

LES PROBLÈMES
DE
L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

PAR
M. GUYAU

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET C^{ie}
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1884

Les Problèmes de l'esthétique contemporaine

Jean-Marie Guyau



Félix Alcan, Paris, 1884

Exporté de Wikisource le 01/12/2016

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

LIVRE PREMIER

LE PRINCIPE DE L'ART ET DE LA POÉSIE

CHAP. 1^{er}. — Le plaisir du beau et le plaisir du jeu

II. — Le plaisir du beau est-il en opposition avec le sentiment de l'utile, le besoin et le désir

III. — Le plaisir du beau est-il en opposition avec l'action et le sentiment du réel ?

IV. — Les conditions de la beauté dans les mouvements

V. — Des conditions de la beauté dans les sentiments.
— Principe moral de la grâce

VI. — De la beauté dans les sensations

VII. — Théorie générale du beau. — L'émotion artistique et la couleur dans les arts

LIVRE II

L'AVENIR DE L'ART ET DE LA POÉSIE

- Chap. 1^{er}. — L'avenir de l'art et de la beauté d'après la statistique et la physiologie
- II. — L'avenir des arts selon l'histoire. — L'art et la démocratie
- III. — De l'antagonisme entre l'art et l'industrie moderne
- IV. — De l'antagonisme entre l'esprit scientifique et l'imagination
- V. — De l'antagonisme entre l'esprit scientifique et l'instinct spontané du génie
- VI. — De l'antagonisme entre l'esprit scientifique et le sentiment. — Évolution des sentiments humains
- VII. — Dans quelle mesure la poésie peut s'inspirer des idées scientifiques et philosophiques

LIVRE III

L'AVENIR ET LES LOIS DU VERS

- CHAP. 1^{er}. — Le rythme du langage et son origine, — Formation du vers moderne
- II. — Les théories romantiques du vers. — Le rôle de la césure
- III. — Des mètres nouveaux. — De l'hiatus
- IV. — La rime riche
- V. — La pensée et le vers

PRÉFACE

La science tend de nos jours à envahir tout le domaine intellectuel. L'humanité avait jusqu'ici vécu surtout de ces trois choses : la religion, la morale, l'art. Or l'esprit scientifique a presque entièrement détruit les bases des diverses religions ; il s'attaque aujourd'hui aux principes reçus de la morale ; — il n'est pas porté à respecter davantage l'art, ce dernier refuge du « sentimentalisme. »

Les grands artistes avaient cru de tout temps au caractère sérieux et profond de l'art ; ils l'estimaient plus vrai et plus important que la réalité même : ils lui vouaient leur vie, se dépensaient pour lui sans compter. Ce respect de l'art, chez les plus mystiques d'entre eux, devenait une sorte de culte : Beethoven, en écoutant intérieurement ses symphonies, croyait, nous dit-il, entendre Dieu même parler à son oreille, et sans doute, aux yeux de Michel-Ange, les fresques dont il couvrait la Chapelle Sixtine étaient une nouvelle consécration, aussi auguste que celle du prêtre. Nous sommes loin aujourd'hui de cet ordre d'idées, si l'on en juge par les théories sur l'art qui sont le plus en faveur auprès des savants, souvent même des philosophes. Une première théorie scientifique et philosophique ramène l'art, comme le beau même, à un simple *jeu* de nos facultés ; du reste, elle ne prétend pas le détruire, elle lui laisse même espérer une part croissante dans la vie humaine : car il est un exercice, assez vain sans doute, mais pourtant hygiénique, de nos facultés les plus hautes. — Jusqu'à

quel point cette théorie est-elle vraie ? C'est là un premier et important problème, relatif à la *nature* même de l'art.

À cette théorie sur le jeu esthétique vient bientôt s'en ajouter une autre plus radicale : si l'art n'est que le jeu des hommes, il est infiniment au-dessous du travail sérieux de la science ; dès lors, a-t-il bien devant lui cet avenir qu'on lui promet ? Le jeu est plus nécessaire aux enfants qu'à l'âge mûr ; dès maintenant il y a un certain nombre d'hommes positifs pour lesquels l'art est un véritable enfantillage : l'humanité future ne leur ressemblera-t-elle pas ? L'art en apparence le plus ennemi de l'esprit scientifique, c'est la poésie : des objections particulières lui sont adressées. Le rythme compliqué du vers, la rime, cet arrangement délicat des mots qui semble si artificiel au premier abord, est ce qui déplaît le plus au rigorisme de l'esprit scientifique. On a comparé irrévérencieusement les poètes à ces joueurs de flûte qui distraient les oreilles des anciens pendant leurs repas ; aujourd'hui nous nous passons de joueurs de flûte en dînant, et nos repas n'en sont pas moins animés. Le banquet de l'humanité pourra ainsi, dit-on, se passer des poètes, mais non des savants, qui prépareront seuls le solide du festin et qui entendent le manger seuls. — Ainsi se pose un second problème, relatif à l'*avenir* de l'art et de la poésie.

Enfin, les artistes eux-mêmes contribuent de nos jours à déprécier l'art en le réduisant à une pure question de forme, de procédés et de savoir-faire. Les peintres vantent ce qu'ils appellent, dans le trivial argot du métier, la *patte* et le *chic* ; les poètes vantent la *rime riche*. La forme devient l'unique objet de la préoccupation générale ; et non seulement en théorie, mais

en fait, l'art semble un simple jeu d'adresse, où c'est une preuve de force que de tricher quelquefois, de savoir leurrer les yeux ou les oreilles. — De là un troisième problème, relatif à la *forme* de l'art et surtout de la poésie, l'art qui semble le plus abaissé depuis un certain nombre d'années.

Ces trois problèmes dont nous venons de parler sont essentiels ; ils sont, en conséquence, de tous les temps, mais ils ont une particulière « actualité » à notre époque de science positive. Sans vouloir attribuer à l'art le caractère mystique qu'on lui a donné quelquefois, nous nous proposons de rechercher s'il consiste simplement, comme l'affirment les philosophes et les artistes contemporains, dans un jeu de couleurs ou de sonorités. Le principe de l'art, selon nous, est dans la *vie* même ; l'art a donc le sérieux de la vie. L'objet de notre livre tout entier, c'est d'établir ce caractère sérieux de l'art et surtout de la poésie 1^o dans son principe et son fond, 2^o dans son développement futur, 3^o dans sa forme même, qui doit emprunter à la pensée et au sentiment toute leur sincérité. Si nous parvenons à établir ces trois points, nous aurons ainsi défendu l'art et la poésie contre les philosophes et les savants ; ajoutons : contre les artistes et les poètes. Rien de moins compatible avec le sentiment vrai du beau que ce dilettantisme blasé, pour lequel toute impression se restreint à une sensation plus ou moins raffinée, se réduit à une simple forme intellectuelle, à une fiction fugitive, pur instrument de jeu pour l'esprit. Tout ce qui glisse ainsi sur l'être sans le pénétrer, tout ce qui laisse *froid* (suivant l'expression vulgaire et forte), c'est-à-dire tout ce qui n'atteint pas jusqu'à la *vie* même, demeure étranger au beau. Le but le plus haut de l'art, c'est

encore, en somme, de faire battre le cœur humain, et, le cœur étant le centre même de la vie, l'art doit se trouver mêlé à toute l'existence morale ou matérielle de l'humanité. Que restera-t-il un jour de nos diverses croyances religieuses et morales ? Peu de chose peut-être. Mais, si on nous demande ce qui restera des arts, de la musique, de la peinture, et particulièrement de cet art qui réunit en lui tous les autres et qui mérite d'être étudié à part, la poésie, nous croyons qu'on peut répondre hardiment : — tout, — du moins tout ce qu'il y a de meilleur, de profond et, encore une fois, de sérieux.

LIVRE PREMIER

LE PRINCIPE DE L'ART ET DE LA POÉSIE

J'observais l'autre jour un très jeune enfant qui jouait dans une chambre : un rayon de soleil étant venu à passer au travers des volets fermés, l'enfant courut vers ce trait lumineux qui fendait l'air, pour essayer de le saisir entre ses mains ; à son grand étonnement, la clarté blanche se déroba à ses prises : elle était seulement dans son œil. L'humanité a fait, dans le cours des temps, bien des découvertes analogues. Le beau et le bien, après avoir été considérés longtemps comme des réalités métaphysiques, tendent pour ainsi dire à rentrer en nous ; ce ne sont plus, aux yeux des savants modernes, que les effets de notre propre constitution intellectuelle. Le beau, par exemple, selon l'école de l'évolution, se ramène à une certaine espèce de plaisir, lié comme tout plaisir au développement de la vie : supprimez les êtres vivants dans l'univers, vous en supprimez le beau, de même qu'en ôtant l'œil, vous ôtez la lumière et les couleurs. Toute la poésie de la nature est dans les cerveaux humains.

En esthétique comme en métaphysique, la critique de Kant a devancé sur plus d'un point l'empirisme anglais. Le premier,

Kant opposa nettement — et même avec excès — l'idée de beauté à celles d'utilité et de perfection ; il ramena le beau à l'exercice désintéressé, au « libre jeu de notre imagination et de notre entendement. » Schiller, formulant avec plus de clarté la même pensée, en vint à dire que l'art était par essence un jeu. L'artiste, au lieu de s'attacher à des réalités matérielles, cherche l'apparence et s'y complaît ; l'art suprême, c'est celui où le jeu atteint son maximum, où nous en venons à jouer, pour ainsi dire, avec le fond même de notre être : telle est la poésie, et surtout la poésie dramatique. De même, dit Schiller, que les dieux de l'Olympe , affranchis de tout besoin, ignorant le travail et le devoir, qui sont des « limitations de l'être, » s'occupaient à prendre des personnages de mortels pour jouer aux passions humaines ; — « ainsi, dans le drame, nous jouons des exploits, des attentats, des vertus, des vices, qui ne sont pas les nôtres. »

La théorie de Kant et de Schiller se retrouve chez Herbert Spencer et chez la plupart des esthéticiens contemporains, mais formulée plus scientifiquement et rattachée à l'idée de l'évolution ^[1]. Même en France, les disciples de Kant finissent par s'accorder avec ceux de M. Spencer sur l'analogie qui existe entre le plaisir du beau et le plaisir du jeu^[2]. Enfin, en Allemagne, l'école de Schopenhauer considère aussi l'art comme une sorte de jeu supérieur, propre à nous consoler quelques instants des misères de l'existence et à préparer un plus entier affranchissement par la morale.

Quelque complet que semble l'accord des écoles actuelles sur l'identité de l'art et du jeu, il est permis de se demander si la théorie, aujourd'hui en faveur, a bien saisi la vraie nature des

sentiments esthétiques. En s'attachant d'une manière exclusive au plaisir de la contemplation pure et du jeu, en voulant désintéresser l'art du vrai, du réel, de l'utile et

du bien, en favorisant ainsi une sorte de *dilettantisme*, n'a-t-elle point méconnu le caractère sérieux et pour ainsi dire vital du grand art ? C'est là un premier et important problème, sur lequel se porte aujourd'hui l'attention de tous ceux qui s'intéressent aux destinées de l'art en général et particulièrement de la poésie.

CHAPITRE PREMIER

LE PLAISIR DU BEAU ET LE PLAISIR DU JEU

I. — Il est un point que l'école anglaise a eu le mérite de bien mettre en lumière : c'est le rôle du jeu dans l'évolution des êtres vivants. Les animaux très inférieurs ne jouent guère ; ceux qui, « grâce à une meilleure nutrition, » ont un surcroît d'activité nerveuse, éprouvent nécessairement le besoin de le

dépenser : ils jouent. Tout organe qui est resté longtemps en repos est comme une pile chargée d'électricité en tension croissante, qui demande à se décharger par l'action. M. Spencer cite l'exemple des rats rongant même ce qui ne peut les nourrir, afin d'occuper l'activité de leur système dentaire ; — des chats qui, dans la vie tranquille où nous les avons réduits, éprouvent cependant le désir d'exercer leurs griffes et, à défaut de proie, égratignent une chaise ou un arbre ; — des girafes, habituées dans les hautes forêts à cueillir les branches d'arbres avec leur langue et qui, en captivité, continuent d'utiliser leur langue à tirailler les parties intérieures du toit ou à aplanir les angles supérieurs des portes. Des organes moins grossiers, comme les yeux et les oreilles, n'éprouvent pas un moindre besoin d'activité : de là cette gêne, cette souffrance vague que nous cause le silence absolu des hauts sommets ou des mines très profondes. On comprend donc que tout organe saisisse avec plaisir une occasion de s'exercer, même si cette occasion n'est pas utile et sérieuse. Le jeu, chez les animaux, consiste à simuler les actes ordinairement utiles pour leur existence ou pour celle de leur espèce : ces actes, en effet, par cela même qu'ils sont les plus habituels, offrent au trop-plein de force nerveuse une pente facile et des voies d'écoulement. Le chat et le lion guettent une boule, bondissent et la roulent sous leurs griffes : c'est la comédie de l'attaque. Le chien court après une proie imaginaire ou fait semblant de combattre avec d'autres chiens : il s'irrite par la pensée, montre les dents et mord à la surface. La lutte pour la vie, simplement simulée, est donc devenue un jeu. Il en est de même chez les hommes. Les jeux des enfants, celui de la poupée et celui de la guerre, sont la comédie des occupations humaines. Outre le plaisir de

l'imitation, il faut voir là, selon M. Spencer, le plaisir de mettre en œuvre des énergies encore inoccupées, des instincts inhérents à la race. Dans presque tous les jeux, la satisfaction la plus grande est de triompher sur un antagoniste ; or l'amour de la victoire est, comme la victoire même, une condition d'existence pour toute espèce vivante ; aussi avons-nous un perpétuel besoin de le satisfaire. À défaut de triomphes plus difficiles, tel ou tel jeu d'adresse nous suffit. Sans le savoir, un pacifique joueur d'échecs obéit encore à l'esprit conquérant de ses ancêtres. Nous avons tous un certain besoin de nous battre, qui se traduit dans les salons par des traits bien aiguisés, comme ailleurs par des jeux de mains, comme chez les animaux par de petits coups de dents ou de griffes donnés et reçus sans fâcherie. Le combat est donc l'une des sources les plus profondes du jeu, et tout jeu, chez les peuples encore sauvages, tend à prendre ouvertement la forme d'un combat : leurs danses, leurs chants sont en partie une représentation de la guerre. On pourrait donc, en continuant la pensée de M. Spencer, aller jusqu'à dire que l'art, cette espèce de jeu raffiné, a son origine ou du moins sa première manifestation dans l'instinct de la lutte, soit contre la nature, soit contre les hommes ; il est resté même aujourd'hui, pour notre société moderne, une sorte de dérivatif ; c'est un emploi non nuisible du surplus de forces devenues libres par la pacification générale, et il constitue dans le mécanisme social comme une soupape de sûreté.

Nous pouvons comprendre maintenant comment le jeu nous cause du plaisir, en employant le superflu de notre capital de force. Passons, avec les partisans de l'évolution, à l'analyse du

plaisir esthétique proprement dit. Ce qui le caractérise, suivant M. Spencer, c'est qu'il n'est pas lié aux fonctions vitales, c'est qu'il ne nous apporte aucun avantage précis ; le plaisir des sons et des couleurs, ou même celui des odeurs subtiles, naît d'un simple exercice, d'un simple jeu de tel ou tel organe, sans profit visible ; il a quelque chose de contemplatif et d'oisif : c'est une jouissance de luxe. Quand nous entendons à la campagne la cloche du dîner, ce son n'est pour nous qu'un appel, et, en l'entendant, ce n'est pas à lui que nous faisons attention, c'est au repas qu'il annonce ; au contraire, un carillon flamand nous forcera à l'écouter pour lui-même ; il ne nous annoncera rien, il ne nous servira à rien, et cependant il nous sera agréable. M. Spencer, en analysant le sentiment du beau, finit par arriver à une conséquence assez curieuse, déjà exprimée par Kant : c'est que le sentiment du beau est plus désintéressé que celui même du bon et du juste. En effet, M. Spencer, comme Darwin et toute l'école évolutionniste, donne pour origine première aux sentiments moraux le besoin et l'intérêt ; les sentiments esthétiques, au contraire, se ramenant au jeu, sont plus purs de toute idée utilitaire. Le beau a tout ensemble cette infériorité et cette supériorité sur le bien, qu'il est inutile. « Ce n'est pas le cri du désir, avait dit Schiller, qui se fait entendre dans le chant mélodieux de l'oiseau. »

Tels sont les principes généraux qui dominent la théorie évolutionniste du beau.

Pour compléter cette théorie, nous ajouterons que, si l'art ne sert pas à la vie d'une façon directe et immédiate, il finit par en aider le plein développement ; selon nous, c'est une gymnastique du système nerveux, une gymnastique de l'esprit.

Si nous n'exercions tour à tour tous nos organes de la manière la plus complexe, il se produirait en nous une sorte de pléthore nerveuse, suivie d'atrophie. La civilisation humaine, qui multiplie en chacun de nous les capacités de toute sorte et qui en même temps, par une véritable antinomie, divise à l'excès les fonctions, a besoin de compenser par les jeux variés de l'art l'inégalilé de travail à laquelle elle contraint nos organes. L'art a ainsi son rôle dans l'évolution humaine : son extinction en marquerait peut-être la fin ; son progrès a coïncidé jusqu'ici avec celui de la vie et de la civilisation : quoi qu'on en puisse dire, il y a donc des raisons d'espérer que l'art jouera dans l'existence de l'homme un rôle de plus en plus considérable. Notre organisme, en se perfectionnant, en viendra à économiser toujours plus de force, comme le font nos machines ; de cette manière il en aura toujours davantage en réserve ; or, nous le savons, c'est l'art qui doit employer le surplus de force non utilisé dans la vie courante. L'art ira ainsi doublant et triplant notre existence : une vie d'imagination se superposera à l'existence réelle, et c'est en elle que se répandra tout le trop-plein de nos sentiments ; elle sera la perpétuelle revanche de nos facultés non employées. On peut concevoir que l'art, ce luxe de l'imagination, finisse par devenir une nécessité pour tous, une sorte de pain quotidien^[3].

II. — Malgré la vérité que renferme, ainsi complétée, la théorie évolutionniste du beau, elle ne nous semble pas à l'abri de sérieuses ol)jections.

D'abord, si tout art est un jeu et si tout jeu n'est pas de l'art, comment distinguerons-nous l'un de l'autre ? Selon M. Grant

Allen, le jeu serait « l'exercice désintéressé des fonctions *actives* (course, chasse, etc.), » l'art, celui des *fonctions réceptives* (contemplation d'un tableau, audition de la musique). Celle définition, (jui enlève à l'action tout caractère esthétique, nous semble inacceptable. Il s'ensuivrait qu'un mouvement gracieux ne serait tel que pour les yeux des spectateurs et ne causerait aucun plaisir d'artiste à celui qui l'exécute. Les mouvements rythmés, la danse, perdraient en eux-mêmes toute valeur esthétique. Loin de contrarier ainsi le plaisir esthétique, le jeu des muscles, lorsqu'il est modéré, nous paraît y entrer comme élément. — En outre, distinguer la pure sensation de l'action est presque impossible : toute perception suppose un jeu de muscles et non pas seulement de nerfs ; l'œil juge la distance par des sensations musculaires ; l'organe vocal et les muscles de l'oreille nous fournissent des éléments essentiels dans l'appréciation du son. Il est impossible de dédoubler notre être, de supposer qu'en nous cela seul est esthétique qui est passif. Au contraire, dans les grandes jouissances de l'art, voir et faire tendent à se confondre ; le poète, le musicien, le peintre éprouvent un plaisir suprême à créer, à imaginer, à produire ce qu'ils contemplent ensuite. L'auditeur lui-même ou le spectateur jouit d'autant plus qu'il est moins passif, qu'il a une personnalité plus tranchée, que l'œuvre admirée est pour lui un sujet plus riche de pensées propres et comme un germe d'actions possibles. Lire un roman, c'est le vivre en une certaine mesure, à tel point que, si nous le lisons tout haut, nous tendons à mimer par le ton de la voix, quelquefois par le geste, le rôle des personnages. Dans une salle de théâtre, les acteurs ne sont pas les seuls à jouer la pièce ; les spectateurs

aussi la jouent pour ainsi dire intérieurement : leurs nerfs vibrent à l'unisson, et lorsque le principal héros épouse à la fin de la pièce quelque amante adorée, on peut dire que toute la salle ressent un peu de son bonheur. En général, la vivacité du plaisir esthétique est proportionnée à l'activité de celui qui l'éprouve : un exécutant et un artiste inspirés jouissent donc eux-mêmes plus que leurs auditeurs.

Ainsi nous voyons s'effacer la distinction établie par l'école de l'évolution entre le jeu et l'art. Disons-nous donc que tout jeu renferme des éléments esthétiques ? — Cette doctrine est plus conséquente, et elle est vraie. Le jeu, en effet, est l'art dramatique à son premier degré. Même quand il est purement physique, il est une mise en œuvre de la force et de l'adresse, deux qualités essentiellement esthétiques : l'impuissance et la gaucherie ont en elles-mêmes quelque chose de laid et de grotesque. Au fond, ce n'est pas sans raison que la supériorité dans les jeux de force ou d'adresse a été de tout temps considérée comme une qualité esthétique, un moyen pour un sexe de captiver l'autre. Le jugement féminin est peut-être sur ce point plus sûr que celui de nos savants.

Déjà nous avons beaucoup agrandi la définition du beau donnée par MM. Grant Allen et Spencer. Mais l'esthétique ne commence-t-elle vraiment qu'avec le jeu ? Tout ce qui est sérieux en nous cesse-t-il d'être beau ? Toute action qui a un but en dehors d'elle-même, toute action utile ne peut-elle nous apparaître comme belle sous le même rapport ?

On se rappelle avec quel soin M. Spencer sépare le

beau de l'utile. M. Grant Allen est plus précis encore :

suivant lui, parmi les œuvres humaines, tout ce qui n'est pas expressément fait en vue d'un jeu de nos organes ou de notre imagination, tout ce qui n'est pas de l'art pour l'art, serait dépourvu de beauté ; on peut sans doute admirer une œuvre savamment adaptée à tous les besoins, comme une halle, une gare, etc. ; mais tout cela ne saurait être beau. L'industrie et l'art vont en sens contraire. En systématisant la pensée de MM. Spencer et Grant Allen, il faudrait dire que la caractéristique d'un objet beau, c'est de n'avoir pas de but ou d'avoir un but *simulé* et imaginaire. La beauté consisterait avant tout dans l'inutilité, dans une sorte de tromperie que nous nous ferions à nous-mêmes : le sculpteur s'amuse avec son marbre et son ciseau comme le jeune lionceau avec la boule de bois placée dans sa cage. Aussi un objet beau, en tant que beau, ne répondrait-il jamais à un véritable besoin et ne pourrait-il exciter en nous ni désir ni crainte. Si une statue nous rendait amoureux comme Pygmalion, le but de l'art serait manqué ; de même, toute la beauté d'un drame tient à la fiction, et si les grandes scènes en étaient réalisées sous nos yeux, elles nous épouvanteraient. Ce qui est réel et *vital* exclurait donc par soi-même la beauté. Nous devons examiner avec soin cette théorie, partagée aujourd'hui par tant de penseurs.

CHAPITRE II

LE PLAISIR DU BEAU EST-IL EN OPPOSITION AVEC LE SENTIMENT DE L'UTILE, LE BESOIN ET LE DÉSIR ?

Dans les objets extérieurs — par exemple un pont, un viaduc, un vaisseau — l'utilité constitue toujours, comme telle, une certaine beauté ; cette beauté se résout tantôt dans une satisfaction de l'*intelligence*, qui trouve la chose bien adaptée à sa fin, tantôt dans une satisfaction de la *sensibilité*, qui trouve cette fin agréable et qui en jouit. Le charme de l'utile est donc à la fois dans son caractère *ingénieux* et constamment *agréable*. Un voiturier passant sur un chemin s'écriera avec enthousiasme : « La belle route ! » Par cette épithète , il désignera tout à la fois l'art savant avec lequel elle a été construite et la facilité que rencontre sa voiture à glisser sur la chaussée unie, sans secousses et sans obstacles.

Sans doute ce charme de l'utile, que sentait si bien Socrate, n'est pas du genre le plus élevé. Dire, avec un certain réahste, que les halles centrales de Paris sont le plus splendide monument de l'architecture moderne. c'est assurément aller un peu loin ; mais refuser, avec M. Grant Allen, tout caractère esthétique à la disposition des parties en vue d'une fin « confortable, » c'est se rejeter dans un excès contraire. M. Grant Allen, sans peut-être le savoir, tombe dans l'erreur de Kant : ce dernier, à force de séparer le beau de l'utile, finissait

par l'opposer entièrement au rationnel ; il en venait à dire qu'une arabesque capricieuse est vraiment plus belle qu'une jolie femme, parce que nous concevons et imposons à tout visage humain un type de beauté trop nécessaire et trop raisonné. L'architecture, un art que M. Grant Allen oublie trop dans son *Esthétique physiologique*, fut à l'origine tout utilitaire^[4]. Même maintenant, pour qu'un édifice nous plaise, il faut qu'il nous paraisse accommodé à son but, qu'il justifie pour notre esprit l'arrangement de ses parties ; une maison ornementée avec beaucoup d'élégance, mais où rien ne semblerait fait pour la commodité de l'habitation, où les fenêtres seraient petites, les portes étroites, les escaliers trop raides, nous choquerait comme un non-sens esthétique. Au contraire, toute organisation de parties, par rapport à une fin, constitue un ordre, une harmonie, et depuis longtemps on a uni la beauté et l'ordre. De même que l'exercice facile de la vue offre par lui-même un caractère esthétique (c'est pour cette raison, nous le verrons plus tard, qu'on préfère les lignes courbes aux lignes brisées, plus difficiles à suivre), ainsi l'exercice aisé et rapide de ce qu'on a appelé « l'œil de l'esprit » est par lui-même agréable et beau ; or, cet exercice est toujours facilité par la disposition des choses en vue d'une fin et pour ainsi dire autour d'un centre conçu par la *pensée*. Nous aimons à retrouver dans les choses la manifestation de notre intelligence, à y voir marquée la trace de ce qu'il y a de supérieur en nous. En même temps, nous aimons à y reconnaître un caractère *agréable* fixé d'une manière définitive ; un objet qui semble toujours prêt à nous rendre service, à nous faire plaisir, et qui n'est Hé d'ailleurs

indirectement à aucune association désagréable, ne saurait tarder beaucoup à nous paraître beau.

Ainsi, dans les objets extérieurs, l'utilité semble être un premier degré de beauté. Passons maintenant des objets au sujet sentant. À l'utilité répond chez l'être sentant un besoin ; ce besoin, devenu conscient, donne lieu à un désir : recherchons donc si le désir peut être par lui-même la source d'émotions esthétiques.

Désirer, aimer (l'amour se réduit en partie au désir), n'est-ce pas dans une certaine mesure admirer ? — Pour notre part nous croyons qu'un désir, un amour quelconque produit dans tout notre être une excitation diffuse qui est agréable et tend à devenir esthétique, à condition que le désir ne soit pas trop violent.

Nous nous trouvons ici en butte à des objections importantes de M. Spencer. Ce dernier considère le besoin et le désir qui en naît comme excluant toute émotion esthétique. Défendant contre nous sa théorie^[5], il pose ce principe : « rechercher une fin comme servant à la vie — c'est-à-dire comme *bonne* et *utile* — c'est nécessairement perdre de vue son caractère *esthétique*, » M. Spencer reprend ensuite l'exemple des halles de Paris et fait la supposition suivante : « Je suis en quête de nourriture, j'ai à trouver le marché des subsistances ; suivant des directions données, je découvre le marché central de Paris, et enfin, le reconnaissant comme tel, j'y procède à mes achats et commissions ; — je me sers alors de mes perceptions visuelles en vue de l'alimentation, pour des fins destinées à

soutenir la vie. Quand j'use ainsi de mes pouvoirs visuels, j'en use d'une façon que je regarde comme *en antithèse avec leur usage pour une action esthétique*... Aussi longtemps que, dans de tels cas, l'esprit est purement occupé à guider des intérêts pour le maintien de la vie, il n'est le siège d'aucun sentiment esthétique. »

— Sans doute, répondrons-nous ; car, pour éprouver un plaisir esthétique, encore faut-il d'abord éprouver un plaisir quelconque ; il n'y a rien d'esthétique dans un état indifférent et neutre, et tel est précisément celui que M. Spencer prend comme exemple. Au lieu de supposer un besoin ou désir suivi d'un *plaisir* chez le personnage en quête des halles de Paris, il ne suppose qu'une suite d'efforts, de raisonnements et de calculs : or, le raisonnement est opposé au sentiment en général, à plus forte raison au sentiment esthétique. Acheter des aliments, faire des commissions, trouver son chemin, débattre des prix, n'est une besogne ni agréable ni belle ; mais aussi est-elle d'une utilité encore lointaine et générale, car elle ne produira son effet que quand l'heure du désir sera venue. Mais supposons qu'un voyageur, fatigué d'une longue course d'été, aperçoive aux halles un panier rempli de raisins ou de pêches savoureuses, capables, comme disait La Fontaine, de se faire par avance manger des yeux ; éprouvera-t-il, en avançant la main vers ces fruits, juste le contraire, juste « l'antithèse » du plaisir esthétique ? Nous ne le croyons pas ; nous croyons au contraire que certaines sensations de ce genre sont dignes d'être mises en comparaison de telle jouissance esthétique très élémentaire^[6].

« Aussi longtemps, continue M. Spencer, que ma conscience

est occupée à la fin que je poursuis, les sentiments qui accompagnent les activités déployées dans cette poursuite ne sont qu'incidentellement reconnus, ils *n'emplissent pas la conscience* ; mais, quand on ne poursuit plus de fin servant à la vie, alors les sentiments qui accompagnent l'action des facultés consacrées à cette poursuite et les plaisirs concomitants peuvent y être distinctement appréciés. » — Mais, dirons-nous, tout plaisir intense est toujours « distinctement apprécié par la conscience ; » or, il n'est pas de plaisirs plus intenses que ceux qui répondent à la satisfaction d'un besoin vital : ils « remplissent la conscience » beaucoup mieux que telle jouissance esthétique élémentaire, par exemple celle que nous donne la vue d'une tache lumineuse sur un fond obscur ou l'audition d'une note de musique isolée. Il nous paraît donc impossible, pour cette raison, de considérer le désir et sa satisfaction comme essentiellement antiesthétiques ; au contraire, en projetant toute la lumière de la conscience sur leur objet, ils peuvent le transfigurer et lui créer de toutes pièces une certaine beauté. Chaque fois qu'un désir est puissant et continu, il tend à grouper autour de lui toutes nos activités, à devenir, pour ainsi dire, le centre d'attraction de l'âme humaine : c'est le cas pour le désir sexuel, foyer perpétuel de nombreux sentiments esthétiques.

La vie humaine est dominée par quatre grands besoins ou désirs, qui correspondent aux fonctions essentielles de l'être : respirer, se mouvoir, se nourrir, se reproduire. Nous croyons que ces diverses fonctions peuvent toutes revêtir un caractère esthétique. La première semble indifférente au premier abord ; pourtant, il est peu d'émotions plus profondes et plus douces

que celle de passer d'un air vicié à un air très pur, comme celui des hautes montagnes. Respirer largement, sentir le sang se purifier au contact de l'air et tout le système distributeur reprendre activité et force, c'est là une jouissance presque enivrante à laquelle il est difficile de refuser une valeur esthétique. La ballade écossaise n'a-t-elle pas chanté avec raison « l'air, l'air libre, qui fouette le visage et fait courir le sang ? » — La fonction de nutrition, si intimement liée à la précédente, n'est pas plus exclusive de l'émotion esthétique. Le sentiment de la vie réparée, renouvelée, rejailissant partout du fond de l'être, la sensation du sang qui court plus chaud dans les membres, le réveil de la vie saisi directement par la conscience, — tout cela constitue une harmonie véritable et profonde qui, en elle-même, a sa beauté. Pour bien le comprendre, il faut se rappeler ces convalescences où la prostration est si grande que le moindre ahment amène une sorte de renaissance physique et morale, une reprise de possession de soi. En l'état de santé, quand on écoute au fond de soi, on entend toujours une sorte de chant sourd et doux : se sentir vivre, n'est-ce pas là le fond de tout art comme de tout plaisir ? — De même, il est doux et esthétiquement agréable de manifester au dehors la vie intérieure. Bien avant la danse et les mouvements rythmés, la simple action de se mouvoir a pu fournir à l'homme des émotions d'un genre élevé. Le libre espace a lui-même quelque chose d'esthétique, et un prisonnier le sentira bien. On se rappelle ces vers de Victor Hugo :

Oh ! laissez, laissez-moi m'enfuir sur le rivage,
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage !