été bien des fois plus juste que les appréciations des critiques de profession ? Parce que la foule n'a pas de personnalité qui résiste à l'artiste. Elle se laisse prendre naïvement, soit; mais c'est le sentiment même de son irresponsabilité, de son impersonnalité, qui donne une certaine valeur à ses enthousiasmes : elle ignore les arrièrepensées, les arrièrefonds de mauvaise humeur et d'égoïsme intellectuel, les préjugés raisonnés, plus dangereux encore que les autres. Pour un critique de profession, un des moyens de prouver sa raison d'être, de s'affirmer en face d'un auteur, c'est précisément de *critiquer*, de voir surtout des défauts. C'est là le danger, la pente inévitable. « Contredis-moi un peu afin que nous ayons l'air d'être deux, » disait un personnage historique à son confident. Le critique, pour ne pas se supprimer soi-même, pour se faire sa place au soleil, se voit souvent forcé de rudoyer le peuple des auteurs et artistes; aussi une hostilité plus ou moins inconsciente s'établit-elle vite entre les deux camps. Abaisser autrui, c'est s'élever soi-même ; les voix grondeuses

s'entendent de plus loin, la fêrue qui tourmente l'élève rehausse le magister. La critique ainsi entendue n'est plus que l'agrandissement égoïste de la personne, qui veut dominer une autre personne. « N'y a-t-il pas du plaisir, demande Candide, à tout critiquer, à sentir des défauts où les autres hommes croient voir des beautés ? » Et Voltaire répond : « Sans doute; c'est-à-dire qu'il y a du plaisir à n'avoir point du plaisir. » Nous connaissons tous, critiques à nos heures, ce plaisir subtil qui consiste à dire hautement qu'on n'en a pas eu, qu'on n'a pas été « pris », qu'on a gardé intacte sa personnalité. Parfois même la présence du laid, dans une œuvre d'art dont nous avons à rendre compte, nous réjouit comme celle du beau, mais d'une tout autre manière, à cause de ce mérite qu'elle nous procure de la signaler. « Oh! quelles bonnes choses, disait Pascal en achevant la lecture d'un père jésuite, quelles bonnes choses il y a là dedans *pour nous* ! » Le malheur est que celui qui veut rencontrer le laid le rencontrera presque toujours, et il perdra pour le plaisir de la critique celui d'être « touché », qui, selon La Bruyère, vaut mieux encore. Heureux les critiques qui ne rencontrent pas trop de « bonnes choses » *pour eux* dans leurs auteurs !

Un philosophe contemporain a affirmé que la plus haute tâche de l'historien, en philosophie, était de concilier et non de réfuter; que la critique des erreurs était la besogne la plus ingrate, la moins utile et devait être réduite au nécessaire; que pour tout penseur sincère et conséquent le philosophe doit éprouver une universelle sympathie, bien opposée d'ailleurs à l'indifférence sceptique; que dans l'appréciation des systèmes le philosophe doit apporter « ces deux grandes vertus morales : justice et fraternité <sup>1</sup>. » Ces vertus, nécessaires au philosophe, le sont bien plus encore au critique littéraire, car le sentiment a en littérature le rôle prédominant. S'il ne suffit pas toujours, en critiquant un philosophe, de vouloir avoir raison contre lui pour se paraître à soi-même raisonnable, il suffit trop souvent, dans l'art, de vouloir ne pas être touché pour ne pas l'être; on est toujours plus ou moins libre de se refuser, de se renfermer dans son moi hostile, et même de s'y perdre. C'est donc aux littérateurs, non moins qu'aux philosophes, qu'il convient d'appliquer le précepte par excellence de la morale : aimez-vous les uns les autres <sup>2</sup>. Après tout, si la charité est un devoir à l'égard de l'homme, pourquoi ne le serait-elle pas à l'égard de ses œuvres, où il a laissé ce qu'il a cru sentir en lui de meilleur ? Elles marquent le suprême effort de sa personnalité pour lutter contre la mort. Le livre écrit, si imparfait qu'il soit, est encore une des expressions les plus hautes de « l'éternel vouloir-vivre », et à ce titre il est toujours respectable. Il garde pour un temps cette chose indéfinissable, si fragile et si profonde, l'*accent* de la personne, qui va le mieux au cœur de quiconque sait aimer. Regardez dans les yeux un passant indifférent : ces yeux, clairs pourtant et transparents, vous diront sans doute peu de choses, peut-être rien. Au contraire, dans un simple regard de la personne aimée vous verrez jusqu'à son cœur, avec la diversité infinie des sentiments qui s'y agitent. Il en va ainsi pour la critique. Celui qui traite un livre comme un passant, avec l'indifférence distraite et malveillante du premier coup d'œil, ne le comprendra vraiment point; car la pensée humaine, comme l'individualité même d'un être, a besoin d'être aimée pour être comprise. Ouvrez au contraire le livre ami, celui avec qui vous avez pris l'habitude de causer comme avec une personne, vous y découvrirez entre toutes les pensées des rapports harmonieux, qui les feront se compléter l'une par l'autre; le sens de chaque ligne s'élargira pour vous. C'est que l'affection éclaire; le livre ami est comme

<sup>1</sup> Alfred Fouillée, *Histoire de la philosophie* (Introduction).

<sup>2</sup> *Ibid.*

un œil ouvert que la mort même ne ferme pas, et où se fait toujours visible en un rayon de lumière la pensée la plus profonde d'un être humain.

De là vient qu'il ne faut pas trop mépriser *l'hominem unius libri*. Il aime son auteur et, comme il l'aime, il y a grande chance pour qu'il le comprenne; s'assimile ce qu'il y a de meilleur en lui. Le défaut du critique, c'est souvent d'être *l'homme de tous les livres*; que de trésors de sympathie il lui faudrait avoir amassés pour vibrer sincèrement à toutes les pensées avec lesquelles il entre en contact ! Cette sympathie court risque d'être bien « générale » et, ce voulant s'étendre à tous, de ne s'appliquer à personne : elle ressemble à celle que nous pouvons éprouver pour un membre quelconque de l'humanité, un Persan ou un Chinois. Ce n'est pas assez, et de là vient que le critique est si souvent mauvais juge. C'est, en bien des cas, un de ces « philanthropes » qui n'ont pas d'ami, un de ces « humanitaires » qui n'ont pas de patrie.

D'après un auteur contemporain<sup>1</sup>; c'est dans les moments où le génie sommeille que l'artiste perd de son inconscience, et que, par là même, il permet le mieux au critique d'apercevoir ses procédés de facture et de composition. Dans ces moments-là, le maître devient, pour ainsi parler, son propre disciple. On a dit encore<sup>2</sup> que « la critique des beautés est stérile », celle des défauts seule est utile et « nous instruit de la vraie nature du génie ». Selon nous, la formule contraire serait la vraie, mais, entendons-nous bien, MM. Faguet et Brunetière semblent poser en principe que les beautés de l'écrivain sont visibles pour tous, que ses défauts seuls sont cachés; comme le devoir d'un bon critique est d'apprendre quelque chose à ses lecteurs, il vaut mieux assurément leur montrer des défauts que de ne rien leur montrer du tout. Les critiques modernes ont l'horreur de la banalité, ils ont raison ; mais il n'est banal d'admirer que pour ceux qui ont l'admiration banale. La question reste donc entière. Pour qui serait également capable de faire œuvre personnelle en éclairant une qualité ou un vice, lequel vaudrait-il mieux mettre en lumière ? Il peut être utile de découvrir une tare dans un diamant, il est mieux de trouver un diamant dans le sable. Les grandes œuvres d'art sont comme la terre labourable dont parle La Fontaine: « un trésor est caché dedans » ; pour le trouver, il faut tourner, retourner. Le cultivateur qui dit trop de mal de son champ dit du mal de soi; tel laboureur, telle terre. C'est aussi bien souvent la faute du critique quand il ne fait pas bonne moisson : le critique est jugé par la stérilité de sa propre critique.

Quant à espérer mieux comprendre le génie d'un auteur dans les moments où ce génie même ne se manifeste plus, cela semble un peu étrange. Il est juste d'ajouter que les Shakespeare, les V. Hugo ont, même dans leurs mauvais moments, une allure qui est encore géniale; ce ne sont point les fautes de la médiocrité, mais-des chutes de géant. Faire la critique de ces passages caractéristiques, c'est évidemment être encore de compagnie avec le génie qu'il s'agit de comprendre, c'est employer la méthode des physiologistes modernes qui étudient les fonctions organiques dans leurs perturbations afin de les mieux reconstituer à l'état normal. Mais l'étude des monstruosité, si elle est une partie importante de la biologie, ne saurait la constituer; si les divagations du génie nous font parfois voir ses traits essentiels dans une sorte de grossissement, à la manière des miroirs convexes, on les découvrira mieux encore

<sup>1</sup> M. Faguet

<sup>2</sup> M. Brunetière

dans ses sublinités, dans les moments où il est grand sans être difforme, c'est-à-dire, où il est vraiment grand. Il est beaucoup plus difficile de découvrir une pensée profonde au milieu de certaines divagations ou de certaines bizarreries de Shakespeare ou de Hugo que de remarquer ces bizarreries mêmes. La critique des beautés est et sera toujours plus complexe que celle des défauts. C'est un but beaucoup plus élevé; on peut sans doute tomber plus lourdement encore en cherchant à y atteindre, mais on ne peut pas donner cette raison de ne pas poursuivre un but, qu'il est trop haut.

La seule utilité de la critique des défauts, c'est de préserver le goût public contre certains engouements fâcheux, et peut-être de préserver le génie même contre certains écarts. Le dernier point est le plus difficile. Pour atteindre ce double but, ce n'est pas la critique systématique et irritée des défauts qui convient, c'est la critique impartiale et calme des beautés et des défauts. *Genus irritabile*, a-t-on dit des poètes. Passe pour un poète de se fâcher ! Mais un critique devrait être persuadé avant tout de la vanité de la colère. « Les sottises que j'entends dire à l'Académie hâtent ma fin, » disait Boileau. Pauvre Boileau, qui attachait une si capitale importance aux opinions de l'Académie, et aux siennes propres ! Celui qui se fâche a tort, même s'il a raison, dit le proverbe; après tout, ce n'est pas en démolissant l'œuvre d'autrui qu'on supprimera l'admiration, c'est en faisant mieux. A toute époque, la critique la plus probante du mauvais goût ou de l'impuissance a été le génie.

Il est remarquable combien, depuis les romantiques et M. Taine, nous avons fait d'effort pour comprendre les littératures étrangères, pour nous replacer dans le milieu où tel chef-d'œuvre a pris naissance, pour nous dépouiller de notre propre esprit et de nos préjugés personnels. Nous considérerions comme une simple preuve d'ignorance de méconnaître les gloires étrangères; le nom de Byron, par exemple, a été beaucoup moins contesté en France qu'en Angleterre; de même pour celui de Shelley, du moins à partir du jour où il a été connu. N'est-il pas étrange de voir des critiques qui se font si larges pour comprendre la littérature étrangère devenir tout à coup intolérants dès qu'il s'agit d'un génie français, qui peut ne pas avoir toute la mesure, le bon goût et le bon ton national, ne plus lui pardonner le moindre écart et le condamner au nom de tout ce qu'on excuse chez d'autres. Une langue étrangère a ceci de bon qu'elle nous avertit constamment, par la nature même de sa syntaxe, de ses expressions, de sa démarche pour ainsi dire, qu'il faut nous accommoder à elle et nous arracher à nos préjugés personnels pour bien comprendre l'œuvre écrite dans cette langue. Au contraire, quand nous lisons une œuvre écrite en français, c'est nous, c'est notre esprit particulier que nous voulons absolument retrouver dans cette œuvre ; nous refusons de nous adapter à l'auteur, c'est l'auteur qui doit s'adapter à nous. Chacun de nous a cette conviction secrète qu'il représente à lui seul l'esprit national, et il refuse à cet esprit les qualités ou les défauts variés qu'il admire ou pardonne chez toute autre nation. Tel d'entre nous qui se refuse encore à comprendre les bonnes pages de Zola, si admiré en Russie et relativement si classique dans les grandes lignes, goûtera sans résistance le naturalisme désordonné et sauvage des Tolstoï et des Dostoïewsky ; au contraire, ces crudités et ces violences lui apparaîtront comme le ragoût naturel de l'« exotisme ». M. Taine, qui nous a fait pénétrer toutes les œuvres de la littérature anglaise dans leurs particularités mêmes et dans leurs bizarreries, s'arrêtera déconcerté devant le génie de Victor Hugo, au point de lui préférer les Browning et les Tennyson. M. Schérer, esprit philosophique, séduit par les analyses méticuleuses et

exactes de Georges Elliot au point d'en faire « la plus grande personnalité littéraire depuis Goethe », oubliera entièrement Balzac, ou, s'il rencontre chez Victor Hugo (qu'il n'aime pas) l'éloge de Balzac comme d'un « grand esprit », verra là une « exagération burlesque ». L'étude des littératures étrangères devrait être un moyen de s'ouvrir l'esprit, non de se le fermer, d'agrandir le domaine de notre admiration et de notre sociabilité, au lieu de le restreindre.

Pour comprendre un auteur, il faut « se mettre en rapport » avec lui, comme on dit dans le langage du magnétisme; seulement on ne peut pas juger de la valeur intrinsèque d'un auteur par la facilité avec laquelle ce rapport s'établit. Il y a ici deux termes en présence, l'auteur et le lecteur, qui peuvent se convenir l'un à l'autre sans être plus vrais tous les deux : à certains moments l'histoire, la vie sociale tout entière a été factice et fausse. Il arrive qu'à telle époque telle personnalité littéraire s'est imposée avec une sorte de violence, qui, peu d'années après, reste isolée, n'éveillant plus guère de sympathie : Chateaubriand, par exemple. Il a représenté un type alors prédominant, mais qui a passé, n'étant point assez conforme à celui de la vie simple et éternelle.

En somme, ce ne sont point les lois complexes des sensations, des émotions, des pensées mêmes, qui rendent la critique d'art si difficile; on peut toujours, en effet, vérifier si une œuvre d'art leur est conforme; mais, lorsqu'il s'agit d'apprécier si cette œuvre d'art représente la vie, la critique ne peut plus s'appuyer sur rien d'absolu; aucune règle dogmatique ne vient à son aide : la vie ne se vérifie pas, elle se fait sentir, aimer, admirer. Elle parle moins à notre *jugement* qu'à nos sentiments de sympathie et de sociabilité. De tout ce qui précède, nous pouvons conclure le caractère éminemment sociable du vrai critique, qui doit s'adapter à toutes les formes de société, non pas seulement à celles qui ont existé historiquement, mais à celles qui *peuvent* exister entre des êtres humains et que toute œuvre de génie exprime par anticipation.

Première partie: Les principes. Essence sociologique de l'art.

## CHAPITRE QUATRIÈME

### L'expression de la vie individuelle et sociale dans l'art.

**I.** – [L'art ne recherche pas seulement la sensation](#). - Il cherche l'expression de la vie. - Lois qui en résultent. - Impuissance du pur formalisme dans l'art. - Flaubert. - Le fond vivant doit toujours transparaître sous la forme.

**II.** [Les idées, les sentiments et les volontés constituent le fond de l'art](#). - Nécessité des idées et de la science pour renouveler les sentiments mêmes.

**III.** [Le but dernier de l'art est de produire la sympathie pour des êtres vivants](#). - A quelles conditions un être est-il sympathique. Nécessité de l'individualité. Nécessité d'un côté universel et social des types. - Le conventionnel et le naturel dans la société et dans l'art. Moyens d'échapper au conventionnel.

[Table des matières](#)

Première partie: chapitre IV:  
“L'expression de la vie individuelle et sociale dans l'art.”

# I

## L'art ne recherche pas seulement la sensation

### [Table des matières](#)

**I.** - L'art poursuit deux buts distincts : il cherche à produire, d'une part, des sensations agréables (sensations de couleur, de son, etc.), d'autre part, des phénomènes d'induction psychologique aboutissant à des idées et à des sentiments de nature plus complexe (sympathie pour les personnages représentés, intérêt, pitié, indignation, etc.), en un mot, tous les sentiments sociaux. Ces phénomènes d'induction sont ce qui rend l'art *expressif de la vie*.

Toutes les fois que l'art a pour objet les sensations, il se trouve en présence de lois scientifiques dont un grand nombre sont absolument incontestables. L'esthétique, par ce côté, touche à la physique (optique, acoustique, etc.), aux mathématiques, à la physiologie, à la psycho-physique.

La statuaire repose spécialement sur l'anatomie et la physiologie ; la peinture, sur l'anatomie, la physiologie et l'optique; l'architecture, sur l'optique (la règle d'or, etc.); la musique, sur la physiologie et l'acoustique; la poésie, sur la métrique, dont les lois les plus générales se rattachent assurément à l'acoustique et à la physiologie.

Si l'art était ramené à ce seul but, produire des sensations agréables, son domaine serait relativement limité et ses lois beaucoup plus fixes. En effet, le caractère agréable ou désagréable des sensations est réglé par des lois scientifiques qu'il ne serait pas impossible de déterminer un jour. Si donc l'art en venait à n'avoir plus d'autre fin que de charmer les yeux et les oreilles, il pourrait se réduire un jour à un système de règles techniques, à une question de savoir-faire, ou même de savoir pur et simple. Le peintre ou le poète pourrait n'avoir pas plus besoin de génie que l'artificier n'en a besoin pour composer selon des formules chimiques et lancer dans des directions calculées ses fusées multicolores.

Mais un art qui ne nous procurerait ainsi que des sensations agréables disposées le plus savamment possible ne nous donnerait qu'un pur abstrait des choses et du monde; or, le miel le plus doux extrait de la fleur ne vaut pourtant pas la fleur. Un tel art aurait au plus haut point le défaut inhérent à tous les arts, qui est de se montrer infiniment plus étroit que la nature. Les règles de la sensation agréable sont des *limites* pour l'art; le rôle du génie dans l'art est précisément de reculer sans cesse ces limites et pour cela de paraître parfois violer les règles. En réalité il ne les viole pas d'une manière absolue, car des sensations franchement désagréables ne pourraient se tolérer, mais il les tourne, et ainsi il s'efforce d'élargir sans cesse le domaine que l'art s'ouvre dans la nature infinie.

Le véritable objet de l'art c'est l'expression de la vie. L'art, pour représenter la vie, doit observer deux ordres de lois : les lois qui règlent en nous les *rappports de nos représentations subjectives* et les lois qui règlent les *conditions objectives* dans lesquelles la vie est possible.

Les lois qui dominant les rapports des représentations forment une sorte de science de la perspective intérieure. Dans tout art, comme dans la peinture, il y a des effets de raccourci, d'ombre et de lumière, des questions de premier et de second plan. L'artiste dramatique, par exemple, est toujours forcé, pour donner l'illusion de la réalité, d'outrer certains traits; il ne représente la vie qu'avec des infidélités calculées.

Quant aux lois qui ont rapport aux conditions objectives dans lesquelles se produit la vie, elles sont pour la plupart inconnues, et ne peuvent faire l'objet d'aucune science exacte. Il est très difficile de définir scientifiquement la vie, même en ses manifestations les plus infimes, à plus forte raison la vie mentale et morale que l'artiste s'efforce de nous rendre présente dans ses œuvres. La vie est d'autant plus insaisissable par l'analyse abstraite qu'elle est plus individualisée; or, c'est l'individualité à son plus haut degré qui est l'objet préféré du poète, du romancier, de l'artiste. La psychologie du caractère individuel, loin de former une science achevée sur laquelle puisse s'appuyer le poète ou le romancier, est encore à créer; et c'est le poète même ou le romancier, ce sont les Shakespeare ou les Balzac qui contribuent à la créer et en rassemblent d'instinct les éléments.

Ce qui fait que la science de la vie morale et du caractère aura peine à sortir de l'état d'enfance dans lequel elle se trouve, c'est qu'elle est réduite, pour toute méthode, à l'observation au lieu de l'expérimentation. Le seul expérimentateur, en une certaine mesure, c'est le poète ou le romancier qui, lorsqu'il a le don de vie, nous fait voir et toucher des caractères se développant dans un milieu nouveau, qu'il varie à sa volonté. La création artistique; quand elle est assez puissante, atteint une valeur qui approche de l'expérimentation scientifique, quoique, nous le verrons plus loin, elle en soit toujours très différente.

On sait combien il est difficile, même pour un tireur, de couvrir une balle, de suivre une seconde fois le chemin frayé une première; c'est le même tour de force que doit exécuter sans cesse l'écrivain, devinant dans chaque cœur les blessures plus ou moins profondes faites par la vie même, les chemins par où a passé une première fois l'émotion et par où elle peut passer une seconde fois, visant dans le sens précis où la nature a tiré au hasard. On reproche parfois à certains génies d'être subtils; mais quoi de plus subtil que la nature ? L'esprit n'égalera

jamais les choses en ramifications et en sinuosités; seulement il faut que, dans toutes ces ramifications, la sève de la vie circule, comme le sang court dans les innombrables fibres qui relient entre elles les cellules cérébrales. Créer, c'est savoir être à la fois subtil comme la pensée et réel comme la vie. La vie, au fond, n'est qu'un degré de complexité de plus. Sachez être assez subtil pour être purement et simplement vrai.

Ni dans l'art ni dans la vie réelle la beauté n'est une pure question de sensation et de forme. Tout type de grâce vraiment attirante doit mériter qu'on lui applique les vers du poète :

Ton accent est plus doux que ta voix : ton sourire  
Plus joli que ta bouche, et ton regard plus beau  
Que tes yeux : la lumière efface le flambeau.

C'est que la beauté est en grande partie action, perpétuel rayonnement du dedans au dehors. La vraie beauté se crée ainsi elle-même à chaque instant, à chacun de ses mouvements; elle a la clarté vivante de l'étoile. « La beauté sans expression, dit Balzac, est peut-être une imposture. »

Partout où l'expression se trouve, elle crée une beauté relative, parce qu'elle crée la vie. Le formalisme dans l'art, au contraire, finit par faire de l'art une chose tout *artificielle* et conséquemment morte. Flaubert, partagé entre le formalisme et le réalisme, définit très bien la recherche de la sensation choisie, qu'il croit être le but de l'art, mais qui n'en est qu'un des éléments. « Je me souviens, dit-il, d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu; celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées. Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, - des matières qu'il traite, - ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe ? (Je parle en platonicien) ». - Certainement *la rareté des éléments et le poli de la surface* peuvent constituer de très belles qualités, mais, si on en faisait le tout de l'art, littérature et poésie ne seraient plus que l'habileté à construire des décors; la mise en scène primerait la vie. C'est en partie d'après cette esthétique que sont écrits *les Martyrs*, cette œuvre tant admirée par Flaubert et vieillie un peu vite. Enfin ces principes expliquent mieux qu'aucun commentaire les défauts de *Salammbô*, qui, comme on l'a dit, est une sorte d'opéra en prose. Flaubert, comprenant lui-même le caractère exclusif de cette théorie, ajoute : « Si je continuais longtemps de ce train-là, je me fourrerais complètement le doigt dans l'œil, car, d'un autre côté, l'art doit être bonhomme. » Oui, et la formule est juste, l'art doit être bonhomme, c'est-à-dire point gourmé, point tendu, point poseur, accueillant pour toutes les choses de la vie et tous les êtres de la nature. Le véritable artiste ne doit pas voir et sentir les choses en artiste, mais en homme, en homme sociable et bienveillant, sans quoi le métier, tuant en lui le sentiment, finirait par ôter de ses œuvres la vie, qui est le fond solide de toute beauté.

Un des défauts caractéristiques auxquels se laisse bientôt aller celui qui vit trop exclusivement pour l'art, c'est de ne plus voir et sentir avec force dans la vie que ce qui lui paraît le plus facile à *représenter* par l'art, ce qui peut immédiatement se transposer dans le domaine de la fiction. Peu à peu l'art prend pour lui le pas sur la vie réelle; toutes les fois qu'il est ému, il rapporte son émotion à cette fin pratique, l'intérêt de son art; il ne sent plus pour sentir, mais pour utiliser sa sensation et la traduire. Il est comme l'acteur de profession, chez qui tout geste et toute parole perd son caractère spontané pour devenir une mimique; c'est Talma cherchant à tirer parti même du cri de douleur sincère qui lui est échappé à la mort de son fils, et s'écoutant sangloter. Mais il y a cette différence que l'acteur, par cette perpétuelle étude de soi au point de vue de son art, altère surtout ses gestes et son accent, tandis que l'artiste peut altérer jusqu'à son sentiment même et fausser son propre cœur. Flaubert, qui était artiste dans la moelle des os et qui s'en piquait, a exprimé cet état d'esprit avec une précision merveilleuse : selon lui, vous êtes né pour l'art si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous semblent pas avoir d'autre utilité. Selon nous, un être ainsi organisé échouerait au contraire dans l'art, car il faut *croire* en la vie pour la rendre dans toute sa force; il faut sentir ce qu'on sent, avant de se demander le pourquoi et de chercher à utiliser sa propre existence. C'est s'arrêter à la superficie des choses que d'y voir seulement des *effets* à saisir et à rendre, de confondre la nature avec un musée, de lui préférer même au besoin un musée. « Vous me mépriseriez trop, dit encore Flaubert à George Sand, si je vous disais qu'en Suisse je m'embête à crever... Je ne suis pas *l'homme de la nature* et je ne comprends rien aux pays qui n'ont pas d'histoire. Je donnerais tous les glaciers de la Suisse pour le musée du Vatican. » - « Une chose bien caractéristique de notre être, disent, eux aussi, MM. de Goncourt, c'est de ne rien voir dans la nature qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art. Voici un cheval dans une écurie, aussitôt une étude de Géricault se dessine dans notre cervelle ; et le tonnelier de la cour voisine nous fait revoir un lavis à l'encre de Chine de Boilvin.

Le grand art est celui qui traite la nature et la vie non en illusions, mais en réalités, et qui sent en elles le plus profondément non pas ce que l'art humain peut le mieux rendre, mais ce qu'il peut au contraire le plus difficilement traduire, ce qui est le moins transposable en son domaine. Il faut comprendre combien la vie déborde l'art pour mettre dans l'art le plus de vie.

Première partie: chapitre IV:  
“L'expression de la vie individuelle et sociale dans l'art.”

## II

### Les idées, les sentiments et les volontés constituent le fond de l'art

#### [Table des matières](#)

**II.** - Ce fond vivant de l'art, qui doit toujours transparaître sous la forme, est fait d'abord d'*idées*, puis de *sentiments* et de *volontés*.

Le mot ne peut rien sans l'idée, pas plus que le diamant le mieux taillé ne peut briller dans une obscurité complète sans un rayon de lumière reflété par ses facettes; l'idée est la lumière du mot. L'idée est nécessaire à l'émotion même et à la sensation pour les empêcher d'être banales et usées. « L'émotion est toujours neuve, a dit V. Hugo, et le *mot* a toujours servi, de là l'impossibilité d'exprimer l'émotion. » Eh bien non, et c'est là ce qu'il y a de désolant pour le poète, l'émotion la plus personnelle n'est pas si neuve; au moins a-t-elle un fond éternel; notre cœur même a déjà servi à la nature, comme son soleil, ses arbres, ses eaux et ses parfums; les amours de nos vierges ont trois cent mille ans, et la plus grande jeunesse que nous puissions espérer pour nous ou pour nos fils est semblable à celle du matin, à celle de la joyeuse aurore, dont le sourire est encadré dans le cercle sombre de la nuit : nuit et mort, ce sont les deux ressources de la nature pour se rajeunir à jamais.

La masse des sensations humaines et des sentiments simples est sensiblement la même à travers la durée et l'espace. Si on a vécu trente ans, avec une conscience assez aiguisée, dans un coin pas trop fermé de la terre, on peut compter n'avoir plus à éprouver de sensations radicalement neuves, mais seulement des nuances inaperçues jusqu'alors, des nouveautés de détail. De là la lassitude où ne tarde pas à tomber quiconque regarde la vie en pur dilettante, y cherchant seulement des impressions, des motifs de reproductions esthétiques et pour ainsi dire de croquis. Au bout d'un certain temps, il sera fatigué même du pittoresque, qui finit par se répéter comme toute chose et par s'user. *Eadem sunt omnia semper*.

Ce qui s'accroît pour nous à mesure que nous avançons dans la vie, et ce qui s'accroît constamment pour l'humanité en général, c'est beaucoup moins la masse des *sensations*

brutes que celle des idées, des connaissances, qui elles-mêmes réagissent sur les sentiments. La science a été, jusqu'ici du moins, susceptible d'une extension sans limites; c'est par elle surtout que nous pouvons espérer ajouter quelque chose à l'œuvre humaine, c'est par elle que nous pouvons espérer tenir en éveil et satisfaire à jamais notre curiosité, nous donner à nous-mêmes cette conviction que nous ne vivons pas en vain. L'art pour l'art, la contemplation de la pure forme des choses finit toujours par aboutir au sentiment d'une monotone Maya, d'un spectacle sans fin et sans but, d'où on ne retire rien. L'intelligence peut seule exprimer dans une œuvre extérieure le suc de la vie, faire servir notre passage ici-bas à quelque chose, nous assigner une fonction, un rôle, une œuvre très minime dont le résultat a pourtant chance de survivre à l'instant qui passe. La science est pour l'intelligence ce que la charité est pour le cœur ; elle est ce qui rend infatigable, ce qui toujours relève et rafraîchit; elle donne le sentiment que l'existence individuelle et même l'existence sociale n'est pas un piétinement sur place, mais une ascension. Disons plus, l'amour de la science et le sentiment philosophique peuvent, en s'introduisant dans l'art, le transformer sans cesse, car nous ne voyons jamais du même œil et nous ne sentons jamais du même cœur lorsque notre intelligence est plus ouverte, notre science agrandie, et que nous voyons plus d'univers dans le moindre être individuel.

Il existe un rapport très bref et très simple fait à l'amirauté autrichienne par le capitaine de Wohlgemuth, qui a séjourné un an au pôle pour y faire des recherches scientifiques. En le lisant, je ne puis m'empêcher de penser à Pierre Loti : à travers ces lignes le plus souvent sèches, on entrevoit les mêmes visions qui passent dans *Pêcheur d'Islande*; on devine l'inguérissable nostalgie du marin qui s'attache à chaque coin de terre où il séjourne, s'en fait une patrie, et ensuite ne se trouve plus chez lui nulle part, même au pays natal, ayant éparpillé de son cœur sur toute la surface du globe. « Le départ du *Pola*, qui nous laisse ici, rompt l'unique lien qui nous rattachait encore à la patrie. Nous voilà seuls, pour toute une année, isolés dans la mer du Groënland. Nul journal, nulle lettre ne peut plus nous parvenir. Nous ne devons plus avoir d'autre pensée et, par conséquent, pas d'autre distraction que le travail. Désormais nous serons soutenus par l'idée que le fidèle accomplissement de notre tâche ajoutera un nouveau maillon à la grande chaîne du savoir humain... (1<sup>er</sup> janvier 1883.) » - L'hiver passé : - « Adieu, San-Mayen (c'est le nom de l'île où l'expédition scientifique a hiverné)... Après nous il viendra d'autres hommes pourvus d'instruments meilleurs, comme nous sommes venus prendre la place des sept Hollandais qui, il y a deux cent cinquante ans, ont payé de leur vie leur tentative d'hivernage. Pour nous, une année de travail heureux est écoulée. Et maintenant l'ouragan, comme il le fait depuis des siècles et comme il l'a fait pour les cabanes des Hollandais, va couvrir de lave ce lieu de labeur paisible. Des brouillards obscurs passent lentement, gravement, éternellement. » On croirait bien lire du Pierre Loti c'est toujours ce même sentiment des vicissitudes à cycles réguliers et des transformations monotones de toute existence, qu'inspire l'océan et le ciel, la vie en plein infini, sans interposition d'êtres humains et de distractions mesquines, sans cloison opaque qui arrête l'œil perdu dans la transparence sans fond des flots et de l'éther. Mais à ce sentiment se mêle ici quelque chose de nouveau, l'amour sincère de la science, la curiosité de l'intelligence abstraite et non pas seulement des yeux en quête de paysages. Aussi n'aboutissons-nous plus du tout, comme chez Pierre Loti, à la mélancolie vague et oisive du rêveur qui laisse courir son rêve devant ses regards : c'est la différence profonde du pur artiste et du savant. Le

premier n'est qu'une machine à sensations, un enregistreur; le second sent qu'il a quelque chose à faire avec ces perceptions mêmes qu'il enregistre : il sait qu'il a à les systématiser, à les réduire en corps de doctrine et à faire la science humaine avec sa vie.

Poussés par la soif de la science, huit observateurs infatigables se réunissent à deux heures de la nuit sur la glace et discutent longtemps si la température de la mer doit être notée avec - 1,4 ou - 1,35° c. Ceux qui savent discuter ainsi par 17° de froid sur un chiffre n'éprouveront pas un jour cette usure de la sensibilité qu'on rencontre chez tant d'artistes, ce sentiment d'une vie passée tout entière à la reproduction vaine des choses, non à la création de rien de nouveau. C'est en agissant de lui-même, en créant, que l'homme sent véritablement ses forces, et c'est surtout dans le domaine de la pensée qu'il peut créer quelque chose. Le poète même, pour créer, doit être un penseur, un constructeur de systèmes vivants, mêlant à ses représentations de la vie des conceptions élevées et philosophiques.

La curiosité, l'attrait de l'inconnu jouent un grand rôle jusque dans l'attrait excité par une œuvre d'art. La science embryonnaire ne voyait de merveilles que dans les choses placées bien haut hors de notre portée ; la science actuelle, tout au contraire, trouve le merveilleux à chaque pas, en toute chose. L'homme non cultivé ne s'intéressait qu'à ce qui le sortait de son milieu et ne lui rappelait rien de ce qu'il avait coutume de voir; on ne devait lui dire que des histoires de princes, on ne devait lui faire de récits que sur les pays lointains. De nos jours, nous étant aperçus que notre milieu même avait des doubles fonds inconnus de nous, nous nous intéressons à quoi que ce soit, près ou loin, pourvu que notre imagination intelligente y trouve son compte.

Outre les idées, l'art a pour objet principal l'expression des sentiments, parce que les sentiments qui animent et dominant toute vie valent seuls en elle. Mon amour est plus vivant et plus vrai que moi-même. Les hommes passent et leurs vies avec eux, le sentiment demeure. Le sentiment ou, pour mieux dire, la volonté, puisque tout sentiment est une volonté en germe. Le sentiment est la résultante la plus complexe de l'organisme individuel, et il est en même temps ce qui mourra le moins dans cet organisme; il est la plus profonde formule de la réalité vivante. Ce qui fait que quelques-uns d'entre nous donnent parfois si facilement leur vie pour un sentiment élevé, c'est que ce sentiment leur apparaît en eux-mêmes plus réel que tous les autres faits secondaires de leur existence individuelle; c'est avec raison que devant lui tout disparaît, s'anéantit. Tel sentiment est plus vraiment nous que ce qu'on est habitué à appeler notre personne ; il est le cœur qui anime nos membres, et ce qu'il faut avant tout sauver dans la vie, c'est son propre cœur.

Les sentiments et les volontés, à leur tour, s'expriment dans les actes et dans tous les faits de la vie. L'art du savant, de l'historien, et aussi de l'artiste, c'est de découvrir les faits significatifs, expressifs d'une loi; ceux qui dans la masse confuse des phénomènes constituent des points de repère et peuvent être reliés par une ligne, former un dessin, une figure, un système. La science et l'histoire, qui nous donnent comme le squelette de la réalité, reposent en somme, dans leurs lignes essentielles, *sur un petit nombre de faits* triés avec soin et, comme nous disions tout à l'heure, *expressifs*. Ces faits, dans la science, expriment des lois purement objectives ; dans l'histoire, des lois psychologiques et humaines. L'art repose sur

moins de faits encore, et son but est d'accumuler dans le plus court fragment de l'espace ou de la durée le plus grand nombre de faits significatifs. Il y a souvent plus d'actions et de pensées décisives dans un drame qui dure vingt-quatre heures et se déroule en une chambre de dix mètres carrés que dans toute une vie humaine. L'art est ainsi une condensation de la réalité; il nous montre toujours la machine humaine sous une plus haute pression. Il cherche à nous représenter plus de vie encore qu'il n'y en a dans la vie vécue par nous. L'art, c'est de la vie concentrée, qui subit dans cette concentration les différences du caractère des génies. Le monde de l'art est toujours de couleur plus éclatante que celui de la vie : l'or et l'écarlate y dominent avec les images sanglantes ou, au contraire, amollissantes, extraordinairement douces. Supposez un univers fabriqué par des papillons, il ne sera peuplé que par des objets de couleur vive, il ne sera éclairé que par des rayons orangés ou rouges; ainsi font les poètes.

Première partie: chapitre IV:  
“L'expression de la vie individuelle et sociale dans l'art.”

### III

## Le but dernier de l'art est de produire la sympathie pour des êtres vivants

#### [Table des matières](#)

**III.** - Toutefois, l'art n'est pas seulement un ensemble de faits *significatifs*; il est avant tout un ensemble de moyens *suggestifs*. Ce qu'il dit emprunte souvent sa principale valeur à ce qu'il ne dit pas, mais suggère, fait penser et sentir. Le grand art est l'art évocateur, qui agit par suggestion. L'objet de l'art, en effet, est de produire des émotions sympathiques et, pour cela, non pas de nous représenter de purs objets de sensations ou de pensées, au moyen de faits significatifs, mais d'évoquer des objets d'affection, des sujets vivants avec lesquels nous puissions entrer en société.

Toutes les règles concernant ce nouvel objet de l'art aboutissent à déterminer dans quelles conditions se produit l'émotion sympathique ou antipathique. Le but dernier de l'art est toujours de provoquer la sympathie; l'antipathie ne peut jamais être que transitoire, incomplète, destinée à ranimer l'intérêt par le contraste, à exciter les sentiments de pitié envers les personnages marquants par l'éveil des sentiments de crainte ou même d'horreur. En somme, nous ne pouvons pas éprouver d'antipathie absolue et définitive pour aucun être vivant. Peu importe donc, au fond, qu'un être soit beau, pourvu que vous me le rendiez sympathique. L'amour apporte la beauté avec lui. La vibration du cœur est comme celle de la lumière : elle se communique tout alentour; produisez en moi l'émotion, cette émotion, passant dans mon regard, puis rayonnant au dehors, se transformera en beauté pour mes yeux.

La première condition pour qu'un personnage soit sympathique, c'est évidemment qu'il vive. La vie, fût-elle celle d'un être inférieur, nous intéresse toujours par cela seul qu'elle est la vie. La seconde condition, c'est que ce personnage soit animé de sentiments que nous puissions comprendre et qui soient en nous-mêmes puissants. Ceci posé, il peut arriver qu'un personnage antipathique par ses sentiments et ses actions, mais animé d'une vie intense, nous entraîne par cette intensité de vie, en dépit de notre répulsion naturelle. Inversement, la

sympathie que nous éprouvons pour un personnage dominé par nos propres sentiments ou par ceux qui nous semblent le plus désirables à éprouver, peut lui donner à nos propres yeux une vie qu'il ne possède réellement pas dans l'œuvre d'art et exciter notre admiration alors même que l'artiste n'aurait pas bien su rendre la vie. Ainsi s'explique la vogue de certains personnages et de certains romans qui, après avoir paru de purs chefs-d'œuvre aux contemporains, - dont ils représentaient, en les outrant peut-être, les tendances, qualités ou défauts, - semblent par la suite froids, faux même et dépourvus de vie.

Le personnage le plus universellement sympathique est celui qui vit de la vie une et éternelle des êtres, celui qui s'appuie sur le vieux fond humain et, se soulevant sur cette base immuable, s'élève aux pensées les plus hautes, que l'humanité atteint seulement en ses heures d'enthousiasme et d'héroïsme. Mais il faut que ce soit là un élan du cœur et du sentiment, non un jeu de l'intelligence. Le personnage qui raisonne seulement et ne sent pas ne saurait nous émouvoir: nous voyons trop bien que sa supériorité ne repose sur rien de profond et d'organique, nous sentons qu'il ne vit pas ses idées. On peut même ajouter que, d'après les données actuelles de la science, le conscient n'est pas tout et est souvent superficiel; aussi l'inconscient doit-il être présent et se laisser sentir dans l'œuvre d'art partout où il existe dans la réalité, si l'on veut donner l'impression de la vie. Le charme des récits populaires vient peut-être de ce que les humbles nous y sont montrés simples et presque inconscients dans leur héroïsme ou dans leur dévouement, comme dans leur vie de chaque jour, spontanés en un mot, et sincères. La sincérité est le principe de toute émotion, de toute sympathie, de toute vie, parce qu'elle est la forme projetée par le fond en vertu d'un développement naturel, qui va du dedans au dehors, de l'inconscient au conscient. Tout ce qui est pure combinaison artificielle, pur mécanisme, est une négation de la vie, de la spontanéité, de la sincérité même. Il faut donc que l'œuvre d'art offre l'apparence de la spontanéité, que le génie semble aussi tout spontané, enfin que les êtres qu'il crée et anime de sa vie aient eux-mêmes cette spontanéité, cette sincérité d'expression, dans le mal comme dans le bien, qui fait que l'antipathique même redevient en partie sympathique en devenant une vérité vivante, qui semble nous dire : Je suis ce que je suis, et, telle je suis, telle j'apparais.

La vie, par cela même, c'est l'*individualité* : on ne sympathise qu'avec ce qui est ou semble individuel; de là, pour l'art, l'absolue nécessité, en même temps que la difficulté de donner à ses créations la marque de l'*individuation*.

Léonard de Vinci conseille aux peintres de recueillir les expressions diverses de physionomie que le hasard met sous leurs yeux; plus tard, ils les pourront rapporter au visage forcément indifférent du modèle : ils auront pris de la sorte la vérité sur le fait. Le conseil est bon sans doute pour les expressions peu compliquées, celles des êtres et des visages vulgaires. Très probablement un homme du peuple, en présence d'un danger donné, aura une expression qu'un autre homme du peuple vis-à-vis de ce même danger reproduira. Mais, lorsqu'il s'agit d'un être vraiment intelligent et supérieur, ayant une individualité véritable, il ne saurait être question de lui prêter l'expression d'autrui, celle du vulgaire, celle de tous; car il a son expression à lui, toute personnelle, qu'il conservera partout et toujours, de quelque nature que soient les circonstances et les émotions. Même en représentant un être moins complexe et plus simple, encore faut-il, - et Léonard de Vinci ne l'ignorait pas, - lui donner

une physionomie individuelles eût-on rassemblé de toutes parts les traits de cette physionomie.

Pourtant, ce qui ne serait qu'individuel et n'exprimerait rien de typique ne saurait produire un intérêt durable. L'art, qui cherche en définitive à nous faire sympathiser avec les individus qu'il nous représente, s'adresse ainsi aux côtés sociaux de notre être; il doit donc aussi nous représenter ses personnages par leurs côtés sociaux: le héros en littérature est avant tout un être social; soit qu'il défende, soit même qu'il attaque la société, c'est par ses points de contact avec elle qu'il nous intéresse le plus.

Les grands types créés par les auteurs dramatiques et les romanciers de premier ordre, et qu'on pourrait appeler les grandes individualités de la cité de l'art, sont à la fois profondément *réels* et cependant *symboliques*. C'est à la réunion de ces deux avantages qu'ils doivent leur importance dans l'histoire littéraire. Il existe nombre d'études de caractères prises sur le vif, parfaitement vraies, qui n'exerceront pourtant jamais d'influence notable dans la littérature; pourquoi ? Parce que ce ne sont que des fragments détachés du réel, qui n'ont rien de symbolique, qui ne sont pas l'expression vivante de quelque idée générale et par là même d'une réalité plus ample. Ce n'est pas assez de nous peindre un *individu*, il faut nous peindre une *individualité* vraiment marquante, c'est-à-dire la concentration en un être des traits dominants d'une époque, d'un pays, enfin de tout un groupe d'autres êtres. Les personnages créés par Shakespeare sont symboliques en même temps que réels; plus d'un même, comme Hamlet, est surtout symbolique, et Hamlet renferme pourtant encore assez de réalité humaine pour que chacun de nous puisse y retrouver quelque chose de soi. De même pour l'Alceste de Molière, le Faust et le Werther de Goethe, le Balthazar Claëtz de Balzac : ce sont des individus grandis jusqu'à être des *types*.

Il faut distinguer d'ailleurs, parmi ces types humains, deux catégories. Les uns, très complexes, comme tous ceux que nous venons de citer, sont intellectuels en même temps que moraux : ils résument et systématisent la situation philosophique de toute une époque en face de la vie et de la destinée. Les autres, plus étroits et purement moraux, personnifient des vertus ou des vices, comme l'Othello ou l'Iago de Shakespeare, la Phèdre de Racine, la Cléopâtre de Corneille, Harpagon ou Tartufe, Grandet ou le père Goriot. Les premiers, qui sont pour ainsi dire des types *philosophiques*, sont peut-être d'un ordre supérieur, comme tout ce qui est plus complexe.

Enfin, il est des types proprement sociaux, qui représentent l'homme d'une époque, dans une société donnée. Or, les conditions de la société humaine sont de deux sortes: il y en a quelques-unes d'éternelles, qu'on trouve réalisées même dans les sociétés les plus sauvages; il y en a de conventionnelles, qui ne se rencontrent que dans une nation déterminée à tel moment de son histoire. Ce qui fait qu'il est si difficile d'établir des règles fixes dans la critique d'art, c'est que l'objet suprême de l'art n'est pas fixe : la vie sociale est sans cesse en évolution; nous ne savons jamais au juste ce que sera demain l'humanité.

Pour trouver le durable dans l'art, Nisard et Saint-Marc Girardin ont proposé cet expédient: chercher le général; en littérature, disent-ils, il n'y a de vrais que les sentiments les plus

généraux. Par malheur, les sentiments ne peuvent pas s'abstraire de l'individu sentant. Ce qui distingue précisément le sentiment de la pure idée, qui n'est pas l'objet de l'art, c'est que, dans le sentiment, il y a toujours une part très grande d'individualité. Le *concret*, sans lequel l'art en somme ne peut exister, est aussi le *particulier*. Le style, c'est l'homme même, conséquemment l'individu ; ajoutez que c'est en même temps la société présente à cet individu, c'est l'ensemble des imperceptibles modifications qu'apporte au sentiment personnel l'influence de toute une époque, c'est le « siècle, » qui nécessairement passe. Comment ne pas sourire quand nous entendons appeler Virginie « cette vertueuse demoiselle, » et cependant ce langage-là a été vrai et sincère il y a cent ans.

Il existe sans doute, au fond de tout individu comme de toute époque, un noyau de sensations vives et de sentiments spontanés qui lui est commun avec tous les autres individus et toutes les autres époques; c'est le fonds de toute existence; c'est le lieu et le moment où, en étant le plus soi-même, on se sent devenir autrui, où l'on saisit dans son propre cœur la pulsation profonde et immortelle de la vie. Mais ce centre où l'individu se confond avec l'humanité éternelle n'est qu'un point de la vie mentale; il ne peut constituer l'objet unique de l'art. Il n'est guère atteint, d'ailleurs, que par la poésie lyrique. Et remarquons que les grands poètes lyriques, comme ceux des Védas et de la Bible, ont moins vieilli que les autres. La poésie dramatique ou épique repose beaucoup plus sur des conventions sociales.

Au contraire, il n'est pas de genre qui passe plus vite que l'éloquence. Il y a en tout orateur de l'acteur et du rhéteur, c'est-à-dire une part importante d'éphémère. L'effet profond d'un morceau d'éloquence ne dépasse guère son siècle ou le suivant. Nous voyons trop, à distance, tous les artifices des grands orateurs; ils ne seraient plus capables de nous entraîner et de nous charmer. De Démosthène, de Cicéron, de Mirabeau il ne reste que des mouvements, des paroles spontanées, des cris de passion comme celui de Démosthène après Chéronée : « Non, Athéniens, vous n'avez pas failli. » Presque tout le reste a passé. C'était d'ailleurs son peu de durée que Platon et Socrate reprochaient déjà au genre oratoire; par sa nature même, en effet, il renferme quelque chose de passager, de conventionnel et de fragile : il est fait pour la cause du moment.

Ce qui est malheureux, c'est que la part du conventionnel va augmentant dans la société, à mesure qu'elle se complique et que tout cesse de s'y réduire à des relations purement animales. Le conventionnel, qui se ramène au volontaire, est un des signes distinctifs du progrès social; le pur naturel ne se rencontre guère que dans les sociétés animales. Donc, plus un auteur veut peindre l'homme complexe de notre société, c'est-à-dire précisément l'être qui nous intéresse davantage, plus il doit se résigner à ce que cet être complexe change au bout de peu d'années et ne se reconnaisse plus dans le portrait qu'il aura fait de lui.

On peut diviser les conventions en deux espèces: 1° celles de la vie sociale elle-même; 2° celles de l'art, qui sont souvent les conséquences mêmes de celles de la vie. Par exemple, les conventions et les abstractions sur lesquelles repose l'art classique du dix-septième siècle faisaient partie en quelque sorte des réalités de la vie d'alors. L'existence, au règne de Louis XIV, avait pris quelque chose de général, de régulier et de froid, qui fait que l'art de cette époque, comme l'a fait voir Taine, représentait encore des modèles vivants au moment même

où il semble nous montrer des marionnettes. Il faut, pour comprendre cet art, se transporter à cette époque, se réadapter à ce milieu social factice, se dépouiller de son moi moderne; tout le monde ne le fait pas volontiers. De même, la crudité d'expression qui caractérise l'art contemporain répond à un certain état social caractérisé par l'avènement des connaissances positives où chacun est si fier de ce savoir naissant, qu'il l'étale, veut le mot le plus tranchant et le plus violent, la définition précise en même temps que la vision brutale des objets<sup>1</sup>. Cette brutalité a sa part de convention, comme la généralité et le vague des siècles précédents. En outre, l'avènement de la démocratie et des nouvelles « couches sociales » se fait sentir dans l'art, comme dans toutes les autres manifestations de la vie sociale.

Ainsi que l'a remarqué Balzac, il existe au sein de l'humanité, comme de l'animalité même, une diversité d'espèces, l'artiste les reproduit toutes; mais, parmi ces espèces, il en est qui sont plus ou moins susceptibles de durée, d'autres qui doivent s'éteindre du jour au lendemain. L'amoureux de 1830, par exemple, ou le poitrinaire de 1820, est une espèce disparue; il nous faut aujourd'hui, pour comprendre les types d'autrefois, des recherches analogues à celles du savant déblayant des fossiles. Tout art s'appuie sur des habitudes: l'art factice, sur des habitudes factices et transitoires, sur des modes ; l'art durable, sur des habitudes constitutives de l'être.

Loin de diminuer dans l'humanité et dans les arts, la part de la *convention* pourra bien augmenter toujours. Seulement il y a des conventions plus ou moins irrationnelles. Les modes existeront toujours pour le style, ce « vêtement de la pensée », comme pour les costumes humains; mais il est des modes plus ou moins absurdes; par exemple, les perruques du temps de Louis XIV ou les boucles dans le nez que portent les sauvages. L'humanité peut un jour se débarrasser entièrement de ces modes risibles; elle peut aussi se débarrasser de certaines affectations de style; elle peut faire consister la convention dans des formes toujours moins écartées du langage le plus simple, c'est-à-dire du signe spontané et presque réflexe de la pensée. On peut concevoir une extrême richesse dans l'expression, tenant à une extrême ingéniosité dans les inventions et les conventions du style, qui cependant ne s'écarterait pas trop de la vérité simple. Tout le progrès de la société humaine a pour idéal une complexité croissante, qui coïncide avec une centralisation croissante : un infini rapporté à un même point mouvant, qui est la vie.

Après tout, le poète ou l'artiste qui a réussi à plaire un moment, fût-ce à une seule personne, n'a pas *entièrement* manqué son but, puisqu'il a représenté une forme de la vie capable de trouver chez un être vivant un écho sympathique, mais le difficile est de plaire à un grand nombre d'êtres vivants, c'est-à-dire d'atteindre à une forme plus profonde et plus durable de la vie; et le plus difficile est de plaire surtout aux meilleurs parmi les êtres vivants.

Le moyen, pour l'art, d'échapper à ce qu'il y a de fugitif dans le conventionnel, c'est la *spontanéité du sentiment individuel*, alors même que ce sentiment se développe sous l'action des pensées les plus réfléchies et les plus impersonnelles. Un sentiment intense joint à des idées toujours plus complexes et plus philosophiques, c'est dans ce sens que va le progrès

<sup>1</sup> Le style de M. Zola et de ses adeptes, par exemple, est tout à la fois abstrait comme une analyse philosophique, et matériel comme une anatomie médicale.

général de la pensée humaine et aussi de l'art humain. Ajoutons que le signe d'un sentiment spontané et intense, c'est un langage simple; l'émotion la plus vive est celle qui se traduit par le geste le plus voisin du réflexe et par le mot le plus voisin du cri, celui qu'on retrouve à peu près dans toutes les langues humaines. C'est pour cela que le sens le plus profond appartient en poésie au mot le plus simple; mais cette simplicité du langage ému n'empêche nullement la richesse et la complexité infinie de la pensée qui s'y condense. La pensée peut devenir vitale en quelque sorte, et le simple peut ne marquer qu'un degré supérieur dans l'élaboration du complexe; c'est la fine goutte d'eau qui tombé du nuage et qui a eu besoin, pour se former, de toutes les profondeurs du ciel et de la mer.

Quoi de plus simple que le vêtement de la Polymnie du Louvre ? Point de broderies ni d'ornements: un peplum jeté sur le corps de la déesse; mais ce vêtement forme des plis infinis, dont chacun a une grâce qui lui est propre et qui pourtant se confond avec la grâce même des membres divins. Cette infinie variété dans la simplicité est l'idéal du style. Malheureusement, il est aussi difficile de rester longtemps dans le simple et le naturel que dans le sublime. Le grand artiste, simple jusqu'en ses profondeurs, est celui qui garde en face du monde une certaine nouveauté de cœur et comme une éternelle fraîcheur de sensation. Par sa puissance à briser les associations banales et communes, qui pour les autres hommes enserrent les phénomènes dans une quantité de moules tout faits, il ressemble à l'enfant qui commence la vie et qui éprouve la stupéfaction vague de l'existence fraîche éclos. Recommencer toujours à vivre, tel serait l'idéal de l'artiste : il s'agit de retrouver, par la force de la pensée réfléchie, l'inconsciente naïveté de l'enfant.

Première partie: Les principes. Essence sociologique de l'art.

## CHAPITRE CINQUIÈME

### Le réalisme – Le trivialisme et les moyens d'y échapper

#### Table des matières

**I. L'IMITATION ET LE RÉALISME.** - Qu'il y a plusieurs esthétiques et comment on peut les ramener à l'unité.- Faux idéalisme et faux réalisme.- Rôle des laideurs et des dissonances dans l'art. - Le conventionnel dans la société et dans l'art.

**II. DISTINCTION DU RÉALISME ET DU TRIVIALISME.** – Écueil à éviter.

**III. MOYENS D'ÉCHAPPER AU TRIVIAL.** - REcul DES ÉVÉNEMENTS DANS LE PASSÉ. - Esthétique du souvenir. - L'historique. - L'antique.

**IV. DÉPLACEMENT DANS L'ESPACE ET INVENTION DES MILIEUX.** - Effets sur l'imagination du déplacement des objets dans l'espace. - Le sentiment de la nature et le pittoresque.

**V. INFLUENCE DE LA BIBLE ET DE L'ORIENT SUR LE SENTIMENT DE LA NATURE.**

**VI. LA DESCRIPTION ET L'ANIMATION SYMPATHIQUE DE LA NATURE.** - Règles et exemples de la description sympathique. - De l'abus des descriptions.

Première partie: chapitre V:  
“Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d’y échapper”.

# I

## L'idéalisme et le réalisme

### [Table des matières](#)

**I.** Il y a une analogie entre les principes variables de la morale, qui suivent les transformations mêmes de la société, et les principes également variables de l'esthétique. Point de croyance humaine à laquelle ne correspond une conception particulière de la vie; point de conception particulière de la vie à laquelle ne correspond une forme particulière de l'art. L'esthétique est ainsi dominée et dirigée, et souvent plus que la conduite, par les croyances morales, sociales, religieuses - car le style, comme l'accent de la voix, est plus spontané que l'action. Les croyances ne sont elles-mêmes, le plus souvent, que des formes multiples de l'espérance en une amélioration de la vie individuelle et sociale, ou en une autre vie meilleure dans un autre monde; et comment reprocher à l'espérance d'avoir des formes variées, d'être habile à se transformer sans cesse elle-même, entraînant dans ses transformations tout l'art humain ? Aussi y a-t-il plus d'une religion, plus d'une morale, plus d'une politique, et aussi plus d'une esthétique. L'idéal et le possible sont le domaine des rêves les plus multiformes.

Les deux formes essentielles de l'esthétique, comme de la morale, sont l'idéalisme et le naturalisme. Selon nous, on peut les ramener à l'unité. Dans nos études sur la morale, nous avons cherché un principe de réalité et d'idéal tout ensemble capable de se faire à lui-même sa loi et de se développer sans cesse : la vie la plus intense et la plus expansive à la fois, par conséquent la plus féconde pour elle-même et pour autrui, la plus sociale et la plus individuelle <sup>1</sup>. Il est difficile de contester que le même principe soit propre à ramener à l'unité les deux esthétiques, idéaliste et réaliste. L'art véritable est, selon nous, celui qui nous donne *le sentiment immédiat de la vie la plus intense et la plus expansive tout ensemble, la plus*

---

<sup>1</sup> Voir notre *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*.

*individuelle et la plus sociale.* Et de là dérive sa moralité vraie, profonde, définitive, qui n'est d'ailleurs pas la même que celle d'un traité de morale ou d'un catéchisme.

Les diverses esthétiques répondent à des tendances diverses de notre nature, qu'on ne peut pas sacrifier l'une à l'autre. Rabelais goûtait Platon autant qu'Épicure, davantage peut-être. L'Ecclésiaste a son genre de beauté comme Isaïe. Lucrèce peut être lu aussi bien après qu'avant l'*Imitation*. Diderot ne fait point de tort à *Paul et Virginie*. M. Zola, qui a malmené un jour M. Renan, ne nous empêchera point d'admirer simultanément le poète du *Jésus-Ariel* et celui de la tragique et grossière famille des Maheu.

En littérature comme en philosophie, ni le réalisme pris seul n'est vrai, ni l'idéalisme. Chacun d'eux exprime un des côtés de la vie humaine, qui chez beaucoup d'êtres humains peut devenir dominant, presque exclusif, et qui a le droit d'animer aussi plus ou moins exclusivement certaines œuvres d'art. Sur la cathédrale de Milan, parmi les onze mille statues qui recouvrent le large dôme comme un peuple de pierre, des séraphins semblent vivants à côté de gorgones qui paraissent, elles aussi, vivantes et presque mouvantes : anges et bêtes ont leur place également marquée sur l'édifice, dans cette société des êtres d'art qui n'est que l'image de nos sociétés humaines : le passant ne leur demande qu'une chose à tous, sous le soleil qui éclaire leur marbre poli comme une chair, - de paraître vivre.

Moïse, pour l'autel, cherchait un statuaire;  
Dieu dit : « il en faut deux; » et dans le sanctuaire  
Conduisit Oliab avec Béliésél :  
L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel <sup>1</sup>.

Les types tracés par les écrivains idéalistes ou réalistes sont tous beaux diversement, dans la proportion où ils vivent; la vie, nous l'avons vu, est le seul principe et la vraie mesure de la beauté. La vie inférieure, végétative ou bestiale, sera moins belle que la vie supérieure, morale ou intellectuelle; mais, encore une fois, ce qui importe, c'est la vie, et mieux vaut faire vivre devant nos yeux un monstre, malgré le caractère instable et provisoire de toute monstruosité dans la nature, que de nous représenter une figure morte de l'idéal, un composé de lignes abstraites comme celles d'un triangle ou d'un hexagone. Le matérialisme trop exclusif dans l'art peut être un signe d'impuissance, mais un idéalisme trop vague et trop conventionnel est pire qu'une impuissance : c'est un arrêt à moitié chemin, c'est une erreur de direction, un contresens, une véritable trahison à la beauté !

Tout art est un effort pour reproduire en perfectionnant. L'art primitif essayait d'embellir la réalité; il la faussait souvent; l'art moderne essaie de l'approfondir. Tandis que les anatomistes d'aujourd'hui emploient dans leurs planches la photographie directe ou la photogravure, visant à l'exactitude la plus scrupuleuse dans la reproduction de la nature, les anatomistes des seizième, dix-septième, et même dix-huitième siècles, - qui étaient cependant des savants et non des artistes, - ne songeaient dans leurs dessins qu'à un à peu près offrant un

<sup>1</sup> *La Légende des siècles.*

effet esthétique et une symétrie superficielle; ils figuraient des artères, des veines, des orifices quand l'aspect général leur paraissait plus convenable ainsi. C'était surtout pour le cerveau que s'exerçait cette fantaisie; ils croyaient naïvement que la disposition des circonvolutions du corps calleux, des ventricules, était livrée à une sorte de hasard; ils croyaient naïvement pouvoir corriger la nature, parce que, dans leur ignorance, ils ne se doutaient pas du déterminisme profond qui relie toutes choses, qui fait qu'un simple détail a parfois le prix d'un monde et que, changer la courbe d'une circonvolution cérébrale, c'est modifier toute la direction d'une vie humaine. L'esthétique de la nature n'est pas dans telle ou telle figure particulière, dans tel ou tel dessin particulier, mais dans le rapport de tous les dessins et de toutes les figures des choses, et c'est pour cela que telle correction de détail peut être une déformation monstrueuse à l'égard du tout; il ne faut pas ressembler à un dessinateur qui voudrait rectifier et simplifier les ramifications sans nombre du cerveau d'un Cuvier, afin de produire un meilleur effet pour l'œil.

Le beau n'a jamais été absolument le *simple*, mais le *complexe simplifié*; il a toujours consisté en quelque formule lumineuse enveloppant sous des termes familiers et profonds des idées ou des images très variées. C'est donc tout à fait par erreur que l'idéalisme des mauvais écrivains classiques a fait consister le beau dans le petit nombre et la pauvreté des idées ou des images, dans la rigidité des lignes, dans la symétrie exagérée, dans l'altération de toutes les courbes et sinuosités de la nature.

« L'idéal, a dit justement Amiel, ne doit pas se mettre tellement au-dessus du réel, qui, lui, a l'incomparable avantage d'exister. » L'artiste et le romancier doivent, comme le moraliste, tenir compte de cette parole. L'idéal ne vaut même, dans l'art, qu'autant qu'il est déjà réel, qu'il devient et se fait : le possible n'est que le réel en travail; or il n'y a pas d'idéal en dehors du possible. L'idéal, ainsi que l'ajoute Amiel, est la voix qui dit « Non ! » aux choses et aux êtres, comme Méphistophélès: - Non ! tu n'es pas encore achevé, tu n'es pas complet, tu n'es pas parfait, tu n'es pas le dernier terme de ta propre évolution; - mais, ajouterons-nous, il faut aussi que le réel ne puisse refuser son assentiment à l'idéal même et lui dire : - Non, je ne te connais pas; non, car tu m'es indifférent, m'étant étranger; non, car tu es faux. - Il est donc nécessaire que l'idéal et le réel soient pénétrés tous deux l'un par l'autre, et se résolvent au fond dans deux affirmations corrélatives.

On connaît le vers de Musset :

Malgré nous, vers le ciel il faut lever les yeux;

ce pourrait être la formule de l'esthétique idéaliste. M. Zola nous en donne une toute contraire: un des héros dans lesquels il se personnifie cause littérature un jour d'été dans la campagne, accoudé sur l'herbe. « Il retomba sur le dos, il élargit les bras dans l'herbe, parut vouloir entrer dans la terre », riant, plaisantant d'abord, pour finir par ce cri de conviction ardente : « Ah ! bonne terre, prends-moi, toi qui es la mère commune, l'unique source de la vie ! toi l'éternelle, l'immortelle, où circule l'âme du monde, cette sève épandue jusque dans les pierres, et qui fait des arbres nos grands frères immobiles !... Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant; c'est toi seule

qui seras dans mon œuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres !... Est-ce bête, une âme à chacun de nous, quand il y a cette grande âme ! ...» - Rentrer dans la terre tandis que d'autres rêvent de monter au ciel, voilà bien les deux conceptions opposées de l'art et de la vie ; mais cette opposition est aussi conventionnelle que celle du nadir et du zénith, placés tous deux sur le prolongement de la même ligne. Qui creuse la terre assez avant finit par retrouver le ciel. Les naturalistes modernes veulent, comme le grand naturaliste antique Lucrèce, n'adorer que la déesse de la fécondité terrestre, mêler dans un même culte les images symboliques de Vénus et de Cybèle; mais Cybèle, pour ses primitifs adorateurs, était inséparable d'Uranus; nous aussi nous devons nous souvenir que l'antique déesse est enveloppée et fécondée par le Ciel, perdue en lui, et que la Terre a besoin, pour sa marche en avant, d'être emportée sur les ondes du subtil éther, soulevée dans tous les invisibles mouvements de ce dieu à la fois si proche et si lointain.

« Je n'aspire, disait à son tour George Elliot, qu'à représenter fidèlement les hommes et les choses qui se sont reflétés dans mon esprit, je me crois tenue de vous montrer ce reflet tel qu'il est en moi avec autant de sincérité que si j'étais sur le banc des *témoins*, faisant ma *déposition sous serment*. » - Oui, sans doute, l'artiste est un témoin de la nature, et la première obligation d'un témoin, c'est la véracité. Seulement, l'artiste ne doit pas se contenter de voir et de raconter le fait brut, le phénomène détaché du groupe qui l'enserme; il doit, dans tout effet, sinon nous faire découvrir la cause par une suite de raisonnements abstraits, du moins nous la faire *sentir*, comme sous une surface vibrante on sent la source cachée de ces vibrations, la chaleur et le principe intérieur du mouvement. L'artiste est d'autant plus grand qu'il nous fait deviner plus de choses sous chaque mot qu'il prononce, sous chaque objet qu'il nous montre. Dans la vie réelle, s'il y a une partie poétique, il y a aussi une partie machinale à laquelle nous ne faisons pas nous-mêmes attention. Toute chose ou toute action présente nécessairement deux côtés; le premier, mobile et changeant, nouveau sans cesse sous le jour qui l'éclaire, donne l'illusion de la vie : c'est l'expression, la poésie des choses, et aussi leur intérêt; celui-là seul marque vraiment pour nous. Quant au second, tout mécanique, par conséquent toujours le même, il n'a rien qui attire, ni surtout qui retienne notre attention : c'est une nécessité et rien de plus; il cesse, pour ainsi dire, d'être vu à force d'être connu. Vous reproduisez la partie mécanique et prosaïque de l'existence, que nous-mêmes nous avons oubliée; vous décrivez les pierres du chemin que nous n'avons pas vues; vous mettez, en relief le plat et le monotone de la vie, tout ce qui s'est confondu et perdu dans notre souvenir, tout ce qui n'est pas vraiment entré dans notre vie même; en un mot, vous voulez nous intéresser à ce qui ne nous a pas intéressés et à ce qui n'est pas intéressant ! Montrez-moi plutôt le changeant et le nouveau de la vie, ce qui se détache, émeut et fait réellement vivre. Si les pierres du chemin n'ont point heurté le pied ni communiqué à la route parcourue de particularité d'aucune sorte, en un mot, si elles n'ont modifié en rien les pensées et l'humeur du passant, pourquoi les mentionner ? A moins que ce ne soit justement pour prouver qu'à son insu le passant en a été affecté, ou encore que faire obstacle ou non à la marche n'est pas le seul intérêt que puissent présenter les pierres rencontrées sous ses pas. Les choses ne valent donc que par leur signification. Si elles ont revêtu pour vous une expression quelconque, si elles vous ont fait sentir ou penser, alors parlez. Mais si c'est pour faire une énumération vide de sens, de laquelle ne doit se dégager aucune impression

véritable, si c'est le fastidieux plaisir de voir pour voir, non pour comprendre et sentir, mieux vaut laisser dans l'ombre ce qui ne mérite pas d'en être tiré ou peut-être ce qu'on n'a pas su en faire sortir. Car, au fond, la justification du réalisme, c'est que tout parle et que tout mérite d'être entendu : le difficile est de savoir entendre. Et le *réel* est loin d'être toujours entendu, contenu, exprimé surtout, dans un réalisme exagéré.

La première condition pour l'artiste, c'est de *voir*, - oui, mais ce n'est pas la seule. « Beaucoup de gens ne *voient* pas, dit Th. Gautier. Par exemple, sur vingt cinq personnes qui entrent ici, il n'y en a pas trois qui discernent la couleur du papier ! Tenez, voilà X.; il ne verra pas si cette table est ronde ou carrée.... Toute ma valeur, c'est que je suis un homme pour qui le *monde visible existe*. » - Fort bien, pour un commissaire priseur le monde visible existe aussi, et la tapisserie, et la table ronde ou carrée. La chose importante, c'est le point de vue personnel d'où l'on voit, l'angle sous lequel le monde visible apparaît et, il faut bien le dire, la manière selon laquelle l'*invisible* que chacun porte en soi se mêle au visible.

Les yeux sont de grands questionneurs : ils interrogent chaque chose : qu'es-tu ? que vas-tu me dire, vieil arbre penché sur cette chaumière ? petit pot de fleur oublié sur cette fenêtre ? Je demande une histoire à ce que je vois. Ce qui me plaît le plus en chaque être, c'est ce qui dépasse l'instant précis où je le saisis, ce qui me reporte par delà et en deçà, ce qui m'introduit dans sa vie propre. Le grand art consiste à saisir et à rendre l'*esprit des choses*, c'est-à-dire ce qui relie l'individu au tout et chaque portion de l'instant à la durée entière.

L'œuvre d'art consiste donc beaucoup moins dans la reproduction minutieuse du pêle-mêle d'images hantant nos yeux que dans la *perspective* introduite en ces images. Être artiste, c'est voir selon une *perspective*, et conséquemment avoir un centre de perspective intérieur et original, ne pas être placé au même point que le premier venu pour regarder les choses.

George Elliot elle-même a écrit : « En vérité, il n'y a pas un seul *portrait* dans *Adam Bede*, mais seulement les suggestions de l'expérience arrangées en *nouvelles combinaisons*. » Ce qui est vrai de George Elliot, génie de second ordre pour l'invention et la composition, le sera plus encore pour les grands génies littéraires ou artistiques. Il n'est pas dans leurs œuvres un seul *portrait*, une seule copie exacte d'un individu réel vivant sous leurs yeux. Même lorsqu'ils se sont inspirés de types réels, il les ont toujours plus ou moins transfigurés en y ajoutant des traits *significatifs* et *suggestifs*; le génie refait toujours plus ou moins la nature, l'enrichit, la développe. Et ce développement a lieu le plus souvent dans le sens de la logique, car l'esprit humain, étant plus conscient et plus réfléchi que la nature, est aussi plus raisonné, plus systématique. On peut ne pas se rendre compte entièrement de soi à soi-même, mais on aime à comprendre et à ramener à l'unité les actions ou les pensées d'un personnage représenté dans une œuvre d'art; et de fait tous les grands types dramatiques, en dehors de quelques bizarreries voulues chez Hamlet, sont des caractères bien arrêtés, de véritables doctrines vivantes.

Le centre naturel de perspective pour tout homme étant son moi, sa série d'états de conscience, - et le moi se ramenant à un système d'idées et d'images associées entre elles d'une certaine façon, - il s'ensuit que voir un objet, c'est faire entrer l'image de cet objet dans un

système particulier d'associations, l'envelopper dans un tourbillon d'images et d'idées. Si ce tourbillon intérieur, qui n'est autre que le moi de l'artiste, se trouve assez puissant, assez ample et assez lumineux, tout ce qui s'y trouvera entraîné sera pénétré de mouvement et de lumière. Au contraire, une âme vulgaire aura un œil vulgaire et un art banal. Chaque observateur emporte ainsi avec lui et en lui quelque chose du monde qu'il observe, comme un astre attire à lui toute la poussière planétaire qu'il rencontre dans l'espace sur son chemin. *Quot capita, tot astra*. En cette gravitation intérieure, chaque objet prend une place différente selon la richesse du système d'idées auquel il s'adapte. Le plus grand d'apparence peut devenir le plus mesquin, et le plus mesquin le plus grand; les derniers échangent leur place avec les premiers.

Représenter le monde ou l'humanité, d'une manière esthétique, ce n'est donc pas les reproduire passivement au hasard de la sensation, mais les coordonner par rapport à un terme fixe, - le moi original de l'auteur, - qui doit être lui-même, d'autre part, le raccourci le plus complet possible du monde et de l'humanité. Si le moi de l'auteur est constitué par un groupement d'idées exceptionnel et rare, mais non bien lié et systématique, s'il n'a rien enfin d'un « microcosme » complet, son art pourra étonner (le beau, c'est l'étonnant, disait Baudelaire), mais cet art passera vite. Car l'étonnant ne reste longtemps tel, qu'à condition de faire beaucoup penser, c'est-à-dire de provoquer une longue suite de réflexions bien enchaînées, aboutissant à une conception *générale* et plus ou moins synthétique. Vous voulez m' « étonner » ; commencez par posséder vous-même ce don de l'étonnement philosophique devant l'univers qui, selon Platon, est le commencement de la philosophie. Savoir s'étonner est le propre du penseur; savoir étonner les autres et les déconcerter un moment, c'est un art de saltimbanque. Ce qui charme en étonnant, ce qui est vraiment beau, ce n'est pas toute nouveauté, mais la nouveauté du *vrai*, et, pour apercevoir celle-là, il faut avoir un esprit plus ou moins synthétique, bien équilibré, qui paraisse original non en tant qu'incomplet et anormal, mais parce qu'il est plus complet que les autres, plus en harmonie avec la réalité la plus profonde, capable, par cela même, de nous la révéler sous tous ses aspects. Byron a dit :

Are not the mountains, waves and skies a part  
Of me and of my soul, as I of them ?

Et Bacon : *Ars est homo additus naturæ*. L'artiste entend la nature à demi-mot; ou plutôt, c'est elle-même qui s'entend en lui. L'art exprime ce que la nature ne fait que bégayer; « il lui crie : Voilà ce que tu voulais dire. »

Certaines statues antiques, dans les musées d'Italie, sont placées sur des socles; le gardien, à son gré, les fait tourner et les présente sous différentes faces, faisant frapper par la lumière telle ou telle partie et rentrer telles autres dans l'ombre. Ainsi agit l'art vis-à-vis de la réalité. S'il était possible de superposer un objet et la représentation que nous en donne l'*art*, pour voir s'ils sont parfaitement moulés l'un sur l'autre, on s'apercevrait qu'ils diffèrent toujours par quelque côté; si l'objet et sa représentation étaient identiques, mathématiquement conformes, l'art n'existerait pas. Si, d'autre part, ils étaient absolument dissemblables et

impossibles à faire coïncider d'aucune manière, l'art aurait également échoué. Il faut que les deux images coïncident, au moins par tous les points essentiels; mais il faut que la représentation de l'artiste soit orientée différemment, éclairée d'une lumière nouvelle. Un touriste me disait, sur le sommet d'une montagne, au moment où l'aube pointait sur l'extrémité des premières cimes: - Vous allez assister à une sorte de création. - Cette création par la lumière d'objets qu'on voyait tout autres sous des rayons différents, c'est l'œuvre de l'art.

La tendance, et aussi l'écueil du réalisme, c'est l'idéal *quantitatif* substitué à l'idéal qualitatif, l'énorme remplaçant le correct et la beauté ordonnée. Mais c'est là du faux réalisme, puisque dans la réalité la quantité et l'intensité ne sont pas tout; nous n'habitons pas un monde de géants physiques ou moraux, d'êtres énormes, excessifs, violents en tout et monstrueux. La qualité a son rôle dans le réel.

Nous ne nions pas pour cela que la recherche de l'intensité n'ait en art quelque chose de légitime. Dans l'art, en effet, la vérité des images serait peu de chose sans leur intensité même. Pourquoi l'artiste doit-il tant se préoccuper de la conformité du monde où il nous promène avec le monde réel ? C'est en partie parce que les images que nous fournit sa fantaisie perdent de leur intensité dès qu'elles sont pour nous en contradiction ouverte avec le possible. Si le faux doit être exclu de l'art, c'est, entre autres raisons, parce qu'il nous est antipathique et nous empêche de vibrer fortement sous l'influence des émotions que l'artiste veut nous donner; l'in vraisemblable nous rend plus ou moins insensibles. A tout point mort dans le type que nous présente un romancier, par exemple, correspond un autre point mort dans notre sensibilité, qui ne peut plus entrer en communion intense de sentiments avec lui. Dans la sensation, « cette hallucination vraie », les images, dès qu'elles ont une certaine force, entraînent la croyance à leur réalité; voir assez fortement, c'est croire. Certains puissants artistes savent évoquer en nous des images assez fortes pour produire, elles aussi, la conviction, et pour paraître réelles malgré leurs dissemblances avec toutes les images réelles jusqu'alors connues de nous. C'est un art d'hallucination, très propre à plaire aux enfants, aux peuples enfants, ou même, de nos jours, aux imaginations surexcitées. Mais comme, en somme, le lecteur d'un roman ou d'un drame, le contemplateur d'une œuvre d'art ne peut jamais être que pendant un instant très fugitif dans la situation d'un halluciné, que dans tout esprit bien pondéré le raisonnement reprend aussitôt ses droits, il s'ensuit que l'art moderne, pour produire la conviction durable, qui est la mesure même de la force des images, n'a pas de moyen meilleur que de prendre ses images dans la réalité même, de les organiser comme il les voit organisées dans la vie. Tous les arts qui, comme l'éloquence, ont pour but dernier de produire la conviction, n'ont pas en somme de moyen plus simple pour cela que d'être véridiques; l'éloquence la plus sincère a toujours et partout chance d'être la plus haute. Le vrai réalisme ou, pour mieux dire, la sincérité dans l'art, doit donc aller croissant à mesure qu'augmente chez le public de l'artiste la capacité de réfléchir, de raisonner, de vérifier enfin la cohérence et l'enchaînement des images fournies. La sincérité dans l'art croîtra ainsi nécessairement avec le progrès de l'esprit scientifique. L'artiste est sans doute libre de mentir, pourvu qu'on ne s'en aperçoive pas; mais de nos jours où, chez tout lecteur, on éveille l'esprit critique, le mensonge devient aussitôt visible et enlève leur force aux représentations évoquées. De nos jours, la fiction n'est plus tolérée que lorsqu'elle est symbolique, c'est-à-dire expressive d'une idée vraie. Ce que la vérité semble alors perdre sur la forme, elle le

regagne sur le fond, et, si la force des images peut être un peu altérée d'une part, elle est d'autre part augmentée par la croyance à l'idée qu'on lui fait exprimer. Si voir fortement, c'est croire, on peut dire à l'inverse que croire fortement, c'est presque voir. La puissance de l'idéalisme même, en littérature, est à cette condition qu'il ne s'appuie pas sur un idéal factice, mais sur quelque aspiration intense et durable de notre nature. Quant au réalisme, son mérite est, en recherchant l'intensité dans la réalité, de donner une impression de réalité plus grande, par cela même de vie et de sincérité. Car, encore une fois, la vie est la sincérité même; elle consiste dans le rayonnement régulier et continu de l'activité centrale à travers les organes : elle a la véracité de la lumière. Vivre, c'est agir, c'est se traduire, s'exprimer, mettre en harmonie les organes intérieurs et extérieurs de soi. La vie ne ment donc pas, et toute fiction, tout mensonge est une sorte de trouble passager apporté dans la vie, de mort partielle. Aussi, pour trouver la vie, l'écrivain et l'artiste doivent-ils avant tout être sincères, s'exprimer tout entiers eux-mêmes, ne rien retenir de leur vie intérieure, se dévouer à la foule indifférente comme on se dévouait jadis aux dieux. Cette sincérité de leur émotion doit se retrouver dans leurs œuvres, et, pour compenser ce qu'il y a d'insuffisant dans la représentation du réel, ils sont obligés, dans une juste mesure, d'augmenter l'intensité de cette représentation. C'est là, en somme, un moyen de la rendre vraisemblable. Seulement, ne confondons pas un moyen avec un but, et ne donnons pas pour but à l'art un idéal *quantitatif*. Ce serait le rendre malsain par un dérangement de l'équilibre naturel auquel l'art n'est déjà que trop porté de lui-même.

Dans le domaine de la *qualité*, l'art est partagé entre deux tendances : la première porte l'artiste vers les harmonies, les consonances, tout ce qui plaît aux yeux et aux oreilles; la seconde le pousse à transporter dans le domaine de l'art la vie sous tous ses aspects, avec ses qualités opposées, avec tous ses heurts et toutes ses dissonances. La tâche du génie, c'est d'équilibrer ces deux tendances. Or, les points où cet équilibre se produit varient sans cesse, et c'est même ce qui fait que, sous l'impulsion du génie, l'art fait des progrès incessants. Ces progrès consistent à introduire dans l'art une quantité de vraie réalité toujours plus grande, par conséquent de *vie plus intense*. Sous ce rapport l'art devient de plus en plus réaliste au grand sens du mot ; c'est-à-dire que l'émotion esthétique causée par les phénomènes d'induction morale et sociale de sympathie y tient une *place*, toujours plus importante, à côté de l'émotion esthétique directement obtenue par la sensation ou par le sentiment élémentaire.

On s'est trop contenté jusqu'ici d'expliquer le rôle des dissonances et du laid dans l'art par la loi des contrastes, par la nécessité de sensations variées pour réveiller la sensibilité. Certes, un ciel toujours clair fatiguerait; il faut des nuages. C'est des nuages que viennent les teintes sans nombre, les colorations infinies du ciel : sans le prisme de la nuée, que serait un coucher, un lever de soleil ? L'ombre est ainsi une amie de la lumière. Mais on a trop fait du laid et du dissonant de simples condiments dans la préparation savante de l'œuvre d'art. On ne rendra jamais compte ainsi de toute l'importance du laid, de l'horrible même dans l'art; on n'expliquera pas davantage la nécessaire évolution de l'art vers le réalisme bien compris, qui porte l'artiste à faire de plus en plus grande dans son œuvre la part de la nature telle qu'elle est, de même qu'en harmonie le musicien fait un usage toujours croissant des dissonances, des rythmes complexes, de tout ce qui se rapproche du tumulte des choses et des passions.

Pour juger du rôle des dissonances et des laideurs dans l'art, il ne faut pas les considérer en tant que pures *sensations*, mais en tant que principes de sentiment et moyens d'expression. Dans la musique moderne, l'effet profond des dissonances ne s'explique suffisamment que par leur valeur expressive. La douleur et ces émotions complexes qui constituent pour ainsi dire la pénombre de la joie ne se pourraient pas rendre par des consonances ou des rythmes réguliers et simples. La vie est une lutte avec des alternatives sans nombre, des froissements, des heurts; la conscience de la vie a comme corollaire nécessaire la conscience de résistances vaincues; or, comme nous ne pouvons sympathiser et entrer en société qu'avec des êtres vivants, comme nous ne nous sentons profondément émus que par la représentation de la vie individuelle ou sociale, il s'ensuit qu'une certaine mesure de peine et de dissonance entre comme élément essentiel dans l'art, par cette raison même que l'effort est un élément essentiel de la vie. Les laideurs ne sont, elles aussi, qu'une forme extérieure des misères et des limitations inhérentes à la vie. Le parfait de tout point, l'impeccable ne saurait nous intéresser, parce qu'il aurait toujours ce défaut de n'être point vivant, en relation et en société avec nous. La vie telle que nous la connaissons, en solidarité avec toutes les autres vies, en rapport direct ou indirect avec des maux sans nombre, exclut absolument le parfait et l'absolu. L'art moderne doit être fondé sur la notion de l'imparfait, comme la métaphysique moderne sur celle du relatif.

Le progrès de l'art se mesure en partie à l'intérêt sympathique qu'il porte aux côtés misérables de la vie, à tous les êtres infimes, aux petitesesses et aux difformités. C'est une extension de la sociabilité esthétique. Sous ce rapport, l'art suit nécessairement le développement de la science, pour laquelle il n'y a rien de petit, de négligeable, et qui étend sur toute la nature l'immense nivellement de ses lois. Les premiers poèmes et les premiers romans ont conté les aventures des dieux ou des rois; dans ce temps-là, le héros marquant de tout drame devait nécessairement avoir la tête de plus que les autres hommes. Aujourd'hui, nous comprenons qu'il y a une autre manière d'être grand : c'est d'être profondément quelqu'un, n'importe qui, l'être le plus humble. C'est donc surtout par des raisons morales et sociales que doit s'expliquer, - et aussi se régler, - l'introduction du laid dans l'œuvre d'art réaliste. C'est dans le domaine de la littérature que cette introduction se supporte le mieux. Supposez qu'un art fût assez puissant pour éveiller des sensations olfactives : il serait contraint à en éveiller d'exclusivement agréables; ainsi en est-il, à un moindre degré, pour les arts qui provoquent des sensations visuelles intenses; ils peuvent même réveiller par association une foule de sensations olfactives, tactiles, etc.; aussi ces arts sont-ils forcés d'être beaucoup plus réservés dans leurs représentations. Il y a des choses qui *choquent* l'œil, suivant l'expression vulgaire; elles le choquent dans la peinture encore plus que dans la réalité, tandis que, vues sous un certain angle, elles peuvent ne pas le choquer dans la littérature.

Mais ceux qui veulent *généraliser* la vue des imperfections et les tendances exclusivement réalistes chez les artistes, ne devraient pas oublier ce fait, que, sur un millier d'œuvres d'art, c'est beaucoup assurément si une seule est réussie, digne de vivre et d'être contemplée. Or les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf tentatives avortées, qui sont le nécessaire cortège d'un chef-d'œuvre, deviennent horribles avec la méthode réaliste ; elles sont simplement médiocres et décolorées avec la méthode classiques De là une différence qui n'est pas à négliger. Le laid peut être transfiguré par le génie; mais la recherche ou même la tolérance du laid tue le

simple talent. Tersite est peut-être au fond pour l'artiste un sujet d'étude valant Adonis; mais Tersite manqué blesse le regard, et Adonis manqué offre encore, à défaut de la vie, un certain charme primitif de lignes courbes, régulières, de contours que le regard suit sans effort. Il est parfaitement admissible que le chef-d'œuvre d'un salon de peinture soit un singe; mais il est triste de constater que la grimace empreinte sur le visage de ce singe ait été en quelque sorte le type et l'idéal secret poursuivi dans la plupart des tableaux ou des statues médiocres du même salon : tous ces artistes ont rêvé de singes, et non d'hommes, en composant leurs œuvres; autrefois il y avait des sourires convenus et figés, aujourd'hui ce sont des contorsions convenues, des grimaces à demeure. Le réalisme mal entendu rend le demi-talent absolument intolérable.

On a souvent répété que l'art, en devenant plus réaliste, devait se *matérialiser*; ce n'est pas exact, le réalisme bien entendu ne cherche pas à agir sur nous par une sensation directement agréable, mais bien par l'éveil de sentiments sympathiques. Il est sans doute moins abstrait et nous fait vibrer tout entiers, mais par cela même on peut dire qu'il est moins sensuel et recherche moins pour elle-même la pure jouissance de la sensation. La part du *matériel* et du *physique*, dans l'œuvre d'art, est une question délicate et difficile. Ruskin, le célèbre critique anglais, sépare entièrement la vie physiologique de la vie intérieure; non sans raison d'ailleurs, il refuse à un détail anatomique parfaitement rendu le pouvoir de produire l'émotion. « Une larme, par exemple, peut être, dit-il, très bien reproduite avec son éclat et avec la mimique qui l'accompagne sans nous toucher comme un signe de souffrance. » Soit, mais n'oublions pas que le physique et le moral sont intimement liés, que, si un détail physiologique d'une parfaite exactitude ne nous touche pas, c'est qu'il n'est pas suffisamment fondu avec l'ensemble; qu'enfin, si le peintre avait parfaitement reproduit à nos yeux tous les caractères physiologiques de l'émotion, il ne pourrait manquer d'exciter l'émotion, parce qu'alors il aurait rendu aussi avec la même exactitude la vie intérieure du personnage. De même, en littérature, le physique et le mental se mêlent l'un à l'autre, et il est toujours possible de nous faire sympathiser avec l'émotion mentale en nous en montrant les signes extérieurs parfaitement coordonnés et correspondant à ce qui se passe au dedans. Il n'y a pas deux espèces de réalités, l'une physique et l'autre mentale. Toutefois, dans tout art littéraire, qui agit directement sur l'esprit sans l'intermédiaire des formes et des couleurs, la sympathie est plus immédiatement éveillée par la peinture de l'émotion morale que par celle de ses signes physiologiques. Le but de tout écrivain est de produire chez le lecteur la *totalité* de l'émotion qu'il décrit, et cela, en décrivant le plus petit nombre possible des symptômes extérieurs ou intérieurs de cette émotion. Il faut donc choisir parmi ces symptômes, non pas toujours les plus *saillants*, mais les plus *contagieux*. L'émotion sympathique du lecteur est toujours en raison inverse de la dépense d'attention qu'on a exigée de lui. Le choix des symptômes de l'émotion est ce qui caractérise l'art de l'écrivain; et ces symptômes peuvent s'emprunter indifféremment au domaine physiologique ou psychologique <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Le matérialisme de l'expression n'est pas toujours incompatible avec une certaine mysticité du sentiment; c'est le désir de l'idéal, l'attente de bien qui est exprimée dans le livre de Job par cette image violente : « Oui, je le sais, il apparaîtra sur la terre... Mes reins se consomment d'attente au dedans de moi. » Ce qui, dans le style, est matériel et violent pour l'un ne l'est pas pour l'autre, car chaque sensibilité est la mesure de ses propres sensations, ce qui est pénible pour un homme à sensibilité délicate est précisément ce qui commencera chez un autre à éveiller l'intérêt.

Mais l'écrivain ne doit pas perdre de vue que nous ne pouvons nous représenter complètement un symptôme physiologique d'un état mental et le ressentir par contagion si nous ne sommes pas déjà prédisposés à cet état mental. C'est une voie beaucoup plus simple pour produire, par exemple, l'émotion de la peur, de décrire cette émotion en termes moraux que de nous représenter la sensation d'angoisse au creux de l'estomac, qui en est une conséquence très lointaine, très indirecte et que nous aurons peine à nous représenter si nous n'éprouvons pas déjà le sentiment même de la peur. Le chemin à parcourir pour l'esprit d'un signe extérieur à l'état intérieur qui lui correspond, étant indirect, exige une dépense d'attention plus forte, qui entrave la contagion nerveuse. Aussi la douleur intérieure d'un héros pourra-t-elle, traduite en langage psychologique, nous émouvoir plus que si on se contente de nous dire : « Il éclata en sanglots. » Cependant rien de plus contagieux que les larmes, mais à condition qu'on soit déjà dans une certaine disposition à la tristesse: les larmes sont la conséquence ultime de l'émotion, et ne peuvent à elles seules la produire si on ne devine pas la série de causes qui les ont amenées, ou si ces causes ne nous paraissent pas suffisantes. Aussi est ce une naïveté de sectaire, sans plus de valeur théorique qu'une boutade, qui fait dire à M. Zola par la bouche de son romancier typique : « Etudiez l'homme tel qu'il est, non plus le pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... N'est-ce pas une farce que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau... La pensée, la pensée, eh ! tonnerre de Dieu! la pensée est le produit du corps entier... Et nous continuerions à dévider les cheveux emmêlés de la raison pure ! Qui dit psychologue dit traître à la vérité... Le mécanisme de l'homme aboutissant à la somme totale de ses fonctions, - la formule est là... » M. Zola semble oublier que la somme *totale* des fonctions du mécanisme humain se trouve dans la *conscience*, non ailleurs, et que le romancier, à l'encontre du sculpteur ou du peintre, aura toujours pour objet d'étude essentiel et presque unique *l'état de conscience*. Dire que les romanciers ont fait jusqu'ici de la métaphysique et qu'ils vont faire à présent de la physiologie, cela n'offre vraiment aucun sens; autant vaudrait dire qu'ils ont fait jusqu'alors de la trigonométrie et qu'ils vont faire aujourd'hui de la minéralogie ou de la botanique. Non, le romancier a toujours pris pour sujet, sinon le cerveau, du moins le *cœur*, c'est-à-dire l'ensemble des émotions et des sentiments humains; le romancier, qu'il le veuille ou non, sera toujours un psychologue; seulement, il peut faire de la psychologie complète ou incomplète, il peut rapetisser le cœur humain ou le voir de grandeur naturelle. Son domaine propre est l'émotion, mais, dans ce domaine, il peut choisir tel genre d'émotion qui lui convient le mieux, qu'il sent plus sympathiquement et qu'il rend avec plus de force. Chacun a ainsi dans l'art son terrain préféré : « Cultivons notre jardin, » disait Candide; le jardin de M. Zola est un peu bas et bourbeux, semé de ruelles où on ne se promène pas avec plaisir. Parmi les émotions, M. Zola a un faible marqué pour les moins relevées; c'est ce qui le rend partial dans son étude de l'homme et incomplet dans son œuvre. M. Zola veut opposer, nous dit-il, le « ventre » au « cerveau », ajoutons: « au cœur » ; il a fait dans plusieurs de ses œuvres une véritable épopée, et cette épopée s'est trouvée être celle du « ventre ». Nous ne sommes pas d'ailleurs de ceux qui le regrettent. Il fallait qu'une telle épopée fût écrite; mais cette épopée ne doit pas se donner comme égale à la réalité, et, s'il ne faut pas placer le cœur de l'homme dans le cerveau, il n'est pas non plus scientifiquement exact de le localiser dans l'abdomen. « Le propre de la vérité, a dit Hugo, c'est de n'être jamais excessive. » Toutes les fois qu'on a réagi contre un abus, on est porté à tomber dans

l'abus contraire ; c'est une nécessité de psychologie et même plus généralement de mécanique : on ne corrige une erreur que par une erreur de sens contraire. Pour rester dans la juste mesure, celui qui a réagi contre autrui devrait ensuite prendre à tâche de réagir contre soi-même. Le naturalisme, après s'être défié justement des divagations romanesques et romantiques, devrait aujourd'hui se défier de lui-même.

Il y a, et il y aura toujours du *conventionnel* dans l'art, qu'il faut savoir accepter. Le peintre, par exemple, se trouve devant deux grands problèmes : le dessin et la couleur : or le trait n'existe pas dans la réalité, la couleur y a des nuances insaisissables au pinceau. Balzac, dans une de ses nouvelles, a montré un peintre aux prises avec le dessin, et Zola, dans son roman, nous montre le sien désespéré devant la couleur, qui, depuis Delacroix est le tourment des peintres. La simple nouvelle comme le roman renferment cette idée profonde que le génie touche à la folie toutes les fois que l'artiste sent trop l'imperfection de son œuvre, et s'obstine à la parfaire devant l'inimitable modèle sans s'apercevoir qu'il y a une limite où l'art devient de la divagation. C'est ce qui a lieu toutes les fois que l'art s'obstine à la reproduction littérale de la réalité. Il ne faut pas vouloir imiter de trop près la nature ni toute la nature, il faut savoir faire la part du feu; et, par parenthèse, M. Zola lui-même pourrait bien s'appliquer cette vérité, lui qui a la prétention de nous représenter la vie absolument telle qu'elle est. Il aura beau dire, le propre du vrai génie est de déformer la vision des choses sans que l'on puisse dire le moment où cette déformation commence. Tout pour lui devient symbole, tout se change et se grandit. Les choses les plus humbles revêtent une personnalité, les triviales mêmes se transfigurent <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour prendre un exemple dans les œuvres mêmes de M. Zola, le vieux secrétaire de la maison (dans la *Joie de vivre*) est peint de telle sorte que ce meuble a une vie à lui, il est quelqu'un, il est l'âme même de la vieille maison. Dans *Germinal*, la superbe page des machines nous les fait voir énormes et agissantes au milieu des décombres.

Première partie: chapitre V:  
“Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d’y échapper”.

## II

### Distinction du réalisme et du trivialisme

#### [Table des matières](#)

Gœthe disait : « *C'est par la réalité précisément que le poète se manifeste, s'il sait discerner dans un sujet vulgaire un côté intéressant.* » Le réalisme bien entendu est juste le contraire de ce qu'on pourrait appeler le *trivialisme*; il consiste à emprunter aux représentations de la vie habituelle toute la force qui tient à la netteté de leurs contours, mais en les dépouillant des associations vulgaires, fatigantes et parfois repoussantes. Le vrai réalisme consiste donc à dissocier le réel du trivial; c'est pour cela qu'il constitue un côté de l'art si difficile; il ne s'agit de rien moins que de trouver la poésie des choses qui nous semblent parfois les moins poétiques, simplement parce que l'émotion esthétique est usée par l'habitude. Il y a de la poésie dans la rue par laquelle je passe tous les jours et dont j'ai pour ainsi dire compté chaque pavé, mais il est beaucoup plus difficile de me la faire sentir que celle d'une petite rue italienne ou espagnole, de quelque coin de pays exotique. Il s'agit de rendre de la fraîcheur à des sensations fanées, de trouver du nouveau dans ce qui est vieux comme la vie de tous les jours, de faire sortir l'imprévu. de l'habituel; et pour cela le seul vrai moyen est d'approfondir le réel, d'aller par delà les surfaces auxquelles s'arrêtent d'habitude nos regards, de soulever ou de percer le voile formé par la trame confuse de toutes nos associations quotidiennes, qui nous empêche de voir les objets tels qu'ils sont. Aussi l'art réaliste est-il plus difficile que celui qui cherche à éveiller l'intérêt par le fantastique. Ce dernier a moins à faire pour créer, car les images fantastiques peuvent nous charmer par des rencontres de hasard comme dans les rêves, tandis que, pour qui ne sort pas du réel, la poésie et la beauté ne sauraient guère être une rencontre heureuse, mais sont une découverte poursuivie de propos délibéré, une organisation savante des données confuses de l'expérience, quelque chose de nouveau aperçu là où tous avaient regardé auparavant. La vie réelle et commune, c'est le rocher d'Aaron, rocher aride, qui fatigue le regard; il y a pourtant un point où l'on peut, en frappant, faire jaillir une source fraîche, douce à la vue et aux membres, espoir de tout un peuple : il faut frapper à ce point, et non à côté; il faut sentir le frisson de l'eau vive à travers la pierre dure et ingrate.

Il est plus facile d'être naturaliste en littérature qu'en peinture ou en sculpture, et voici pourquoi. La tâche de l'artiste naturaliste, nous l'avons vu, est de tirer d'objets vulgaires des émotions neuves, fraîches, poétiques, et pour cela de dérouter les associations d'idées habituelles et triviales qu'éveille en nous un objet trivial. Or, les moyens dont dispose l'écrivain sont tels qu'il ne peut pas à proprement parler faire surgir à nos yeux un objet, une chose quelconque; il ne peut que décrire, et alors il est aisé, tout en restant exact, de faire sortir de l'ombre ce que nous ne voyons habituellement pas, et par contre d'effacer ce que nous sommes habitués à voir. Prenons un exemple : un romancier nous fait assister à une scène très touchante se passant sur le marche-pied d'un omnibus arrêté dans la rue devant une boutique de rôtisseur ou de marchand de vin. Nous savons tout cela, car c'est le milieu même où l'action s'est développée; le romancier nous l'a dépeint, sans omettre l'oie qui tourne sur sa broche, et pourtant toutes ces choses vulgaires reculent au second plan; c'est que nous ne les voyons qu'avec les yeux de l'esprit, lesquels sont occupés du héros et de l'héroïne, et toute cette mise en scène triviale n'aura d'autre résultat que de nous persuader que nous assistons à une scène très réelle, parmi les choses que nous voyons chaque jour. Un peintre réaliste, voulant représenter la même scène, nous met la réalité vraie devant la yeux; il en résulte que ce que nous voyons tout de suite, c'est l'omnibus, c'est l'oie rôtie, et alors, adieu peut-être le touchant ou le pathétique; l'artiste, n'a pu accentuer tel ou tel côté de la réalité au détriment de l'autre, et nous voilà saisis par les associations d'idées habituelles sans pouvoir nous en dégager. Il faut donc que le peintre ait le talent d'envelopper d'ombre tout ce qui n'est pas l'intérêt de la scène. On ne peut pas à la fois mettre en un tableau la mer et une fourmi courant dans l'herbe : il faut choisir. Ceux qui s'occupent de la fourmi peuvent avoir leurs raisons; mais qu'ils fassent un tableau exprès pour elle et qu'ils ne raccourcissent pas la mer.

Première partie: chapitre V:  
“Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d’y échapper”.

## III

### Moyens d'échapper au trivial. 1° recul des événements dans le passé

#### [Table des matières](#)

Il y a divers moyens d'échapper au *trivial*, d'embellir pour nous la réalité sans la fausser; et ces moyens constituent une sorte d'idéalisme à la disposition du naturalisme même. Ils consistent surtout à éloigner les choses ou les événements soit dans le temps, soit dans l'espace, par conséquent à étendre la sphère de nos sentiments de sympathie et de sociabilité, de manière à élargir notre horizon. Examinons ces divers procédés de l'art.

1. - En ce qui concerne l'effet produit par l'éloignement dans le temps, une question préalable se présente, celle qui concerne l'effet esthétique du souvenir même, - du souvenir qui est en somme une forme de la sympathie, la sympathie avec soi-même, la sympathie du moi présent pour le moi passé. L'art doit imiter le souvenir; son but doit être d'exercer comme lui l'imagination et la sensibilité, en économisant le plus possible leurs forces. De même que le souvenir est un prolongement de la sensation, l'imagination en est un commencement, une ébauche. Au fond, la poésie de l'art se ramène en partie à ce qu'on appelle la « poésie du souvenir » ; l'imagination artistique ne fait que travailler sur le fonds d'images fourni à chacun de nous par la mémoire. Il doit donc y avoir jusque dans le souvenir quelque élément d'art. Au fait, le souvenir offre par lui seul les caractères qui distinguent, selon Spencer, toute émotion esthétique. C'est un jeu de l'imagination, et un jeu désintéressé, précisément parce qu'il a pour objet le passé, c'est-à-dire ce qui ne peut plus être. En outre le souvenir est de toutes les représentations la plus facile, celle qui économise le plus de force; le grand art du poète ou du romancier, c'est de réveiller en nous des souvenirs : nous ne sentons guère le beau que quand il nous rappelle quelque chose; et le beau même des œuvres d'art ne consiste-

t-il pas en partie dans la vivacité plus ou moins grande de ce rappel ? Ajoutons que les émotions passées se présentent à nous dans une sorte de lointain, un peu indistinctes, fondues les unes avec les autres; elles sont ainsi plus faibles et plus fortes tout ensemble, parce qu'elles entrent l'une dans l'autre sans qu'on puisse les séparer; nous jouissons donc à leur égard d'une plus grande liberté, parce que, indistinctes comme elles sont, nous pouvons plus facilement les modifier, les retoucher, jouer avec elles. Enfin, et c'est là le point important, le souvenir par lui-même altère les objets, les transforme, et cette transformation s'accomplit généralement dans un sens esthétique. Le temps agit le plus souvent sur les choses à la manière d'un artiste qui embellit tout en paraissant rester fidèle, par une sorte de magie propre. Voici comment on peut expliquer scientifiquement ce travail du souvenir. Il se produit dans notre pensée une sorte de lutte pour la vie entre toutes nos impressions; celles qui ne nous ont pas frappés assez fortement s'effacent, et il ne subsiste à la longue que les impressions fortes. Dans un paysage, par exemple un petit bois au bord d'une rivière, nous oublierons tout ce qui était accessoire, tout ce que nous avons vu sans le remarquer, tout ce qui n'était pas distinctif et caractéristique, *significatif* ou *suggestif*. Nous oublierons même la fatigue que nous pouvions éprouver, si elle était légère, les petites préoccupations de toute sorte, les mille riens qui distraient notre attention : tout cela sera emporté, effacé. Il ne restera que ce qui était profond, ce qui avait laissé en nous une trace vive et vivace : la fraîcheur de l'air, la mollesse de l'herbe, les teintes des feuillages, les sinuosités de la rivière, etc. Autour de ces traits saillants, l'ombre se fera, et ils apparaîtront seuls dans la lumière intérieure. En d'autres termes, toute la force dispersée en des impressions secondaires et fugitives se trouvera recueillie, coucentrée : le résultat sera une image plus pure, vers laquelle nous pourrons pour ainsi dire nous tourner tout entiers, et qui revêtira ainsi un caractère plus esthétique. En général, toute perception indifférente, tout détail inutile nuit à l'émotion esthétique; en supprimant ce qui est indifférent, le souvenir permet donc à l'émotion de grandir. C'est dans une certaine mesure embellir qu'isoler. De plus, le souvenir tend à laisser échapper ce qui était pénible pour ne garder que ce qui était agréable ou au contraire franchement douloureux. C'est un fait connu que le temps adoucit les grandes souffrances; mais ce qu'il fait surtout disparaître, ce sont les petites souffrances sourdes, les malaises légers, ce qui entravait la vie sans l'arrêter, toutes les petites broussailles du chemin. On laisse cela derrière soi, et pourtant ces riens se mêlaient à vos plus douces émotions; c'était quelque chose d'amer qui, au lieu de rester au fond de la coupe, s'évapore au contraire dès qu'elle est bue. Lorsqu'on s'est ennuyé longtemps à attendre une personne, qu'on la rencontre enfin et qu'elle vous sourit, on oublie d'un seul coup la longue heure passée dans la monotonie de l'attente; cette heure, ne semble plus former dans le passé qu'un point sombre, bientôt effacé lui-même : c'est là un simple exemple de ce qui se passe sans cesse dans la vie. Tout ce qui était gris, terne, décoloré (c'est-à-dire en somme la majeure partie de l'existence) se dissipe, tel qu'un brouillard qui nous cachait les côtés lumineux des choses, et nous voyons surgir seuls les rares instants qui font que la vie vaut la peine d'être vécue. Ces plaisirs, avec les douleurs qui les compensent, semblent remplir tout le passé, tandis qu'en réalité la trame de notre vie a été bien plutôt indifférente et neutre, ni très agréable ni très douloureuse, sans grande valeur esthétique.

Nous sommes en février, et les champs à perte de vue sont couverts de neige. Je suis sorti ce soir dans le parc, au soleil couchant; je marchais dans la neige douce : au-dessus de moi, à

droite, à gauche, tous les buissons, toutes les branches des arbres étincelaient de neige, et cette blancheur virginale qui recouvrait tout prenait une teinte rose aux derniers rayons du soleil : c'étaient des scintillements sans fin, une lumière d'une pureté incomparable; les aubépines semblaient en pleines fleurs, et les pommiers fleurissaient, et les amandiers fleurissaient, et jusqu'aux pêchers qui semblaient roses, et jusqu'aux brins d'herbe : un printemps un peu plus pâle, et sans verdure, resplendissait sur tout. Seulement, comme tout cela était refroidi ! Une brise glacée s'exhalait de cet immense champ de fleurs, et ces corolles blanches gelaient le bout des doigts qui les approchaient. En voyant ces fleurs si fraîches et si mortes, je pensais à ces douces souvenirs qui dorment en nous, et parmi lesquelles nous nous égarons quelquefois, essayant de retrouver en elles le printemps et la jeunesse. Notre passé est une neige qui tombe et cristallise lentement en nous, ouvrant à nos yeux des perspectives sans fin et délicieuses, des effets de lumière et de mirage, des séductions qui ne sont que de nouvelles illusions. Nos passions passées ne sont plus qu'un spectacle : notre vie nous fait à nous-mêmes l'effet d'un tableau, d'une œuvre demi-inanimée, demi-vivante. Les seules émotions qui vivent encore sous cette neige, ou qui sont prêtes à revivre, ce sont celles qui ont été profondes et grandes. Le souvenir est ainsi comme un jugement porté sur nos émotions; c'est lui qui permet le mieux d'apprécier leur force comparative : les plus faibles se condamnent elles-mêmes, en s'oubliant. C'est après un certain temps écoulé qu'on juge bien la valeur de telle impression esthétique (causée, je suppose, par la lecture d'un roman, la contemplation d'une œuvre d'art ou d'un beau paysage) ; tout ce qui n'était pas puissant s'efface ; toute sensation ou tout sentiment qui, outre l'intensité, ne présentait pas un degré suffisant d'organisation intérieure et d'harmonie se trouble et se dissout; au contraire, ce qui était viable, vit; ce qui était beau ou sublime s'impose et s'imprime en nous avec une force croissante.

Le souvenir est une classification spontanée et une localisation régulière des choses ou des événements, ce qui lui donne encore une valeur esthétique. L'art naît avec la réflexion ; comme la Psyché de la fable, la réflexion est chargée de débrouiller ce tas informe de souvenirs; elle y procède avec la patience des fourmis; elle range tous ces grains de sable en un certain ordre, leur donne une certaine forme, en fait un édifice : la forme extérieure que prend cet édifice, la disposition générale qu'il affecte, c'est ce que nous appelons le temps. Pour constater le changement et le mouvement, il faut avoir un point fixe. La goutte d'eau ne se sent pas couler, quoiqu'elle reflète successivement tous les objets de ses rives : c'est qu'elle ne garde l'image d'aucun. Qui donc nous donnera ces points fixes nécessaires pour fournir la conscience du changement et la notion du temps ? c'est le souvenir, - c'est-à-dire tout simplement la persistance d'une *même* sensation ou d'un même sentiment sous les autres. D'habitude, les diverses époques de notre vie se trouvent dominées par tel ou tel sentiment qui leur communique leur caractère distinctif et saillant. Nos événements intérieurs se groupent autour d'impressions et d'idées maîtresses : ils leur empruntent leur unité; grâce à elles, ils forment corps. Titus, dit-on, comptait ses jours par ses bonnes actions; mais les bonnes actions de Titus sont un peu problématiques. Ce qui est certain, c'est que, pour l'écrivain par exemple, telle ou telle époque de sa vie vient se suspendre tout entière à tel ou tel ouvrage qu'il composait pendant cette époque. Le musicien, lui, n'a qu'à se chanter intérieurement une série de mélodies pour éveiller les souvenirs de telle période de son existence. Le peintre voit son passé à travers des couleurs et des formes, des couchers de soleil, des aurores, des teintes

de verdure. Toute notre jeunesse vient souvent se grouper autour d'une image de femme, sans cesse présente à nos événements d'alors. Chaque objet désiré ou voulu fortement, chaque action énergique ou persistante attire à elle comme un aimant nos autres actions, qui s'y rattachent toutes par un côté ou par l'autre. Ainsi s'établissent des centres intérieurs de perspective esthétique. Les Indiens, pour se rappeler les grands événements; faisaient des nœuds à une corde, et ces nœuds disposés de mille manières rappelaient par association un passé lointain; en nous aussi se trouvent des points où tout vient se rattacher et se nouer, de telle sorte qu'il nous suffit de suivre des yeux ces séries de nœuds intérieurs pour retrouver et revoir l'une après l'autre toutes les époques de notre vie. La vie du souvenir est une composition ou systématisation spontanée, un art naturel.

Nous pouvons conclure de tout ce qui précède que le fond le plus solide sur lequel travaille l'artiste, c'est le souvenir - le souvenir de ce qu'il a ressenti ou vu comme homme, avant d'être artiste de profession. La sensation et le sentiment peuvent un jour être altérés par le métier, mais le souvenir des émotions de jeunesse ne l'est pas, garde toute sa fraîcheur, et c'est avec ces matériaux non corruptibles que l'artiste construit ses meilleures œuvres, ses œuvres vécues. Eugénie de Guérin écrit, en feuilletant des papiers « pleins de son frère » : - « Ces choses mortes me font, je crois, plus d'impression que de leur vivant, et le ressentir est plus fort que le sentir. » Diderot a écrit quelque part : « *Pour que l'artiste me fasse pleurer, il faut qu'il ne pleure pas !* » mais, a-t-on répondu avec raison, il faut *qu'il ait pleuré* : il faut que son accent garde l'écho des sentiments éprouvés et disparus. Et il en est de même pour l'écrivain.

L'école classique a bien connu l'effet esthétique de l'éloignement dans le temps; mais son procédé ne consiste encore qu'à reporter les événements dans un passé *abstrait*. Les Grecs de Racine ne sont guère Grecs que par la date à laquelle on les place, et qui reste trop souvent une simple étiquette, un simple chiffre, sans nous faire voir la Grèce d'alors. L'école *historique*, au contraire, reporte les événements sur le passé concret. Elle fait du réalisme, mais elle l'idéalise par le simple recul et par l'effet du lointain. Spencer constate, sans en donner d'explication, que tout objet d'abord utile aux hommes qui a maintenant cessé de l'être paraît beau; il y a de ce fait, selon nous, diverses raisons. D'abord, tout ce qui a servi à l'homme intéresse l'homme par cela même. Voici une armure, un outil, une poterie, ils ont servi à nos pères, ils nous intéressent donc, mais ils ne servent plus; par là ils perdent aussitôt ce caractère de trivialité qu'entraîne nécessairement avec elle l'utilité journalière, ils n'excitent plus qu'une sympathie désintéressée. L'histoire a pour caractéristique de grandir et de poétiser toute chose <sup>1</sup>. Par l'histoire il se fait une épuration ne laissant subsister que les caractères

<sup>1</sup> Le plaisir attaché à ce qui est historique a été poétiquement exprimé par Th. Gautier, dans le *Roman de la momie*. Un Anglais, lord Evandale, un savant allemand et leur escorte, après avoir parcouru dans une sépulture égyptienne les divers couloirs et les diverses salles, arrivent sur le seuil de la dernière, la « Salle dorée », celle qui contient le sarcophage.

« Sur la fine poudre grise qui sablait le sol, se dessinait très nettement, avec l'empreinte de l'orteil, des quatre doigts et du calcanéum, la forme d'un pied humain; le pied du dernier prêtre ou du dernier ami qui s'était retiré quinze cents ans avant Jésus-Christ, après avoir rendu au mort les honneurs suprêmes. La poussière, aussi éternelle en Egypte que le granit, avait moulé ce pas et le gardait depuis plus de trente siècles, comme les boues diluviennes durcies gardent la trace des pieds d'animaux qui la pétrissent.

esthétiques et grandioses; les objets les plus infimes se trouvent dépouillés de ce qu'il y a de trivial, de commun, de vulgaire, de grossier et de surajouté par l'usage journalier : il ne reste en notre esprit, des objets replacés ainsi dans le temps passé, qu'une image simple, l'expression du sentiment primitif qui les a faits; et ce qui est simple et profond n'a rien de vil. Une pique du temps des Gaulois ne nous rappelle que la grande idée qui a fait l'arme, quelle qu'elle soit, l'idée de défense et de force; la pique, c'est le Gaulois défendant ses foyers et la vieillie terre gauloise. Une arquebuse du temps des croisades n'éveille en nous que les images fantastiques du lointain des temps, des vieilles luttes entre les races du nord et du midi. Mais un fusil Gras, un sabre, c'est pour nous le pantalon rouge et trop large du soldat qui passe dans la rue, avec sa figure souvent rougeaude et mal éveillée de paysan qui sort de son village. Donc tout ce qui arrive à nous à travers l'histoire nous apparaît dans sa simplicité; au contraire, l'utile de chaque jour, avec sa surcharge de trivialité, reste prosaïque; et voilà pourquoi l'utile devenu historique devient beau.

L'antique est une sorte de réalité purifiée par le temps. Tout âge, dit Elisabeth Browning, en raison même de sa perspective trop rapprochée, est mal aperçu de ses contemporains. Supposons que le mont Athos ait été sculpté, selon le plan d'Alexandre, en une colossale statue humaine. « Les paysans qui eussent ramassé les broussailles dans son oreille n'eussent pas plus songé que les boucs qui y broutaient à chercher là une forme aux traits humains; et je mets en fait qu'il leur eût fallu aller à cinq milles de là pour que l'image géante éclatât à leurs regards en plein profil humain, nez et menton distincts, bouche murmurant des rythmes silencieux vers le ciel et nourrie au soir du sang des soleils; grand torse, main qui eût épanché perpétuellement la largesse d'un fleuve sur les pâturages de la contrée. Il en est de même pour les temps où nous vivons; ils sont trop grands pour qu'on puisse les voir de près. Mais les poètes doivent déployer une double vision : avoir des yeux pour voir les choses rapprochées avec autant de largeur que s'ils prenaient leur point de vue de loin, et les choses distantes d'une façon aussi intime et profonde que s'ils les touchaient. C'est ce à quoi nous devons tendre. Je me défie d'un poète qui ne voit ni caractère, ni gloire dans son époque, et fait rouler son âme cinq cents ans en arrière derrière fossés et pont-levis, dans la cour d'un vieux château, pour y chanter quelque noir chef<sup>1</sup>. »

---

« - Voyez cette empreinte humaine dont la pointe se dirige vers la sortie de l'hypogée... Cette trace légère, qu'un souffle eût balayée, a duré plus longtemps que des civilisations, que des empires, que les religions mêmes et que des monuments qu'on croyait éternels.

« Il lui sembla, d'après l'expression de Shakespeare, que la roue du temps était sortie de son ornière : la notion de la vie moderne s'effaça chez lui... Une main invisible avait retourné le sablier de l'éternité, et les siècles, tombés grain à grain comme des heures dans la solitude et la nuit, recommençaient leur chute...• (PP. 35, 36, 37.)

<sup>1</sup> Elisabeth Browning, cinquième chapitre d'*Aurora Leigh*.

Première partie: chapitre V:  
"Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d'y échapper".

## IV

### Déplacement dans l'espace et invention des milieux. Le sentiment de la nature et le pittoresque.

#### [Table des matières](#)

I. Le second moyen d'échapper au trivial tout en peignant le réel, c'est de déplacer l'imagination dans l'espace, c'est de reporter les événements dans des milieux ou des pays plus ou moins inconnus de nous. Ce procédé est celui qui inspire les descriptions de la nature, depuis les simples *campagnes* des diverses régions de notre France jusqu'aux pays exotiques. Le résultat est ce qu'on nomme le *pittoresque*.

La caractéristique des époques dites classiques (surtout au siècle de Louis XIV), c'est qu'on y craignait le trivial encore plus qu'on n'y aimait le réel; or il faut aimer le réel assez pour le transfigurer et le dégager du trivial. Cet amour de la réalité ne s'est introduit dans la littérature française que par une voie détournée, par le moyen de l'amour de la nature. On a compris la nature avant le naturel, et c'est Rousseau qui nous a fait comprendre la nature.

Le « genre » de La Fontaine, nous l'avons dit, avait paru peu « noble ». Au dix-huitième siècle, Buffon sans doute sentit quelque chose de la nature : *par majestati naturæ*; mais la nature n'a pas seulement la majesté et la noblesse, elle a la grâce, et Buffon l'a oublié tout à fait. Il a reposé sa vue « sur l'immensité des êtres paisiblement soumis à des lois nécessaires », il a *mesuré* les choses et les êtres plutôt qu'il ne les a peints : il saisit bien la forme, le fond lui échappe; il embrasse, il ne pénètre pas. Qui ne connaît le mot de M<sup>me</sup> Necker : « Quand M. de Buffon voulait mettre sa grande robe sur de petits objets, elle faisait des plis partout. » Ces petits objets, c'était précisément l'essentiel dans l'art; c'était ce qui fait la vie, la tendresse et la force à la fois. On dit que Buffon demandait, en parlant de Montesquieu : « A-

t-il du style ? » Buffon demande aussi aux animaux et aux plantes : - Avez-vous de la grandeur, de la proportion, de l'élégance; avez-vous, en un mot, le *decor* des Latins ? Si oui, vous serez admis dans mon musée, chacun à sa place, ainsi que des statues de pierre.- Buffon, comme tout son siècle, avait plus d'intelligence que de cœur. « Que je vous plains ! disait à Fontenelle M<sup>me</sup> de Tencin; ce n'est pas un cœur que vous avez là dans la poitrine; c'est de la cervelle. » Tous les hommes du dix-huitième siècle ont eu ainsi de la cervelle partout, et ce n'est pas avec de la cervelle qu'on sent la nature.

Rousseau, on l'a remarqué souvent, introduit quelque chose de nouveau dans la littérature; ce quelque chose, c'est tout simplement le cœur. Son défaut fut d'avoir le cœur emphatique. Il sentait, mais il amplifia, jusqu'à paraître parfois ne plus sentir. N'importe, ce fut une révolution. Un récent critique a soutenu, à propos de Rousseau, qu'il fallait attribuer la plus grande part de son influence sur notre génération à ce qu'il y a de malsain, de déséquilibré dans son génie, c'est-à-dire à sa folie même. Si cette assertion a du vrai, elle a aussi beaucoup de faux. La folie de Rousseau a contribué à le faire souffrir énormément dans la vie; c'est par là qu'elle a servi à son succès et à son influence, car ce qu'il y a d'original en lui, c'est précisément qu'il a souffert plus que tous les écrivains ses contemporains, et que cette souffrance a été assez poignante pour se faire jour dans ses œuvres, pour s'y traduire en un accent nouveau. Ses cris sincères, quoique trop oratoires par moments, ne pouvaient manquer d'aller au cœur des hommes. C'est souvent une chance relative, quand on a du génie, que de souffrir beaucoup : cela inspire et dirige l'inspiration du côté réel. Nous pouvons le constater mieux que jamais aujourd'hui, où notre littérature est alimentée en grande partie par des souffrants, des demi-détraqués, aboutissant parfois à la folie, mais qui ont un point commun avec l'éternelle réalité : le déchirement de la douleur (Shelley, Edgard Poe, Baudelaire, Gérard de Nerval, Sénancourt, peut-être Tolstoï).

C'est ainsi par la souffrance que la réalité et la nature s'est imposée à Rousseau, s'est fait jour à travers sa rhétorique : rien ne vous ramène au réel comme une plaie ouverte, et celui qui ne distingue pas bien les roses vraies des roses artificielles saura très bien reconnaître les premières à leurs épines. Par réaction contre ses souffrances sociales sont nés chez Rousseau deux sentiments parfaitement vrais et sains, et qui se sont propagés très vite : l'amour de la nature et l'amour de la liberté. Ces deux sentiments sont éternels, ils tiennent au cœur même de l'homme, et, s'ils étaient un signe de folie, nous serions tous fous à ce compte; c'est de ces deux sentiments que devait vivre la littérature postérieure à Rousseau.

M. Brunetière, croyons-nous, classe Rousseau parmi les écrivains orateurs; et, en effet, il y a de la rhétorique en lui, mais c'est aussi un lyrique et un descriptif : c'est comme lyrique et comme descriptif qu'il a eu la plus grande influence. Il nous raconte que tous les matins il allait se promener au Luxembourg, un Virgile ou un Jean-Baptiste Rousseau dans sa poche : « Là, jusqu'à l'heure du dîner, je remémorais tantôt une ode sacrée et tantôt une bucolique. » S'il a gardé de Jean-Baptiste Rousseau un restant de mauvais goût, il a conservé aussi quelque chose du mouvement de la strophe, quelque chose de la contrefaçon de l'enthousiasme prophétique. Plus tard, il devait emprunter à saint Augustin, un autre lyrique, l'idée et le titre de ses Confessions, et on peut voir dans ces Confessions comme la première ébauche, tantôt informe et mesquine, tantôt déjà puissante et rythmée, de la poésie lyrique contem-

poraine. Enfin, il savait décrire la nature et se décrire dans les paysages de la nature. Rousseau, par tempérament, comme beaucoup de détraqués, est insociable, sauvage, porté à la vie solitaire; mais il n'a eu nulle conscience des causes pathologiques de cette insociabilité, et ses contemporains, pas davantage. Tous l'ont attribuée non pas à la maladie de Rousseau, mais au mal du siècle, à l'artifice des conventions sociales. Le résultat, c'est que la littérature qui procède de Rousseau devait s'attacher à peindre un état de société moins conventionnel, moins faux que la société des salons d'alors, qui avait seule servi de type aux précédentes littératures. C'est ainsi qu'indirectement la folie de Rousseau a servi la vérité dans l'art, et que son insociabilité malade a conduit les Bernardin de Saint-Pierre, les Chateaubriand et les Lamartine à imaginer des types littéraires nouveaux, plus sympathiques, doués de sentiments plus profonds et plus simples tout ensemble, enfin une nouvelle  *cité de l'art* , avec des lois plus conformes aux règles éternelles de la vie. Et pour milieu à cette cité ils ont donné la nature même, la vraie et la grande nature.

Très peu d'années avant la Révolution, Buffon était à une soirée de M<sup>me</sup> Necker; on lut un petit roman nouveau d'un jeune disciple de Rousseau : c'était, on le sait,  *Paul et Virginie* . L'assistance resta froide et M. de Buffon demanda à haute voix sa voiture.  *Paul et Virginie*  devait pourtant marquer dans la littérature française le début d'une phase plus importante qu'on ne le croit d'habitude, celle du roman réaliste à forme exotique et poétique. Bernardin de Saint-Pierre, par l'intermédiaire de Chateaubriand, devait contribuer à former tout un côté du génie de Flaubert. Une chaîne ininterrompue rattache  *Paul et Virginie*  à  *Atala et Chactas* , d'une part; de l'autre, à  *Salammbô* , à la  *Fortune des Rougon*  (épisode de Miette et Silvère) ; enfin aux romans récents, qui resteront, de Pierre Loti. On n'a jamais relevé la note réaliste qui existe dans  *Paul et Virginie* , mêlée à une poésie d'un souffle déjà romantique; elle existe pourtant, et c'est cette note qui déplut surtout à M. de Buffon et au salon de M<sup>me</sup> Necker. Par note réaliste nous n'entendons, cela va de soi, que la reproduction exacte de détails de la vie réelle, sans embellissement. « Je n'arrivais point de fois ici que je ne les visse tous deux tout nus, suivant la coutume du pays, pouvant à peine marcher, se tenant par les mains et sous les bras... La nuit même ne pouvait les séparer, elle les surprenait souvent couchés dans le même berceau, joue contre joue, poitrine contre poitrine, les mains passées mutuellement autour de leurs cous, et endormis dans les bras l'un de l'autre... Un jour que je descendais de la montagne, j'aperçus, à l'extrémité du jardin, Virginie qui accourait vers la maison, la tête couverte de son jupon, qu'elle avait relevé par derrière pour se mettre à l'abri d'une ondée de pluie. De loin, je la crus seule, et, m'étant avancé vers elle, je vis qu'elle tenait Paul par le bras, enveloppé presque en entier sous la même couverture, riant l'un et l'autre d'être ensemble à l'abri... »

Au théâtre, quand on a mis en opéra  *Paul et Virginie* , il a fallu remplacer le jupon-parapluie, - qui eût fait rire, - par une feuille de bananier. Ceci confirme ce que nous avons dit plus haut sur la différence de la littérature avec les arts plus représentatifs; dans ces derniers, on est trop souvent forcé de remplacer les hardes et les étoffes de cotonnade par des décors convenus, d'avoir sous la main des feuilles de palmier, et même des feuilles de vigne.

On se rappelle la scène de la fontaine, une des plus chastes, des plus poétiques et pourtant des plus osées de la littérature moderne antérieure à Zola. Cette scène parut au salon de M<sup>me</sup>

Necker aussi réaliste, assurément, que le parut il y a trente ans la scène du fiacre de M<sup>me</sup> Bovary ou celle de Salammbô et du python. Dans le célèbre duo d'amour qui a servi de modèle à tous ceux de la littérature contemporaine, on retrouve l'accent chaud et passionné du *Cantique des cantiques*, et on pressent cette tendresse qui deviendra douloureuse chez Musset : « Lorsque je suis fatigué, ta vue me délasse... Quelque chose de toi que je ne puis te dire reste pour moi dans l'air où tu passes, sur l'herbe où tu t'assieds... Si je te touche seulement du bout du doigt, tout mon corps frémit de plaisir... Dis-moi par quel charme tu as pu m'enchanter. » A cette poésie s'ajoutent des traits d'observation psychologique : « O mon frère, je prie Dieu tous les jours pour ma mère, pour la tienne, pour toi; mais, quand je prononce ton nom, il me semble que ma dévotion augmente. » Tout cela encadré dans des détails de réelle familiarité : « - Pourquoi vas-tu si loin et si haut me chercher des fruits et des fleurs ? N'en avons-nous pas assez dans le jardin ? Comme te voilà fatigué ! Tu es en nage... -Et, avec son petit mouchoir blanc, elle lui essuyait le front et les joues et elle lui donnait plusieurs baisers. »

A vrai dire, le pittoresque pur joue dans la littérature un rôle plus négatif que positif. Il sert à attirer l'attention par le contraste de la nouveauté et à la concentrer sur l'objet qu'il nous représente. Exemple, un *palanquin*; nous voilà transportés dans l'Orient des merveilles: toutes nos idées, assez vagues en soi, nous paraissent aussitôt charmantes; l'impression ne serait plus la même s'il s'agissait d'une vulgaire chaise à porteurs de nos pays, où nous voyons tout de suite un malade étendu. De fait, on ne sait jamais, lorsqu'on prononce un mot familier à tous, quelles associations d'idées il éveillera chez autrui; elles seront peut-être d'un genre tout différent des siennes propres; de plus, elles varieront avec chaque individu. L'art de l'écrivain est de circonscrire assez entièrement l'esprit du lecteur pour le faire entrer dans le cercle de ses idées à lui, pour lui fermer l'oreille à tous les bruits du dehors. Si donc il vient à le transporter en pays inconnu, à lui parler uniquement de ce qu'il ignore, la besogne se simplifie : le lecteur ne saura, ne verra, n'entendra que ce qui lui sera dit et montré; n'associera que les idées voulues par l'écrivain : rien ne viendra à l'encontre des effets ménagés; il sera en quelque sorte au pouvoir de l'écrivain. De là, peut-être, la magie du pittoresque. Le pittoresque sert à isoler les objets de leur milieu habituel, à dérouter nos associations trop vulgaires. Son rôle principal est de *dissocier* nos idées, de rompre nos attentes habituelles. Représentez-vous par la pensée une de ces cannes de Provence avec lesquelles on fait des pêches à la ligne ou des mirlitons pour les enfants, voilà une image qui pourra encore sembler triviale ; quittez nos jardins, allez en Grèce, et, dans le creux d'un roseau tout pareil, vous verrez les paysannes d'Olympie transporter un peu de braise d'une chaumine à l'autre. Déjà, en se reculant dans l'espace, en devenant lointaine et exotique, l'image se poétise. Reculez-la maintenant dans le temps, pensez à ce même roseau (*nartex*) dont parle Hésiode, et dans lequel Prométhée apporta le feu du ciel, vous voilà en pleine poésie classique. Et, si maintenant vous regardez l'humble canne de Provence de votre jardin, elle sera transfigurée à vos yeux par ce voyage dans l'espace ou dans le temps, qui a brisé, au moins pour un moment, les associations d'idées triviales.

La vérité, c'est qu'en tout temps et en tout pays, la vie et ses lois générales sont à peu de chose près identiques : partout un mammifère est un mammifère, une plante est une plante; la réalité est la même en Orient ou en Occident, dans le passé ou dans le présent; or, c'est la

réalité, la vie, plus ou moins dépouillée de ce qui la cache dans le mécanisme banal de nos représentations, qu'il s'agit de faire saillir aux yeux et qui reste le constant objet de l'art. Si donc, suivant l'expression de Théophile Gautier, il y a des mots pittoresques qui « sonnent comme des clairons », encore faut-il que ce clairon nous annonce quelque chose, qu'il précède une armée vivante en marche, qu'on sente derrière lui la force des idées, des sentiments et de l'action. Là est la grande erreur des romantiques, et de Victor Hugo dans ses mauvais moments : ils ont cru que le mot qui frappe était tout, que le pittoresque était le fond même de l'art. Ils se sont arrêtés éblouis devant les mots, comme les esclaves révoltés de la *Tempête* devant les haillons dorés suspendus à la porte de la caverne. Mais le pittoresque sans la vision nette du réel est vide de sens. Le pittoresque n'est qu'un procédé, et un procédé assez vulgaire, celui du contraste, - comme qui dirait en peinture la couleur vive sans le dessin, le colifichet sans la beauté, le fard sans le visage. Le momentané, l'exceptionnel ne devient objet d'art qu'à la condition d'être aperçu d'un point de vue large, et comme par l'œil d'un philosophe, d'être ramené aux lois de la nature humaine et de devenir ainsi, en quelque sorte, une des formes de l'éternel. Rien ne fatigue comme le pittoresque décrit superficiellement. Si l'on veut nous transporter dans des milieux lointains et étranges, il faut nous y montrer les manifestations d'une vie semblable à la nôtre, quoique diversifiée; ainsi ont fait Bernardin de Saint-Pierre, Flaubert, Pierre Loti. Ce qui nous touche chez eux, c'est l'extraordinaire rendu sympathique, le lointain rapproché de nous, l'étrange de la vie exotique expliqué, non pas à la façon d'un rouage qu'on démonte, mais d'un sentiment du cœur qu'on rend intelligible en le rendant présent, en l'éveillant chez autrui. Notre sociabilité s'élargit alors, s'affine dans ce contact avec des sociétés inconnues. Nous sentons s'enrichir notre cœur quand y pénètrent les souffrances ou les joies naïves, sérieuses pourtant, d'une humanité jusqu'alors inconnue, mais que nous reconnaissons avoir autant de droit que nous-mêmes, après tout, à tenir sa place dans cette sorte de conscience impersonnelle des peuples qui est la littérature.

Première partie: chapitre V:  
“Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d’y échapper”.

## V

### Influence de la bible et de l'orient sur le sentiment de la nature

#### [Table des matières](#)

**I.** - Une des influences qui ont transformé peu à peu la littérature et qui y ont introduit, parmi beaucoup d'autres qualités, des éléments de réalité forte, grandiose, pittoresque, c'est celle de l'Orient et de la Bible. Le sentiment de la nature et aussi celui de l'humanité se sont ainsi élargis. « Je suis revenu à l'Ancien Testament, écrivait Henri Heine en 1830. Quel grand livre ! Plus remarquable que son contenu est pour moi sa forme, ce langage qui est pour ainsi dire un produit de la nature, comme un arbre, comme une fleur, comme la mer, comme les étoiles, comme l'homme lui-même... Le mot s'y présente dans une sainte nudité qui donne le frisson. »

La Bible a eu une influence littéraire considérable, principalement sur tous les écrivains dits romantiques ou réalistes. Cette influence a été trop méconnue. On pourrait pourtant invoquer en faveur de l'étude de l'hébreu une partie des arguments littéraires dont on se sert pour défendre l'étude du grec et du latin. Chateaubriand est le premier qui ait entrevu cette influence de la Bible, mais il l'a trop confondue avec celle du « génie chrétien ». Le génie chrétien est un produit hybride où se sont mêlés et mariés intimement l'esprit hébraïque et l'esprit grec, mais où domine souvent le platonisme grec : les plus hautes idées de la philosophie chrétienne viennent de Grèce et d'Orient.

Ce qui est né le plus incontestablement sur le sol de la Judée, c'est cette littérature beaucoup plus colorée et plus simple tout ensemble que les œuvres grecques, beaucoup plus sobre que la littérature hindoue, incomparable modèle de ce qu'on pourrait appeler le lyrisme réaliste, et qui nous offre probablement, avec quelques psaumes hindous, les exemples de la plus haute poésie à laquelle ait atteint l'humanité. Les psaumes ont été la poésie dont s'est

nourri le moyen âge. Au dix-septième siècle, ils ont inspiré aussi les premiers essais lyriques de Corneille et de Racine, les strophes de *Polyeucte* et de la traduction de *l'Imitation*, les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. D'autre part, Dante et Milton sont tout imprégnés de la Bible. De même pour Bossuet et Pascal, ces créateurs de notre langue française actuelle, qui ont été les initiateurs du style moderne, caractérisé par une grande familiarité de l'expression unie à la puissance de l'image et de l'idée <sup>1</sup>.

Après la Révolution, quand la foi au sens divin des livres sacrés eut été ébranlée, ce fut le moment où l'on put commencer à comprendre et à commenter leur valeur littéraire. L'admiration d'un Chateaubriand devait remonter du fond à la forme, s'attacher aux procédés esthétiques et tâcher de les reproduire. L'influence de la Bible se fait sentir successivement chez l'auteur des *Martyrs* et chez Lamennais; elle pénètre jusqu'à l'auteur de *Salammô*, et à celui même de *la Faute de l'abbé Mouret*. La conception du *Paradou* est un mélange de la *Genèse* et du *Cantique des cantiques*, traversé par les élancements mystiques des psaumes et des litanies de la Vierge. Enfin l'influence des psaumes est plus sensible encore chez nos lyriques, depuis Alfred de Vigny et Lamartine jusqu'à Victor Hugo. Entre tous les poètes, l'auteur d'*Ibo* et de *Plein ciel* est celui qui se rapproche le plus des vieux poètes hébreux, des Isaïe et des Ezéchiel.

Le sentiment de la nature et l'art de la décrire devaient se modifier sous l'influence de la Bible et du christianisme. La caractéristique de la littérature gréco-latine, c'était de peindre les choses en évoquant en nous les perceptions nettes de l'ouïe et surtout de la vue : les descriptions classiques sont merveilleuses pour le rendu de la ligne et de la forme. Au contraire, la littérature orientale et romantique, au lieu d'insister sur la perception objective, insiste sur l'émotion intérieure qui l'accompagne, et elle cherche à ranimer en nous cette émotion; au lieu de s'appuyer sur le sens trop intellectuel de la vue, elle emprunte aussi bien ses images à ceux du tact, de l'odorat, du sens interne : elle arrive ainsi à susciter des représentations beaucoup plus précises, quoique moins *formelles*. C'est que l'écrivain ne nous fait voir les choses qu'indirectement, en suscitant l'émotion interne qui accompagne la vision externe. Pour susciter cette émotion, Hugo et Flaubert sont comparables à Isaïe. Ils obtiennent la réalité de la perception par la force de la sensation.

Le devin Théoclymène, au festin de Pénélope, est frappé des présages sinistres qui menacent : - « Ah ! malheureux ! que vous est-il arrivé de funeste ? quelles ténèbres sont répandues sur vos têtes, sur votre visage et autour de vos genoux débiles ? Un hurlement se fait entendre, vos joues sont couvertes de pleurs. Les murs, les lambris sont teints de sang; cette salle, ce vestibule sont pleins de larves qui descendent dans l'Erèbe, à travers l'ombre.

<sup>1</sup> Pour comprendre comme Pascal s'était fortement pénétré du style biblique, il suffit de lire les traductions qu'il a faites, dans les *Pensées*, de divers passages des prophètes, surtout celles du chapitre CXXX d'Isaïe : « Ecoutez, peuples éloignés. » C'est, dit M. Havet, « un chef-d'œuvre où a passé toute l'inspiration du texte; cela est beau en français sans cesser d'être biblique ». Quant aux évangiles, ils n'ont jamais été mieux commentés au point de vue littéraire que dans cette pensée: « Jésus-Christ a dit les grande choses si simplement, qu'il semble qu'il ne les a pas pensées; et si nettement, qu'on voit bien ce qu'il en pensait. Cette *clarté*, jointe a cette *naïveté*, est admirable. » (*Pensées de Pascal*, p. 47)

Le soleil s'évanouit dans le ciel, et la nuit des enfers se lève. » Tout formidable que soit ce sublime d'Homère, il le cède encore à la vision du livre de Job.

« Dans l'horreur d'une vision de nuit, lorsque le sommeil endort le plus profondément les hommes,

Je fus saisi de crainte et de tremblement, et la frayeur pénétra jusqu'à mes os.

*Un esprit passa devant ma face, et le poil de ma chair se hérissa d'horreur.*

Je vis celui dont je ne connaissais point le visage. Un spectre parut devant mes yeux, et j'entendis une voix comme un petit souffle. »

La terre, s'écrie à son tour Isaïe, chancellera comme un homme ivre : elle sera transportée comme une tente dressée pour une nuit. »

Que notre littérature romantique se soit inspirée de la Bible, cela est tout simple, puisqu'elle chercha dès ses débuts à faire des pastiches du genre oriental. Or le peuple hébreu a eu, au point de vue littéraire, ce rôle important de condenser tout le génie oriental. Et la Bible nous donne, comme en une sorte de manuel, un résumé des méditations sans fin des races orientales dans les déserts, devant une nature plus colorée, tantôt plus immuable et tantôt plus changeante que la nôtre.

Première partie: chapitre V:  
“Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d’y échapper”.

## VI

### La description. - l'animation sympathique de la nature

#### [Table des matières](#)

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, pour nous intéresser et exciter notre sympathie, la représentation de la nature doit en être l'animation; elle doit, par conséquent, être une extension de la société vivante à la nature entière. Il faut que notre vie se mêle à celle des choses, et celle des choses à la nôtre. C'est ce qui a lieu dans la réalité. Pour ma part, je ne me rappelle guère de paysage auquel je n'aie intimement mêlé mes pensées ou mes émotions, qui n'ait pris pour moi un sens, ne m'ait suggéré quelque retour sur moi-même ou sur le monde. Aujourd'hui, j'ai vu la mer d'en haut : une grande étendue grise, puis, près du rivage, une ligne d'écume blanche qui s'avancait, croissait, s'épanouissait et mourait; je ne mesurais pas l'élévation de la vague, car, de la colline où j'étais, tout était presque de niveau; mais je sentais son mouvement, et c'était assez pour que mon œil s'attachât à elle, la suivît amicalement dans son essor : cette petite vague faisait vivre pour mon œil la mer tout entière. Il me semblait qu'elle était moi-même. Agir, pensais-je, se mouvoir, être la goutte d'eau qui monte et blanchit, non la grande étendue morne, engourdie dans son immobilité éternelle ! Un oiseau plongeur passe : il est petit, léger, mouvant comme un regard. Il glisse sur les eaux, puis disparaît. Où donc est-il ? Son œil se fait à la lumière assourdie des profondeurs. Oh ! comme lui, plonger sous les ondes des choses, et voir l'ombre que font les êtres sur le fond éternel de la réalité, le glissement confus des flots de la vie !

« Rien de la nature ne m'est indifférent, disait Michelet. Je la hais et je l'adore comme on ferait d'une femme. » Ainsi doit être le poète. Le paysage n'est pas pour lui un simple groupement des sensations; il leur donne une teinte morale, de manière à ce qu'un sentiment général s'en dégage. Et parfois ce sentiment est non seulement moral, mais philosophique.

On a dit avec raison que l'image totale de la terre est obscurément évoquée par chaque paysage de Loti. La destinée humaine tout entière est aussi présente dans toutes les descriptions saillantes de Chateaubriand, de Victor Hugo, de Flaubert, de Zola.

Animer la nature, c'est être dans le vrai, car la vie est en tout, - la vie et aussi l'effort; le vouloir vivre, tantôt favorisé, tantôt contrarié, apporte partout avec lui le germe du plaisir et de la souffrance, et nous pouvons avoir pitié même d'une fleur. De ma fenêtre j'aperçois un grand rosier : Petit bouton de rose blanche à demi détaché de la tige, trois filaments d'écorce t'y retiennent seuls encore. Quelques gouttes de pluie, pourtant, et te voilà fleuri. Fleur sans espoir, qui ne pourras être féconde, et qui embaumes et réjouis, fleur douloureuse qui, avant de t'éteindre, souris !

Le faux, c'est notre conception abstraite du monde, c'est la vue des surfaces immobiles et la croyance en l'inertie des choses auxquelles s'en tient le vulgaire. Le poète, en animant jusqu'aux êtres qui nous paraissent le plus dénués de vie, ne fait que revenir à des idées plus philosophiques sur l'univers. Toutefois, en animant ainsi la nature, il est essentiel de mesurer les degrés de vie qu'on lui prête. Il est permis à la poésie de hâter un peu l'évolution de la nature, non de l'altérer. Si, en vertu de cette loi d'évolution, la vie pénètre et ondoie partout, son niveau ne monte pourtant que par degrés, suivant un étiage régulier. Dans les *métaphores*, qui ne doivent être que des *métamorphoses* rationnelles, des symboles de l'universelle transformation des choses, le poète peut passer quelques-uns des degrés insensibles de la vie, non les sauter à plaisir; il peut comparer la machine à la bête, l'être immobile à l'être qui se meut, l'animal inférieur à l'animal supérieur; mais ce n'est que bien haut dans l'échelle des êtres qu'il peut, en général, chercher des points de comparaison avec l'homme<sup>1</sup>. De là, l'absurdité de la mythologie des sauvages et de certains poètes romantiques ou parnassiens, qui croient animer l'océan ou le tonnerre en leur prêtant des pensées et en les faisant raisonner par syllogismes. Tous ces procédés de l'ancienne épopée sont usés depuis Virgile. La poésie doit aller dans le sens et selon les degrés de l'évolution scientifique, graduer tous ses points de comparaison, grandir les êtres et la vie qui est en eux sans les déformer, sans en faire des monstres aussi ridicules dans l'ordre de la pensée que dans celui de la nature.

<sup>1</sup> « La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre. Elle se leva au milieu de la nuit, comme une blanche vestale qui vient pleurer sur le cercueil d'une compagne. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie, qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers. (*Atala*).

« Les deux rochers, tout ruisselants encore de la tempête de la veille, semblaient des combattants en sueur. Le vent avait molli, la mer se plissait paisiblement, on devinait à fleur d'eau quelques brisants où les panaches d'écume retombaient avec grâce; il venait du large un murmure semblable à un bruit d'abeilles. Tout était de niveau, hors les deux Douvres, debout et droites comme des colonnes noires. Elles étaient jusqu'à une certaine hauteur toutes velues de varech. Leurs hanches escarpées avaient des reflets d'armures. Elles semblaient prêtes à recommencer... » (*Les Travailleurs de la mer*.)

« Il y avait de larges nuées au zénith; la lune s'enfuyait et une grosse étoile courait après elle. » (*Les Travailleurs de la mer*.)

« Tout ce bleu, en bas comme en haut, était immobile... L'air et la vague étaient comme assoupis. La marée se faisait, non par lames, mais par gonflement. Le niveau de l'eau se haussait sans palpitation. La rumeur du large, éteinte, ressemblait à un souffle d'enfant. » (*Les Travailleurs de la mer*.)

Hugo décrit le bois où Cosette va chercher de l'eau : « Un vent froid de la plaine. Le bois était ténébreux... Quelques bruyères sèches, chassées par le vent, passaient rapidement et avaient l'air de s'enfuir avec épouvante devant quelque chose qui arrivait. » (*Les Misérables*.)

Prêter la vie consciente et une volonté aux choses est toujours délicat, prolonger cette conception devient périlleux ; le sublime est le but visé, mais le mauvais goût, l'absurde même risquent d'être le but atteint; et cela pour bien des raisons. En premier lieu, un entraînement a déjà été nécessaire pour faire accepter l'animation trop complète de la nature; or, rien que pour soutenir cet entraînement, l'effort lyrique du poète devra aller grandissant, et il se heurtera bientôt à cette idée qu'il y a une contradiction véritable entre la réalité et la fiction poétique. En effet, si la vie des choses, - des montagnes, de la mer, du soleil et des étoiles, - pouvait arriver jusqu'à la conscience, jusqu'à la volonté, cette conscience ne saurait être alors identique à la nôtre ni à celle qu'imagine le poète : son drame, quoi qu'il fasse, sera toujours trop mesquin, trop étroit pour contenir la nature, sa force et sa vie. Ce n'est donc que très exceptionnellement que l'animation de la nature peut être poussée jusqu'à une vie trop manifestement intense. La plupart du temps, poètes et romanciers s'en tiendront à la vie, puissante sans doute, mais sourde, mais latente, que tous plus ou moins nous sentons dans les choses.

D'une manière générale, on peut dire qu'un des moyens d'enlever, même dans cette simple proportion, la vie à la nature, c'est de tomber dans l'analyse minutieuse des détails, d'autant plus que toute analyse est une décomposition. Et pourtant le détail a pris une importance considérable pour l'art moderne. Parfois, dans une description de Victor Hugo, de Balzac, de Flaubert, un fait négligeable en apparence, un objet minime passe soudain au premier plan; toute la perspective habituelle semble dérangée. Les critiques classiques ne voient en cela qu'un procédé blâmable : c'est qu'ils ne font point des distinctions nécessaires. L'art de la description consiste surtout à faire coïncider les images qui passent dans l'esprit de l'écrivain non avec des souvenirs vagues et effacés dans l'âme du lecteur, mais avec des souvenirs vibrants encore. C'est pourquoi il faut distinguer le détail simplement exact, qui n'a qu'une importance relative, et le détail intense, saillant, caractéristique, qui éveille tout d'un coup la mémoire nette d'une *sensation*, d'une *émotion éprouvée* jadis ou qu'on croit avoir éprouvée. Toutes les vérités objectives ne s'équivalent pas au point de vue de l'art : il faut donc choisir dans la masse des choses vues celles qui peuvent être senties profondément, les détails capables de réveiller en nous une émotion endormie ou d'exciter une émotion nouvelle.

Chateaubriand abonde en exemples. Qui ne se rappelle la description de la lune reposant sur des groupes de nues pareilles à la cime des montagnes couronnées de neige ? Il y a là une impression nocturne qu'on a certainement ressentie dans une certaine mesure, quoiqu'elle se soit très probablement traduite d'une manière différente.

*Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zone diaphane de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil qu'il croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité. La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des ténèbres... Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons; des bouleaux agités par les brises et dispersés çà et là formaient des îles d'ombres flottantes sur cette mer immobile de lumière. Tout aurait été silence et repos sans la chute*

de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte; au loin, par intervalle, on entendait les sourds mugissements du Niagara, qui, dans le calme de la nuit, au prolongement de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires.

Les détails qui font voir, même quand on n'a pas vu, font également le prix d'une autre description de nuit orientale :

« Il était minuit... j'aperçus de loin une multitude de lumières éparses... En approchant, je distinguai des chameaux, les uns couchés, les autres debout; ceux-ci chargés de leurs fardeaux, ceux-la débarrassés de leurs bagages. *Des chevaux et des ânes débridés mangeaient l'orge dans des seaux de cuir*; quelques cavaliers se tenaient encore à cheval, et les femmes voilées n'étaient point descendues de leurs dromadaires. *Assis les jambes croisées sur des tapis*, des marchands turcs étaient groupés autour des feux qui servaient aux esclaves à préparer le pilau. *On brûlait le café dans les poêlons, des vivandières allaient de feu en feu*, proposant des gâteaux, des fruits; des chanteurs amusaient la foule; *des imams faisaient des ablutions*, se prosternaient, se relevaient, invoquant le prophète; des chameliers dormaient étendus sur la terre. *Le sol était jonché de ballots de sacs de coton, de couffes de riz*. Tous ces objets, tantôt distincts et vivement éclairés, tantôt confus et plongés dans une demi-ombre, selon la couleur et le mouvement des feux, offraient une scène des *Mille et une nuits*. »

Voici maintenant un lever de soleil en Grèce, avec de petits détails d'une précision charmante :

Le soleil se levait entre deux cimes du mont Hymette; les corneilles qui nichent autour de la citadelle planaient au-dessous de nous; *leurs ailes noires et lustrées étaient glacées de rose par les premiers reflets du jour*; des colonnes de fumée bleue et légère montaient dans l'ombre le long des flancs de l'Hymette; Athènes, l'Acropole et les débris du Parthénon se coloraient *de la plus belle teinte de la fleur du pêcher*; les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief : au loin, la mer et la Pirée étaient tout blancs de lumière, et la citadelle de Corinthe, renvoyant l'éclat du jour nouveau, brillait sur l'horizon du couchant comme un rocher de pourpre et de feu.

En réalité, il y a deux genres de détails caractéristiques : le premier traduit les sensations et émotions ressenties ou pouvant être généralement ressenties par tout le monde; le second traduit les sensations et émotions d'un personnage donné, dans un état passionnel donné. Or, en une certaine mesure, chacun de nous est tout le monde, aussi longtemps du moins qu'il demeure en l'état de calme; et le personnage d'un drame aussi est tout le monde à moins de personnalité par trop marquée. Donc toutes les fois que l'écrivain fait une description, soit à côté du personnage, soit *par les yeux* de ce personnage dont l'esprit est en repos, il ne se sert que de détails caractéristiques *impersonnels*. Au contraire, si le héros en scène est représenté dans un état passionnel quelconque; voilà sa personnalité qui transparaît, s'affirme ; sa vision des choses ne nous arrive que déformée ou transformée par cette personnalité, et ce sont les détails caractéristiques du second genre qui surgissent. Maintenant, remarquons que la

personnalité ainsi mise sous nos yeux est bien rarement la nôtre propre; parfois même elle en est tout l'opposé; pourtant c'est nous qui sommes pris pour juges, et le moyen de nous rendre bons juges, c'est, pour l'écrivain, de nous placer exactement sous le même angle que son personnage : celui-ci doit voir, sentir, penser avec une précision et une intensité telles que, dupes de l'illusion, nous croyions presque que c'est nous qui voyons, qui sentons, qui pensons, il faut enfin que, pour quelques instants, il soit à nos yeux plus présent, plus vivant que nous-mêmes.

Flaubert excelle dans l'art de trouver ainsi le détail caractéristique, celui qui provoque la sensation, l'émotion, parce qu'il n'est lui-même que la formule d'une émotion :

Quand il allait au Jardin des plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Alors, ils voyageaient ensemble, aux dos des dromadaires, *sous le tendelet des éléphants*, dans la cabine d'un yacht parmi des *archipels bleus*, ou côte à côte sur *deux mulets à clochettes qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées*. (*L'Éducation sentimentale*.)

Une plaine s'étendait à droite; et à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline, où l'on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure et des petits chemins au delà, *formant des zigzags sur la roche blanche qui touchait au bord du ciel*. Quel bonheur de monter côte à côte, le bras autour de sa taille, pendant que sa robe balayerait les *feuilles jaunies*, en écoutant sa voix sous le rayonnement de ses yeux ! Le bateau pouvait s'arrêter, ils n'avaient qu'à descendre, et cette chose bien simple n'était pas plus facile, cependant, que de remuer le soleil ! (*Ibid.*)

Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extra-humaine. Mon *cœur*, comme de *la poussière*, se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un *clair de lune par une nuit d'été*, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini; et les délices de la chair et de l'âme étaient contenues pour moi dans votre nom, que je me répétais en tâchant de le baiser sur mes lèvres. (*Ibid.*)

Mais Flaubert abuse souvent de son art. Il cherche des effets, et tout effet qui apparaît comme cherché se trouve par là même manqué. L'émotion la plus vive est l'état mental le plus instable. Trop de détails, au lieu de se compléter, s'effacent les uns les autres. Vouloir *montrer* toutes choses à la fois, c'est ne rien *faire voir* du tout. L'art de décrire est celui de mêler le particulier au général, de manière à faire distinguer un petit nombre de détails précis qui sont de simples points de repère dans la vue d'ensemble, qui accusent les contours du tableau sans supprimer les perspectives. Il s'agit non pas seulement de faire embrasser du regard beaucoup d'objets (tout le monde visible, comme disait Gautier), mais de discerner, parmi toutes les sensations, celles qui renferment le plus d'émotion latente, afin de reproduire celles-là de préférence. On ne doit jamais sentir d'ennui en lisant une description, pas plus qu'on n'en ressent à sortir de sa maison, à ouvrir les yeux et à regarder ce que l'on a devant soi. Décrire n'est pas énumérer, classer, étiqueter, analyser avec effort; c'est représenter ou, mieux encore, présenter, rendre présent. Décrire, c'est faire revivre pour chacun de nous quelque chose de sa vie, non pas lui apporter des sensations entièrement nouvelles et étrangères. On pourrait définir l'art de la description comme Michelet définissait l'histoire :

une résurrection. Le roman trop descriptif, attaché au menu détail de la vie, brouille les deux représentations différentes du monde : celle que s'en fait l'observateur curieux regardant toutes choses d'un œil égal, et celle que s'en fait l'acteur ému d'un drame, qui voit seulement dans le monde le petit nombre de choses se rapportant à son émotion, ne remarque rien du reste et l'oublie. Le sentiment passionné nous force à démarquer et à immatérialiser plus ou moins nos représentations des choses : dans le souvenir comme dans la flamme se brûlent toutes les impuretés de la vie ; vouloir les faire revivre, c'est souvent, par trop de conscience, être infidèle à la méthode véritable de la nature et à la marche naturelle de l'esprit. Par là même, c'est arrêter chez le lecteur l'émotion sympathique. Il peut y avoir quelque chose de contradictoire à vouloir que le lecteur ressente sympathiquement la passion d'un personnage et à ne pas le mettre vis-à-vis du monde extérieur dans la même situation que le personnage lui-même, à distraire son regard par une foule d'objets que l'autre ne voit pas ou ne remarque pas. C'est comme si, pour nous donner l'impression du crépuscule, par exemple, on commençait par nous transporter dans un lieu vivement éclairé, ou inversement. Il y a en toute émotion profonde quelque chose de crépusculaire, un voile jeté sur une partie de la réalité : la vue nette et objective du monde est ainsi incompatible avec la vue passionnée, toujours partielle, infidèle et, pour certains tempéraments, tout à fait idéaliste : la passion produit psychologiquement le même phénomène que l'abstraction; elle enlève d'un côté l'intensité d'émotion et de couleur qu'elle reporte de l'autre. Or, toutes les fois que le romancier veut exciter en nous la passion, il doit nous faire voir les choses du point de vue même de la passion, et non d'un autre. Tandis que, dans les arts plastiques, les objets représentés gardent une beauté intrinsèque de forme ou de couleur, dans la littérature ils valent surtout comme centre et noyau d'associations d'idées et de sentiments. Leur importance, leur grandeur pour la pensée, leur place dans la perspective générale dépend ainsi de la quantité et de la qualité des idées ou sentiments qu'ils éveillent. Même les écrivains qui se croient le plus coloristes et qui pensent faire de la peinture en écrivant, ne tirent en réalité la prétendue *couleur* de leurs descriptions que de l'art avec lequel ils savent éveiller par association des sensations fortes (le plus souvent très différentes des sensations visuelles). L'art de l'écrivain consiste à *faire penser ou à faire sentir moralement pour faire voir*. Aussi, quand il veut transcrire un tableau de la nature, il peut choisir à son gré son centre de perspective; il n'a pas, comme le peintre, son point de vue déterminé par la nature même des lieux, mais bien plutôt par la nature et les tendances de son esprit personnel : c'est la disposition de son œil qui fournit le plan du paysage et il ne s'agit pas seulement de l'œil physique, mais encore et surtout de l'œil intérieur. En un mot, le sentiment dominateur fait seul l'unité de la description et peut seul la rendre sympathique.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.  
Voir le deuxième fichier.