

BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI

Cota 63514
Dublet
Inventar 501697

716

L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

NOUVELLE ENCYCLOPÉDIE PHILOSOPHIQUE
Collection dirigée par H. DELACROIX, Doyen de la Faculté des Lettres de Paris

L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

par

Valentin FELDMAN

INSTITUTUL PEDAGOGIC
„MAXIM GORKI"
BIBLIOTECA
Nr. 107544

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108
1936

Biblioteca Centrală Universitară
Cota 63514 Dublet
Inventar 501697

63J14

Dublet

B.C.U. Bucuresti
C501697

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction
réservés pour tous pays
Copyright by *Librairie Félix Alcan*, 1936

L'ESTHETIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

INTRODUCTION

LA NAISSANCE DE L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE

Le problème de l'œuvre d'art, de ses conditions et de ses effets, n'est pas lié étroitement en France à l'histoire de la philosophie. On ne peut parler d'une esthétique cartésienne que dans la mesure où l'art fait sien l'idéal rationaliste, comme c'est le cas d'un Boileau ou d'un Poussin. C'est à peine si, dans quelques lettres, en voulant expliquer son admiration pour Balzac, Descartes définit le beau style (1); et son *Compendium Musicae*, écrit à l'âge de vingt-deux ans, en 1618, publié après sa mort, en 1650, traite du phénomène musical comme d'un simple phénomène mécanique qui, dans un monde dépouillé de toute qualité, n'est qu'étendue et mouvement. Parfois, Maine de Biran, Renouvier, Hamelin, analysent le sentiment du beau ou esquissent une théorie de l'art. Mais le fait esthétique est rencontré dans leurs écrits par le lecteur — et peut-être par les auteurs eux-mêmes — à titre d'exemple ; il n'est jamais une réponse aux difficultés philosophiques, comme chez Kant, ni, comme chez Hegel, un moment nécessaire de la dialectique.

Il faut remonter à 1715 pour trouver le premier essai d'esthétique. Crousaz (2), soucieux de définir le concept de beauté, le recherche par une méthode d'analyse semblable à celle dont usera Hume quand il voudra déterminer le contenu des notions. Quel est l'état de conscience qui correspond à l'appréciation subjective : « cela est beau » ? Telle est son initiale démarche qui aboutit à caractériser la beauté par l'unité, par la proportion et maints attributs analogues que Diderot a jugés plus tard trop nombreux et trop particuliers. Mais à côté de ces qualités, dont la contemplation provoque le plaisir pur de l'intelligence, Crousaz a reconnu l'importance du plaisir sensible (3) et son esthétique qui, par ailleurs, insiste sur le caractère téléologique du beau, ne semble pas être, comme l'affirme Croce (4), un simple cartésianisme éclectique.

Bien plus profondes et plus riches en perspectives sont les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Jean-Baptiste Dubos (5). La méthode dont il fait usage peut être considérée déjà comme une méthode génétique, car il veut déduire les manifestations de l'art à partir du besoin qui les fait naître. Les hommes « n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit du besoin » (6). Ils « souffrent encore plus à vivre sans passions que les passions ne les font souffrir » (7). Cette horreur de l'ennui, cette exigence d'émotions sont à l'origine de l'art dont la fonction, essentiellement libératrice, consiste à procurer aux hommes des émotions artificielles et, comme diraient les classiques, à plaire et à toucher. L'art, ainsi conçu, ressemble beaucoup plus au divertissement de Pascal qu'au jeu de Schiller

et de Spencer. Le caractère naturel et spontané du génie s'y épanouit sous l'influence des « causes physiques », de la race, du milieu et du moment (8), jugé par une sorte de « sixième sens » — le sens esthétique — individuel et presque irrationnel : « raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais ?... Il en est de même en quelque manière des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant » (9).

Enfin, l'*Essai sur le Beau* (10) du P. Yves André qui se présente comme une application de la méthode cartésienne est en réalité un recueil d'analyses empiriques entachées d'une complexe métaphysique. On n'a point de peine à reconnaître l'inspiration platonicienne dans le concept du Beau *essentiel*, indépendant de toute institution, même divine, que le P. André distingue soigneusement du Beau *naturel*, indépendant des opinions humaines, et du Beau *humain*, relatif, pour ne pas dire arbitraire. A saint Augustin, il emprunte le « grand principe » : *que dans le moral, comme dans le physique, c'est toujours une espèce d'unité qui constitue la forme du Beau* (11) ; principe dont l'application au fait esthétique permet de considérer le Beau spirituel comme « la forme précise, non plus dans les parties, mais dans le total d'une pièce » (12). A Descartes, dont il prend la défense contre le P. Guymond qui l'avait assimilé à Malebranche et à Calvin (Cf. la lettre du 15 juillet 1708), le P. André doit le postulat rationaliste : le beau ne saurait être saisi que par la raison ; « le beau sensible, par la raison attentive aux idées qu'elle reçoit des sens ; le beau intelligible, par la raison attentive aux idées de l'esprit » (13). Sa

définition du Beau semble même être une périphrase de la définition que la Regula III donne de l'intuition : « j'appelle Beau... non pas ce qui plaît au premier coup d'œil de l'imagination dans certaines dispositions particulières des facultés de l'âme ou des organes du corps, mais ce qui a droit de plaire à la raison... par son agrément intrinsèque » (14).

Tels sont les trois ouvrages consacrés à l'Esthétique par le XVIIIe siècle. Restent à citer les écrits des philosophes. Ceux de Voltaire — notamment les articles de son *Dictionnaire* — qui considère le plaisir comme la fin de l'art et insiste sur la relativité du beau par l'exemple fameux du crapaud amoureux de sa crapaude. L'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* où, bien avant Croce, Condillac présente les arts comme une forme de langage parmi d'autres, qui répond aux besoins de l'expression. L'*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, où Montesquieu souligne le caractère désintéressé de l'art et étudie les plaisirs de notre âme. Enfin et surtout les œuvres de Diderot où s'éparpillent de précieuses analyses, les plus célèbres étant les Paradoxes du Comédien et les définitions du Beau (15). Il est vrai que, trop souvent, Diderot pêche par ce zèle de prédicateur qui lui est propre et ses *Salons* rappellent parfois des recueils de maximes morales plutôt que des essais esthétiques. Mais tous les philosophes de l'époque, Mme Dacier et Marmontel, Rousseau et l'abbé Terrasson, Keratry et Mme de Staël chargent l'art d'une mission morale. L'art, comme la science, à cette époque de philosophes militants, est avant tout une arme de combat.

L'apport esthétique du XIXe siècle est autrement

touffu : à côté de systèmes à tendances métaphysiques naissent et se développent les essais d'esthétique positive.

Le spiritualisme esthétique du siècle est d'inspiration platonicienne et chrétienne. Les leçons que Victor Cousin (16) consacre dès 1817 à la théorie du Beau et à la classification des arts et qu'il présente comme une application de la méthode psychologique, restent traversées de cet éclectisme spiritualiste qui fut la caractéristique de sa métaphysique. Contre la thèse empiriste qui confond le beau avec l'agréable, en le traitant comme une donnée sensible, Cousin soutient que la raison seule nous en donne le sentiment. Le Beau, c'est l'harmonie, la constatation de l'unité dans la variété. L'art n'est pas une imitation de la nature : « tout ce qui est réel est imparfait » (17). La Beauté artistique n'est que la beauté morale vue à travers la beauté physique. La fonction de l'art a quelque chose de religieux. Sa vraie loi, c'est l'expression de l'invisible ; sa vraie mission est de nous donner le sentiment de l'infini. De là, une classification des arts selon que le contenu spirituel — imitation du Beau idéal — est exprimé d'une façon plus ou moins émouvante et précise (18). Lamennais (19) aussi place son esthétique sous le signe du platonisme : « La forme n'a de valeur possible que celle qu'elle emprunte du modèle qu'elle réalise au dehors » (20). Dans son essence, le Beau n'est que la manifestation du Vrai. « Le Beau infini est le Verbe ou le resplendissement, la manifestation de la forme infinie qui contient dans son unité toutes les formes individuelles finies » (21). L'Art est une forme physique où l'Infini s'incarne dans

le fini. Mais, si l'idée d'un modèle idéal que l'art imite est d'origine platonicienne, l'idée d'infini vient d'ailleurs. Par delà Pascal, Lamennais rejoint Plotin.

A cette esthétique de Cousin et de Lamennais, nous pourrions dire également de *Quatremère de Quincy* (22), selon laquelle le Beau sensible est la manifestation du Beau transcendant et l'Art, la recherche de l'universel, s'oppose l'idéalisme psychologique de Barthez et de Jouffroy. « La beauté, écrit Barthez (23), n'existe point par elle-même, et dans les objets que nous trouvons beaux elle n'est qu'une relation qu'ils ont avec nous... une qualité relative et secondaire (comme le froid et la couleur). » Dans le *Cours d'esthétique* professé par Jouffroy et recueilli par son élève Delorme (24), nous trouvons en germe toute cette esthétique de l'*Einfühlung* que M. Basch imposera en France sous le nom du *Symbolisme sympathique*. Après les écrivains du XVIII^e^ siècle, après Quatremère de Quincy (25) et Cousin, Jouffroy présente le sentiment esthétique comme un état de plaisir. Mais ce plaisir esthétique, il le définit par son caractère « désintéressé », non seulement parce que le sentiment du Beau ne correspond à aucun besoin déterminé mais parce qu'il est un plaisir essentiellement sympathique. Contempler, c'est sympathiser avec la force répandue dans la nature. « Les symboles naturels de la force sont la condition du sentiment esthétique » (21^e^ leçon du *Cours*). « L'émotion esthétique prend sa source dans le pouvoir sympathique des choses » (23^e^ leçon).

Cette esthétique de la sympathie qui, loin d'accorder au Beau une valeur objective le réduit à des états

de conscience privilégiés, nous la trouvons amplifiée et formulée avec précision chez Guyau. Goûter un paysage, c'est s'harmoniser avec lui, « l'harmoniser avec nous-même, c'est-à-dire l'humaniser ». Le paysage c'est l'association de l'homme avec les êtres de la nature ; c'est, selon l'expression de Wang-Wei, peintre des Tang, rendue familière par Amiel, et que Guyau a reprise, — un « état d'âme » (26). L'art s'efforce de donner « l'amplitude la plus grande » (26 *bis*) à toute sensation et à tout sentiment.

Cousin et Lamennais appliquent donc des catégories métaphysiques à la réalité esthétique. Barthez et Jouffroy s'élèvent du fait esthétique à la vision métaphysique des choses. Levêque, Chaignet et Voituron font de l'Esthétique une introduction psychologique à la métaphysique du Beau.

La *Science du Beau* (27), selon Ch. Levêque, doit répondre à deux questions. Quels sont les effets du Beau sur notre âme ? Quel est le principe interne du Beau ? Que l'on considère ses effets sur l'intelligence, sur la sensibilité, sur l'activité, ou bien sa substance, son principe intime, le Beau se définit comme « une puissance invisible, grande et ordonnée. » De même Chaignet (28) s'élève du Beau subjectif et idéal, simple conception de notre esprit, état de plaisir désintéressé que provoque l'harmonie de la sensibilité et de l'entendement, au Beau réel, entité métaphysique considérée en elle-même, au point de vue objectif. Et Voituron indique le principe de ces recherches qui conduisent l'analyse psychologique du Beau et du Sublime à la métaphysique de ces catégories. : la métaphysique n'est qu'une psychologie transcendantale (29).

Cependant le développement de la sociologie en France entraîne la séparation de la métaphysique et de l'esthétique qui se constitue comme un chapitre de la sociologie. Comte consacre une étude à « l'aptitude esthétique du positivisme » (30). La vraie destination de l'art c'est, tout en charmant et en améliorant l'humanité, d'asseoir sur un dogme scientifique les émotions religieuses. L'art consiste toujours en une représentation idéale de ce qui est destiné à cultiver notre instinct de perfection » (31). Il est le principe de l'éducation universelle, véritable synthèse de la nature humaine, puisque les sentiments en sont la source, les pensées, la base et les actes le but. En cela il apparaît comme le régénérateur de la création intellectuelle. Proudhon reprend la thèse de Comte, la vieille thèse de Boileau : l'œuvre d'art doit instruire et plaire. Son objet, c'est la « représentation idéaliste de la nature et de nous même, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce » (32). Son fondement, le culte de soi, la puissance d'imitation et cette faculté esthétique, ou sens poètique « que l'homme a en propre d'apercevoir ou de découvrir le beau et le laid... et de se faire de cette perception un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté » (33).

Mais c'est à Taine que nous devons la théorie déterministe de l'art. La méthode consiste « à reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas isolée, par conséquent à chercher l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique » (34). C'est pourquoi la critique cesse d'être un catalogue d'impressions et un recueil de règles pour devenir une science naturelle de l'esprit humain au travail. L'œuvre d'art n'est pas une

création imprévisible, une mystérieuse éclosion. Elle est quelque chose qui se fait, qui *se fabrique*, étape par étape, dans l'esprit d'un homme vivant appartenant à une race, à un milieu, à une époque, en un mot, à une *civilisation*. Comme la civilisation, comme le vice et la vertu, le sucre et le vitriol, l'œuvre d'art est un produit nécessaire. « Inventions de l'artiste et sympathies du public, tout cela est spontané, libre et en apparence, aussi capricieux que le vent qui souffle. Néanmoins, comme le vent qui souffle, tout cela a des conditions précises et des lois fixes. » Comprendre l'œuvre, c'est la rattacher à ses conditions extérieures. La méthode *historique* de Taine repose sur sa philosophie déterministe et sensualiste où l'on reconnaît aisément l'influence de Spinoza et des empiristes anglais. L'univers spirituel et moral, comme l'univers physique est « une succession intarissable de météores qui ne flamboient que pour s'éteindre et se rallumer et s'éteindre sans trêve, ni fin »... Pour Taine, comme pour Spinoza, l'homme n'est guère qu'un automate spirituel ; mais tandis que cet automatisme selon Spinoza est le développement interne de l'idée, chez Taine l'âme transforme en pensées et en sentiments les impressions qui lui viennent du dehors. Le génie artistique est un problème parmi d'autres dont la solution ne saurait être trouvée que dans le mécanisme universel. Semblable à l'Idée de l'*Éthique* qui exprime la loi de l'Être en obéissant à son dynamisme interne, l'œuvre d'art, d'après Taine, tout en contant son milieu extérieur, se développe selon une logique à elle propre. Spinoziste, la pensée de Taine, s'apparente à celle de Hegel.

Tandis que la *Philosophie de l'Art* va des conditions de l'œuvre à l'œuvre, Hennequin, qui construit sa théorie par opposition à celle de Taine, remonte de l'œuvre à ses conditions. C'est par l'analyse de la technique artistique que débute l'*Esthо-psychologie :* l'analyse psychologique, rejetant la notion confuse de race, au lieu de se demander comment le milieu crée l'œuvre, cherche dans quelle mesure l'œuvre façonne le milieu. Une œuvre d'art est un témoignage qui révèle l'âme de son auteur. Elle est un indice qu'il appartient à la critique scientifique d'interpréter « en tant que signe de l'homme qui l'a produite » (35).

Ainsi peu à peu l'esthétique française délimite progressivement son objet et pose le problème de l'expression. Expression de l'invisible selon les métaphysiciens. Expression de la réalité psychique et sociale que l'œuvre actualise selon Taine et Hennequin. Avec Sully-Prudhomme le phénomène de l'expression deviendra le fait esthétique par excellence qu'il faudra étudier dans les Beaux-Arts (36).

Certes, le problème de l'expression appartient au domaine de la psychologie, mais c'est sous l'aspect de formes expressives que nous apparaît la réalité esthétique. La forme, c'est d'abord la « figure tactile » d'un objet « combinée avec la figure visuelle, abstraction faite de la couleur », celle que la sculpture prend pour modèle. Mais c'est aussi « l'ensemble de toutes les perceptions sensibles dont le système nous représente l'objet » (37). L'expression objective d'un être, c'est la révélation de sa forme à l'homme ; l'expression subjective, c'est l'interprétation de la forme par l'homme. « L'expression est objective

tant que la forme détermine dans l'homme une sympathie qui lui révèle hors de lui un intérieur existant ; elle est subjective, quand la forme détermine une sympathie à laquelle ne correspond hors de lui aucun intérieur existant » (38). L'esthétique de Sully-Prudhomme apparaît donc à la fois comme une esthétique des formes et une esthétique de la sympathie. Mais la forme, tout en étant l'aspect extérieur de la chose, est inséparable de la sympathie par laquelle l'homme l'appréhende (39). La sympathie exprime le sujet autant qu'elle représente l'objet. Tandis que selon Jouffroy l'âme communie avec les choses parce qu'elles ont une essence semblable à la sienne, selon Sully-Prudhomme, l'homme sympathise avec ces formes en leur prêtant sa propre essence. La contemplation est un fait d'anthropomorphisme. L'analyser, c'est éliminer tout postulat métaphysique d'identité entre l'homme et le monde.

De là, une classification des arts selon la nature de leur puissance expressive. Les arts « se divisent naturellement en deux classes et appartiennent à l'une ou à l'autre selon que, dans les œuvres l'objectivité l'emporte sur la subjectivité, ou, au contraire, celle-ci sur celle-là » (40). L'architecture, la musique, la danse sont des œuvres subjectives ; la sculpture et la peinture réalisent le maximum d'objectivité. Cette « division naturelle » des arts n'accorde de supériorité à aucun d'entre eux. Tout simplement, la pensée architecturale et la pensée musicale créent leur idéal de toute pièce et l'imposent aux hommes ; le peintre et le sculpteur l'empruntent aux choses ; leur imagination, lestée de matière, est avant tout imitation.

*
* *

L'œuvre initiale de l'esthétique française contemporaine est l'*Essai critique sur l'esthétique de Kant*, thèse présentée à l'Université de Paris, en 1896, par M. Victor Basch. Elle inaugure la méthode historique et critique qui examine les doctrines philosophiques du Beau et de l'Art pour en confronter les résultats avec ceux des sciences positives. Elle contient la théorie et l'application de la méthode *génétique* qui, unissant le principe de l'analyse cartésienne au postulat de la philosophie évolutionniste, explique le supérieur par l'inférieur, le complexe par le simple, et l'hétérogène par des éléments homogènes constitutifs (*Introduction*, p. 10). Ce n'est pourtant pas par l'étude de ce fondamental ouvrage que notre travail débutera. Un choix était à faire. Exposer les doctrines des esthéticiens français, soit en suivant l'ordre chronologique des écrits, soit en respectant l'ordre de leur valeur ; ou bien, grouper les problèmes qu'ils ont rencontrés en élaborant la science esthétique. C'est ce second procédé d'exposition qui fut adopté. Notre travail n'a donc pas l'intention d'être une revue historique, pas plus qu'il ne se présente comme un traité. Nous aurons d'abord à examiner l'attitude de l'Esthétique devant les sciences ou, selon l'expression de M. Basch, les « voies d'accès » au domaine esthétique. L'*appréhension esthétique du monde*, les lois de la sensibilité du rythme et l'aspect esthétique de la sensualité, seront l'objet de la physiologie. Les *réactions du sujet*, les racines du sentiment, l'attitude esthétique,

la création artistique seront étudiées par la psychologie. La sociologie permettra de dégager les liens entre l'*évaluation esthétique* et le milieu où se développe l'individu. Mais ce triple apport de la Physiologie, de la Psychologie et de la Sociologie n'épuise pas l'étude de la réalité esthétique. La Science esthétique est ailleurs. La deuxième partie de ce livre lui sera consacrée. La spécification du *fait esthétique*, les *exigences de la matière*, ou le système des arts qu'elles commandent, l'*Éthique des formes* ou le problème des catégories esthétiques, tel sera, tour à tour, l'objet de ses chapitres. Il sera possible alors, à titre de conclusion, d'esquisser *les grands courants de l'esthétique française*, l'idéalisme romantique, le réalisme rationaliste, le positivisme, intellectualiste d'une part et sociologique de l'autre. Ainsi apparaîtra peut-être la place que tient l'expérience esthétique — par l'abandon de soi ou par la conquête et l'organisation des formes ? — dans l'appréhension totale du cosmos.

N. B. — Je tiens à remercier ici mon cher maître Victor Basch à l'enseignement et à l'affection de qui je dois tant ; M. Henri Delacroix sans la sollicitude et les conseils de qui ce travail n'aurait pas été écrit ; M. Etienne Souriau dont l'esprit est souvent présent dans ces pages ; ma femme enfin avec qui, en pleine communion intellectuelle je les ai pensées et rédigées, à qui, de plein droit, elles appartiennent.

L'Esthétique s'est constituée comme discipline autonome dans la mesure où, en se séparant de la métaphysique et de la logique, elle a cessé d'être une science normative pour devenir une science des normes. Là dessus tous les théoriciens sont d'accord. Pas plus que le logicien n'impose de règles au savant mais se contente de réfléchir sur ses démarches, l'esthéticien ne prétend guider l'artiste au travail. Il est — selon M. Basch — « autre chose qu'un spectateur sensible ou qu'un artiste inspiré. Sa fonction propre est de comprendre et de faire comprendre » (1). Lorsque M. Lalande soutient le parallélisme formel des trois sciences normatives — de la logique, de l'esthétique et de la morale — par « sciences normatives » il désigne les « recherches systématiques qui ont pour matière non des faits, mais des jugements de valeur considérée comme tels » (2). La différence entre la science des valeurs et la science des faits est une différence d'objet, non de méthode : la norme devient une donnée, la science change de plan et non de procédés. L'esthéticien ne prescrit rien, ne conseille rien. Il se demande pourquoi les hommes prescrivent et conseillent. Telle semble bien l'idée de M. Lalo quand il affirme que « le véritable fait esthétique, c'est l'œuvre dans notre conscience esthétique, c'est-à-dire, notre jugement sur elle ; c'est la valeur de l'œuvre d'art et non l'œuvre sans l'art, c'est-à-dire sans la valeur » (3). Si, comme

INSTITUTUL PEDAGOGIC „MAXIM GORKI" BIBLIOTECA Nr. 107544
BIBLIOTECA Centrală Universitară Bucureşti

la logique et comme la morale, l'esthétique est une science normative, elle l'est uniquement dans la mesure où « chacune des trois sciences normatives qui correspondent à la recherche du vrai, du beau, du bien, supposent une conscience intuitive de leur objet, douée de caractères, avec ce trait commun d'être le siège d'une véritable obligation » (4). C'est la *conscience esthétique* qui est normative et intuitive et non la conscience de l'*esthéticien* qui use de procédés discursifs et expérimentaux afin de décrire, de classer et d'expliquer le *fait* des normes. Autrement dit, il en est de l'esthétique en France, comme de la logique qui, avec M. Goblot — devient la psychologie du savant et comme de la morale qui, avec M. Lévy-Brühl, devient la science des mœurs. On étudie les normes comme Spinoza étudie les passions.

CHAPITRE PREMIER

L'APPRÉHENSION ESTHÉTIQUE DU MONDE

Esthétique et Physiologie

« S'il n'est pas juste de dire, avec Nietzsche, que l'esthétique n'est qu'une physiologie appliquée, il faut dire qu'elle est d'abord une physiologie appliquée. »

Henri DELACROIX, *Psychologie de l'art*, p. 107.

On peut accéder par les voies de la physiologie à d'autres phénomènes esthétiques que le jeu formel des couleurs et des sons. On peut considérer, par exemple, le tempérament d'un artiste comme une « inconnue physiologique, en somme » (5), ou bien supposer avec M. Segond l'influence de la vie intra-utérine sur la formation du génie (6). Mais la découverte esthétique du monde se fait par la vision des formes et par la révélation du rythme. C'est donc la nature de cette réceptivité que nous demanderons à la physiologie. Deux problèmes seront par là même mis en relief : la valeur esthétique de nos sens ; l'aspect esthétique de la sensualité. Autrement dit, la physiologie aura à nous renseigner sur la nature du plaisir esthétique, à montrer, selon la

formule de M. Delacroix que « la perception agréable correspond à un certain jeu des organes, à un certain mode de fonctionnement ».

I. Vision des formes et physiologie du rythme

L'Esthétique, disait quelque part Nietzsche, n'est qu'une physiologie appliquée. Maints théoriciens français, Charles Henry, parmi d'autres, plus que les autres, considèrent l'esthétique comme une recherche du déterminisme physique qui règle les phénomènes du beau et de l'art. Son but, serait la découverte des conditions organiques dans lesquelles ces phénomènes se produisent. « La science de l'art, est une physique psycho-biologique » (7). Dans la mesure où l'art « poursuit l'expression de la physionomie des choses » (8), il appartient à l'Esthétique, qui en étudie les modalités et les effets, de dégager les conditions auxquelles les choses doivent satisfaire pour être jugées belles ou laides. Se demander quelles sont les lois de l'équilibre entre les formes, c'est chercher à déterminer l'agrément des lignes. Mais la ligne n'est qu'une abstraction ; la réalité, c'est la *direction du regard* qui nuance deux « valeurs » et en poursuit le thème. Le problème se résoud donc en une question de physiologie : quelles directions du regard associons-nous avec le plaisir et la douleur ? Quels sont nos mouvement oculaires préférés ? Le problème du goût se ramène à celui de l'excitation. Les études de Ch. Henry appellent celles de Ch. Richet. L'harmonie des couleurs et des formes suppose la connaissance des rapports entre la sensation et l'énergie (9). Ch. Henry s'effor-

cera de montrer que la constitution de la gamme dans le spectre et les préférences individuelles pour tel ou tel terme, dépendent de la constitution organique, de sa structure et de ses réactions. Ch. Féré en prenant pour base de ses expériences les variations réflexes de l'énergie musculaire cherchera à mesurer le plaisir causé par certaines colorations (10).

Mais la vision n'est jamais instantanée. Un raccordement d'images successives la compose. Le « raccourcissement apparent des segments verticaux » est une véritable loi de la perception esthétique (11). Puisque la sensation lumineuse est fonction du temps et que les temps nécessaires à la sensation varient en raison inverse de l'intensité, il s'agit de trouver le minimum perceptible. C'est encore un problème de physiologie. Une forme peut affecter au point de vue esthétique quatre types distincts ; elle peut se présenter comme un point rayonnant dans des directions différentes, comme une ligne brisée, etc. (12). On comprend que l'étude scientifique des arts, de l'architecture, par exemple, apparaisse comme une étude physiologique par son objet et par sa méthode : « le phénomène esthétique au point de vue scientifique (13), est un phénomène organique ».

L'esthétique des formes se ramène donc en un sens à une cinématique des couleurs. De là, l'intérêt du cercle chromatique où Ch. Henry situe teintes et tons suivant les directions circulaires et rayonnantes qu'elles évoquent dans le sujet. De même, le *rythme* consiste à chercher la valeur dynamogène ou inhibitoire de l'*angle* que déterminent deux directions successives ou simultanées sur une même circonférence. Car la *mathématique inconsciente du*

beau (14) que nous révèle notre vie organique intervient aussi bien dans l'appréciation du rythme que dans l'appréciation des couleurs. Déjà Mersenne dans son *Harmonie universelle* (t. II, l. V) subordonnait le rythme aux mouvements cardiaques. L'indétermination des données mathématiques, comme le fait remarquer M. Lalo (15), porte l'esthéticien à les contrôler et à les compléter par la réalité des données physiologiques. Pour la psychologie physiologique, par exemple, le « rapport simple », c'est, selon Helmholtz, le « rapport de deux harmoniques ou l'absence de battement ». On peut dire, certes, qu'adopter ce point de vue, c'est définir l'agréable et le désagréable et non les formes esthétiques, que c'est laisser échapper le problème de la valeur. Peut-être la musique est-elle autre chose que le retentissement dans la conscience du mécanisme physiologique. Il n'en reste pas moins vrai que toute esthétique du rythme, comme toute esthétique des formes, débute par la physiologie. En France, Rameau devance Helmholtz, en assimilant l'oreille interne à un corps sonore. Les quatre hypothèses ou plutôt les quatre moments de l'hypothèse physiologique sont ainsi exposées par M. Lalo (16) : l'application à l'acoustique de la loi de Fourier ; décomposition des vibrations complexes en vibrations simples ou sinusoïdales. La vérification à l'aide d'un résonnateur. L'application au nerf auditif du principe de l'énergie spécifique de Müller. L'existence d'organes capables de vibrer par influence : c'est en ce sens que Bonnier assimile l'oreille à un enregistreur et non à un résonnateur. D'une façon plus générale, toute consonance est excitante et toute dissonance

déprimante (17). « L'énergie potentielle se modifie avec une précision remarquable sous l'influence des différents intervalles musicaux » (18). Pour être agréable, par exemple, « le rythme poétique doit se précipiter et se ralentir de manière à ne pas se mettre en opposition avec les phénomènes mécaniques de l'attention » (19). C'est encore Ch. Henry qui montre avec le plus de netteté la nature physiologique du rythme : « toute variation du travail de l'être vivant se représente par un changement de direction, autrement dit, par une section de circonférence. Quels sont les changements de direction dynamogènes ? C'est le problème du rythme. Quels sont dans une direction les nombres de points d'arrêt dynamogènes ? C'est le problème de la mesure » (20). La beauté du rythme réside dans la prise de conscience de nos réflexes vitaux. Si la musique est une mathématique de l'âme, ce n'est pas parce que l'âme compte sans le savoir mais parce que les réflexes du corps permettent à l'âme de savoir qu'elle compte.

II. Valeur esthétique des sens

L'action physiologique des formes et du rythme montre le rôle joué par les sensations visuelles et auditives dans l'exploration esthétique du monde. Ce rôle est-il exclusif ou simplement privilégié ? Buffon a-t-il raison de dire que seuls « deux de nos sens, la vue et l'ouïe sont faits pour discerner le beau » (21), ou bien, les sens dits inférieurs, le goût et l'odorat, par exemple, contribuent-ils aussi à engendrer le plaisir esthétique ? S'il est vrai, comme l'affirme Sully-Prudhomme (22), que pour

être artiste il faut posséder un sens excellent sur la foi duquel on puisse « apprécier et contrôler les rapports mathématiques des vibrations qui ébranlent le nerf spécial affecté à ce sens, pour jouir de l'harmonie des sensations correspondantes », incombe-t-il uniquement à la vue et à l'ouïe de remplir cette fonction artistique (23) ?

Cousin et Jouffroy répondent positivement et la plupart de théoriciens reprennent et justifient cette thèse qui remonte à Kant et à Maine de Biran, insistent sur le rôle essentiel joué par le mouvement oculaire et la réceptivité auditive dans le plaisir que causent la contemplation des formes et l'action du rythme. Les arts sont classés selon la prédominance de la vision ou de l'audition : arts plastiques d'une part, arts de la sonorité, de l'autre ; arts où vision et audition se combinent : danse et poésie (24). Lorsque M. Basch reproche à Kant de n'avoir pas distingué les moments de l'acte esthétique et qu'il entreprend la critique de l'intellectualisme par la description de ces moments, c'est le *choc sensible* qu'il décrit en premier lieu, et plus précisément, le choc visuel et le choc auditif. Il distingue « les sens inférieurs, le goût, l'odorat et jusqu'à un certain point le toucher, où domine l'élément affectif et l'élément affectif désagréable, et les sens supérieurs, la vue et l'ouïe, où l'élément affectif agréable est plus prononcé que l'élément affectif désagréable » (24), où l'intellectualité élimine l'affectivité au point de transformer les sensations en signes. La valeur esthétique des sensations auditives et visuelles s'explique par le fait que « les yeux et l'oreille... sont devenus des sens presque uniquement

représentatifs, presque uniquement intellectuels » (25). De même, L. Bray explique le privilège esthétique de la vue et de l'ouïe en rappelant que ces sens ne sont pas les sens de *contact* comme le goût et l'odorat, qu'ils sont excités d'une façon intermittente et non continue, qu'ils révèlent à l'homme le monde extérieur et les relations entre les choses, alors que les sens inférieurs sont surtout le témoignage de nos états organiques.

Mais, immédiatement, MM. Basch et Lalo reconnaissent qu'il n'y a point de vision ni d'audition sans mouvements. « Le plaisir que nous donnent les belles formes est un plaisir du toucher et un plaisir musculaire ; l'œil éprouve plus ou moins de peine à suivre certaines lignes, et la préexcellence que les esthéticiens de tous les temps ont accordé aux lignes courbes provient de ce que celles-ci correspondent au mouvement naturel et normal de l'œil, de ce que, par conséquent, elles stimulent cet organe sans lui causer de fatigue » (26). La vue et l'ouïe, sont toutes deux en collaboration, par le geste ou par la voix, avec le sens musculaire (27). Ce rôle des impulsions motrices dans la perception esthétique des formes, le rôle du sens musculaire dans les impressions artistiques, fut mis en évidence par maints théoriciens, français et étrangers : Sully, Pierce, Haines, Davies, Vernon Lee, Arréat, Paul Souriau, Bray, sans parler de Bain et de Guyau. C'est un fait physiologique, signalé par Ch. Féré et par Beaunis, repris par la psychologie bergsonienne, que chaque impression ébranle l'organisme, que la notion abstraite de mouvement a son origine dans les sensations internes, que la perception, en général,

et la perception esthétique en particulier, est une intégration d'éléments moteurs dans les données sensorielles, l'interprétation de données sensorielles par les éléments moteurs. Guyau explique par l'absence d'effort dans la perception, le calme d'un paysage aux lignes horizontales : car dans la vision, comme dans l'audition, le désagrément des sensations provient d'une dépense vaine de forces. « Les formes senties ne sont en définitive que des mouvements sentis » (28). M. Lalo étudie le rôle du sens musculaire dans le chant intérieur. La musique se présente comme une combinaison de deux sens, l'un récepteur, l'autre producteur, combinaison que le rythme réalise dans la succession. C'est parce que le « chant intérieur » accompagne et scande l'audition que l'on peut, sans se tromper, subordonner l'usage esthétique d'un sens à la collaboration du sens musculaire (29).

Nous retrouvons, une fois de plus, le rôle du corps et des réactions organiques primitives. Telle est l'importance du mouvement dans l'appréhension esthétique des choses que Geroult a pu présenter une théorie cinématique des arts. On comprend que les théoriciens de l'Einfühlung en aient fait le phénomène esthétique initial. Le mouvement, c'est la sympathie sous sa forme la plus élémentaire. L' « élément nouveau et essentiel qui donne à la sensation sa valeur esthétique, c'est précisément l'instinctive symbolisation... le sentiment de sympathie qui s'établit entre notre système nerveux et les excitations extérieures » (30). La perception des formes et du rythme c'est une sympathie optique et une sympathie acoustique. En Allemagne, Volkelt et Lotze ont donné une ampleur extrême à cette idée ;

Robert Vischer est allé même jusqu'à expliquer la symbolisation la plus complexe, la sympathie avec les formes, par l'acte de transfert, de don, grâce auquel le corps prête au contour des choses la vie de son propre mouvement. Les formes perçues ne sont en réalité que des mouvements esquissés.

Le rôle secondaire de l'odorat et du goût dans la formation du plaisir esthétique s'explique, dès lors, très aisément. Geroult ne manque pas de signaler que les sensations olfactives et sapides jouent un rôle très effacé par ce qu'elles n'entraînent aucun mouvement. C'est Guyau qui le premier contre Kant et Biran, Cousin, Jouffroy et Grant Allen, a voulu réhabiliter l'usage esthétique des sens inférieurs. Il a signalé la contribution des impressions de fraîcheur et de tiédeur dans la description d'un paysage, l'apport des odeurs dans sa perception. On connaît son exemple de la « symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille » (31) : le bol de lait qui par sa fraîcheur inattendue et son parfum rustique devient le symbole d'une harmonie universelle.

Toute sensation en « s'élargissant comme une onde » éveille par association, appelle par suggestion, des états d'âme complémentaires. Toute sensation, même inférieure, entraîne une *Stimmung* correspondante. Que leur rôle soit « accessoire » ou « adjuvant », les sensations de goût et de l'odorat — P. Souriau et L. Bray y ont assez insisté — peuvent apporter, selon l'expression de M. Basch, « leur contingent à l'impression esthétique totale ». S'il est vrai que la sensation pure a une valeur esthétique dans la mesure où elle renferme en elle l'essence d'un lieu

ou la substance d'un moment, il n'y a même plus de sensations inférieures. Toutes les impressions sont équivalentes, quel que soit l'ordre auquel elles appartiennent, si, isolées et stylisées par cet acte d'abstraction sentimentale que M. Étienne Souriau a su décrire (32), elles saisissent, épuisent, stabilisent l'âme d'un paysage ou l'originalité d'un événement affectif, leur accordent, et s'accordent ainsi à elles-mêmes, la saveur de l'éternel. Tel est l'effet, telle est aussi la fonction de l'expérience pure, dans l'esthétique proustienne (*). La jouissance immédiate qu'elle soit visuelle, auditive, olfactive, gustative, ou, le plus souvent, tout cela à la fois, est en réalité une possession instantanée du monde. Mais le propre de l'instant est de cesser d'être ; et la conscience, hallucinée par le souvenir de cette emprise, fait de la sensation pure une sorte d' « objet-thème » qu'elle poursuivra à travers le monde des choses, comme Don Juan poursuit dans le jeu des aventures amoureuses la sincérité de son premier serment. Dans la mesure où

(*) Il faut pourtant éviter une confusion. La sensation pure chez Proust est une donnée primitive, de nature physiologique, qui fait irruption dans la conscience d'une façon imprévue et pour ainsi dire, irrationnelle. La saveur d'une madeleine trempée dans le thé ou la brusque résurrection de Venise sur les pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes, appartiennent au domaine de l'infra rationnel. Le temps retrouvé n'est pas l'œuvre de l'entendement. Pour M. E. Souriau, la sensation pure a quelque chose de conceptuel (33). Elle est au terme du travail logique, élaborée, construite, abstraite. La sensation pure est à la donnée sensible première, indistincte et fugitive, ce que la figuration stylisée d'un objet est à l'objet dont elle arrête et définit les contours, ce que l'idée est aux images qu'elle recouvre et appelle : un thème, affectif par son originalité, intellectuel par sa limpidité et sa constance, sur lesquel la conscience cherchera à broder ses souvenirs et ses rêveries.

toute sensation, indépendamment de sa nature, est apte à s'ériger en « objet-thème » il y a une équivalence entre la valeur esthétique de tous les sens.

III. Aspect esthétique de la sensualité

C'est donc l'originalité et l'intensité de la sensation qui lui donnent sa valeur esthétique. La physiologie du beau le ramène à l'agréable. Est beau, ce qui nous plaît, ce qui plaît avant tout aux sens, à tous les sens et non seulement à la vue, comme le disait Descartes. Cet hédonisme esthétique, conséquence naturelle du sensualisme, fut soutenu par Spencer, Grant Allen, Hirth, Pilo ; en France, par Dumont, Guyau, Griveau, Bray, Ch. Henry, le Dr Breucquet et en un sens par M. Lalo (34).

Les sensations dites inférieures peuvent avoir une valeur esthétique, soit par l'intégration d'ingrédients sensuels plus complexes, soit par leur vivacité et leur plénitude propres, parce que l'émotion esthétique réside « essentiellement dans un élargissement, dans une sorte de résonance de la sensation à travers tout notre être », parce que les sensations agréables ébranlent tout le système nerveux et que « vivre d'une vie pleine et forte est déjà esthétique » (35). Le beau, qui n'est que plaisir du beau, s'explique par la transposition dans le domaine esthétique de la loi physiologique selon laquelle le plaisir c'est l'intensité minima d'énergie portée au maximum d'extension. La thèse de Guyau est sans équivoque : « quand une sensation vivement agréable n'est pas esthétique, c'est que l'*intensité* locale de cette sensation est de nature à en entraver

l'*extension*, la diffusion dans le système cérébral » (36). Le temps nécessaire à cette diffusion nerveuse explique pourquoi la perception du caractère esthétique n'est pas toujours immédiate. Si Guyau rectifie la thèse de Spencer qui réduit l'activité artistique au jeu, c'est parce que la contemplation esthétique se présente comme un plaisir de l'organisme tout entier et non comme une satisfaction locale d'un organe déterminé. Le plaisir esthétique engage l'être. Cette assimilation de l'émotion que le beau fait naître à la contagion nerveuse rejoint la définition que donne Paul Souriau : *contemplation est suggestion* (37). Comme fait remarquer L. Bray dans l'introduction à son livre, l'émotion, le plaisir et la douleur s'appellent dans le domaine de l'art, contemplation, beauté, laideur. Comme l'émotion, le plaisir et la douleur, la contemplation, la beauté et la laideur sont des phénomènes de polarisation que la suggestion provoque par le sens musculaire. La beauté, c'est l'actualisation de l'énergie organique, la réalisation de sa plénitude. La beauté, c'est l'épanouissement de la sensualité.

Toute excitation est utile à condition d'être enfermée dans certaines limites. Ce qui pour un physiologiste s'appelle *utilité*, pour le physiologiste esthéticien sera *beauté*. « La beauté, c'est tout ce qui augmente la disponibilité de l'énergie » (38). Cette thèse de Féré est aussi celle de Ch. Henry qui, contre Sorel, a soutenu que le beau ne saurait être déprimant. Paul Souriau et M. Basch, en dépit de leur intellectualisme qui ne saurait pourtant leur permettre l'identification de l'Esthétique avec l'Hédonique, ont reconnu, eux aussi, la valeur esthé-

tique de l'énergie. M. Basch reprend la formule de Bain et de Grant Allen pour définir le plaisir du beau par la conscience d'*un maximum de stimulation avec une minimum de fatigue*. P. Souriau accorde une beauté physiologique, inférieure certes à la beauté rationnelle mais effective, aux sensations internes considérées comme « un signe constant d'une perfection intérieure ». En affirmant qu'une proportion stricte doit exister entre l'effet esthétique d'une sensation et sa valeur intrinsèque, il rejoint la conséquence tirée logiquement par Bray comme par Darwin de la philosophie sensualiste et évolutionniste ; au perfectionnement graduel de nos sens correspond une évaluation esthétique des choses. Ainsi le primitif aurait recherché de préférence les oppositions brutales et imprévues. C'est évidemment en Angleterre que des hypothèses furent construites à partir de la thèse transformiste. On en trouve les échos en France dans le livre de Bray et dans un article de M. Espinas sur l'origine et le développement du sens chromatique (39). Un problème est resté : celui de l'instinct sexuel.

En discutant la thèse de Grant Allen, sur la liaison historique entre le sens de la couleur, hérité par l'homme des mammifères mangeurs de fruits, ses ancêtres, et les fonctions de nutrition et de reproduction, M. Espinas proposait d'insister sur le rôle des facteurs chimiques. La physiologie endocrinienne contemporaine subordonne d'une façon bien plus précise l'activité cérébrale aux sécrétions des glandes sexuelles. Après avoir montré l'existence d'une « esthétique sans amour » que les théoriciens du jeu et ceux de l'*Einfühlung* construisent contrairement

aux conséquences de leur doctrine, M. Lalo a décrit « l'esthétique fondée sur l'amour » (40). « Pour qu'il y ait de l'art, écrivait Nietzsche dans le *Crépuscule des idoles*, une condition physiologique préliminaire est indispensable : *l'ivresse*. Toutes les espèces d'ivresse ont puissance d'art ; avant tout, l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive. » De cette esthétique érotique, pressentie par Schopenhauer, construite par Nietzsche, popularisée par Freud, en France, Rémy de Gourmont fut un ardent promoteur. L'idée de beauté est d'origine émotionnelle. Elle est imprégnée de sensualité. Tout est sexuel : l'art, comme le reste.

CHAPITRE II

LES RÉACTIONS DU SUJET

Esthétique et Psychologie

« Je ne sais pas d'où est monté en moi un mouvement irrésistible de formes simples, de pureté de construction, de limpidité de concepts, mais tout cela est accroché en moi : c'est ma structure. »

BOURDELLE.

Science esthétique, authentique et suffisante à l'explication de son objet, telle est selon les sensualistes, les hédonistes, les évolutionnistes, l'esthétique physiologique.

Simple introduction à l'Esthétique, initiale mais partielle démarche, telle apparaît l'esthétique physiologique aux psychologues. Le fait esthétique est autre chose que la réponse plus ou moins immédiate de l'organisme aux excitations extérieures. Il est la cristallisation de notre vie intérieure, dont les racines sont organiques, mais les manifestations et la nature plus complexes. La « psychologie physiologique » entendons, l'esthétique physiologique, telle que l'ont conçue les Johannes Müller, les Weber, les Fechner et les Wundt — en France les Ch. Henry ou les

Véron — est selon l'expression de M. Basch (1), « la première science auxiliaire » de l'esthétique scientifique. « La seconde démarche de l'esthéticien consiste donc, après avoir étudié les sensations isolées et comme nues, d'essayer de démêler les rapports, les formes qui, depuis que les hommes ont appris à contempler, ont enchanté leurs yeux et leurs oreilles et de les distinguer de celles qui les ont affectées péniblement » (2). L'esthétique génétique étudie les facteurs formels et les facteurs associés de la contemplation et non seulement les facteurs directs. L'analyse psychologique de la perception musicale doit compléter son étude physiologique (3). La psychologie explique l'agrément d'une sensation autant et plus que la physiologie (4). La vie intérieure est la possibilité de l'art : la perception esthétique est œuvre de l'imagination et non seulement de la sensibilité. La science esthétique n'est pas une stricte et exclusive application de la physiologie, un usage fidèle de ses méthodes, une réalisation modeste de son programme. Elle est une discipline de psychologie appliquée (5).

I. Racines du sentiment esthétique

Déduire le sentiment esthétique à partir de la tendance organique qui le supporte et l'engendre, tel est le problème que se pose cette méthode d'*identification historique* (*) à laquelle M. Basch donna

(*) Nous disons *identification historique*, comme M. Brunschvicg dit : *identification spirituelle* (cf. *L'Idéalisme contemporain*, Alcan, 1921, p. 82) et Marx, après Hegel : *mouvement dialectique*.

le nom de *génélique* et M. Et. Souriau *d'éliologie*. Or, quiconque renonce à chercher la spécificité du fait esthétique pour repenser, phase par phase, son devenir, cesse d'attribuer l'écart entre le physiologique et le psychique à l'hétérogénéité de leur nature pour n'y voir qu'une différence de complexité. C'est pourquoi selon le postulat transformiste de Darwin, repris par L. Bray, l'art et la jouissance de l'art dérivent de la sexualité. C'est pourquoi, maints théoriciens ramènent l'activité artistique à une forme du jeu (6).

En France, ces théoriciens sont Guyau et Séailles, MM. Henri Berr et Ch. Lalo (7). Ce n'est pas que Guyau reprenne fidèlement la thèse de ses prédécesseurs : à Spencer, il reproche, nous l'avons vu à propos de la décharge nerveuse, d'avoir expliqué le jeu par une libération locale de l'énergie ; à Schiller, d'avoir assimilé l'art à la fiction. Guyau critique donc Spencer en romantique : le jeu est plus que l'exercice d'un organe resté longuement au repos ; il est l'épanouissement des forces vitales les plus profondes. Le jeu, c'est l'être tout entier qui s'abandonne à sa volonté d'expansion. Mais Schiller, Guyau le critique en réaliste : « la fiction, loin d'être une condition du beau dans l'art, en est une limitation. La vie, la réalité, voilà la vraie fin de l'art ; c'est par une sorte d'avortement qu'il n'arrive pas jusque là » (8). Le sérieux de l'art est le sérieux de la vie. L'art est une jouissance et une jouissance de luxe. La fiction n'a aucune valeur esthétique ; la laideur en est la preuve. Par un paradoxe étrange, le romantisme de Séailles, pas plus que celui de Guyau, n'accorde aucune valeur artistique à la laideur. « La

douleur n'est principe de l'art que comme l'obstacle est principe de l'élan qui le franchit. La douleur se nie elle-même, elle n'existe que par la volonté de s'anéantir... L'art est l'effort pour se pacifier soi-même, en apaisant les discordes douloureuses. Il est la forme la plus haute de l'instinct de conservation ; il continue le mouvement spontané de la nature vers la vie. Il naît... de la tendance vers l'être, du vouloir vivre. Il est bien un jeu ; il commence, avec le loisir... » (9). Le témoignage de l'histoire vient confirmer celui de la psychologie : « l'animal cherche la beauté, la réalise. La sélection sexuelle implique qu'il l'aime, qu'il sait en jouir. Schiller a raison : ce n'est pas du cri du désir qu'est fait le chant de l'oiseau. Le chant est un luxe, un jeu. Le désir n'a pas le temps d'attendre » (10).

Telle est également la conception de M. Berr qui diffère de celle de Guyau et de Séailles simplement en ce qu'elle repose non sur une théorie romantique de la vie, mais sur une philosophie positive de l'histoire. Comme le jeu, l'art implique le loisir. S'il est vrai que « l'activité des vivants, de tous les vivants, se présente sous deux aspects opposés le *travail* et le *jeu* », c'est parce que travailler, « c'est entretenir la vie » et que jouer, c'est en jouir (11). Le trop-plein d'énergie entraîne le jeu qui en est une dépense. L'art est une manifestation de cette dépense, son utilisation méthodique. La *synthèse historique*, soucieuse de décrire et de hiérarchiser toutes les formes de l'activité humaine, en classant l'art parmi les phénomènes de jouissance que nous procure le loisir, précisera bien la nature contemplative de cette jouissance, autrement dit, le carac-

tère désintéressé du plaisir esthétique. La conception de M. Berr rejoint celle de M. Ch. Lalo. « L'art est avant tout la *discipline du luxe* » (12). Mais tandis que pour M. Berr cette discipline est d'origine individuelle et logique, selon M. Lalo elle est essentiellement sociale. La thèse de M. Lalo est un hédonisme et un évolutionnisme sociologiques.

D'autres esthéticiens, M. Basch, M. Delacroix, Mlle Lascaris, tout en admettant les analogies entre la nature de l'art et la nature du jeu que nous venons de décrire, se refusent à les transformer en une assimilation définitive.

Rejetant tour à tour la théorie kantienne de l'art, celles d'Aristote et de Hegel, M. Basch commence par présenter l'activité artistique comme une manifestation particulière de la loi selon laquelle *tout sentiment fort demande à se dépenser en mouvements*. Avec Ziegler, il groupe les mouvements expressifs en trois types qui correspondent respectivement au langage, au jeu et à l'art. Entre les mouvements de jeu et ceux qui engendrent l'activité esthétique, une similitude existe : ni les uns, ni les autres ne s'accomplissent afin de satisfaire quelque fonction vitale importante ; les uns et les autres se déploient n'ayant pour fin que l'activité elle-même et la jouissance de cette activité. En cela réside le désintéressement et c'est le désintéressement qui rapproche art et jeu. Mais si l'art est un jeu et un jeu d'imitation, il est « encore quelque chose de plus ». Il est un langage qui exprime l'émotion, cette émotivité du créateur devant le monde qui fait de lui un être à part, doué d'une exceptionnelle réceptivité. Il est un jeu d'imitation parce qu'il débute et se

prolonge et se communique par un acte de sympatie. Il naît d'une imagination créatrice, d'un tourbillon de représentations qu'une émotion forte soulève dans l'âme d'un artiste. Il est l'œuvre du génie.

La différence entre l'art et le jeu réside donc selon M. Basch dans le nombre et la nature des facultés libérées et déployées. Celles de l'artiste sont infiniment plus complexes, plus raffinées, en un mot, plus créatrices que celles du joueur. Mais tandis que M. Basch se place ainsi au point de vue du *sujet*, c'est l'objet de l'art et le résultat du jeu, c'est l'importance de la matière, c'est l'*œuvre* elle-même qui permet à M. Delacroix de différencier ces deux formes de l'activité. Certes, art et jeu ont en commun ce double caractère de conquête et d'évasion qui en fait « une prise sur le monde et une fuite du monde » (13). Ils permettent d'échapper au *Spleen*, à cet « ennui absolu » qui, selon l'expression de Paul Valéry citée par M. Delacroix, « n'est en soi que la vie toute nue quand elle se regarde clairement ». Et en même temps, ils se meuvent « sous le contrôle et l'autorité d'un modèle intérieur » qu'il convient d'appeler l'*Idéal*. « Le jeu action, comme le jeu rêve, — et le jeu est toujours un mélange d'action et de rêve — réalise le rêve par l'action, idéalise l'action par le rêve » (14). L'art, comme le jeu, se meut dans « la brume du rêve ». L'art, comme le jeu, est libéral. Mais cependant que l'artiste obéit aux exigences de la matière qu'il façonne et qu'il aime, cherche à l'informer en ciselant, par une technique appropriée, un contour ingauchissable, le jeu reste indifférent aux choses qu'il rencontre et transfigure selon des tonalités de ses

rêveries. Ce n'est pas l'achèvement d'une œuvre que le jeu poursuit ; c'est son propre prolongement. C'est le rêve qu'il construit en se construisant lui-même et ce rêve devient la seule matière et la seule fin de son activité. L'artiste, par contre, est un homme pour qui le rêve a moins d'importance que l'objectivation du rêve. L'artiste est un homme pour qui le monde extérieur existe.

Enfin, Mlle Lascaris, après avoir décrit et discuté les théories du jeu (*), après avoir étudié et apporté les résultats de ses enquêtes personnelles sur la façon dont l'enfant danse, joue et apprécie la poésie et la musique, conclut aussi à la différence entre le *jeu*, « quasi mécanique », qui « simule les actes et non les sentiments », ignore « l'art pour l'art » et l'*activité artistique* qui, soucieuse de la forme, est « une recherche conventionnelle du naturel ».

II. L'attitude esthétique

Différencier l'art et le jeu, c'est renoncer aux ambitions de la méthode génétique par laquelle la science prétend rattacher le phénomène esthétique à ce qui n'est pas lui, pour adopter la méthode descriptive selon laquelle le fait esthétique se trouve isolé et spécifié. Le problème est donc inverse de celui que nous venons de rencontrer. Il ne s'agit plus de savoir par quelles racines le sentiment que le beau et ses modalités diverses provoquent plonge

(*) Jeu-délassement (Lazarus) ; jeu-excédent d'énergie (Schiller et Spencer) ; jeu-apprentissage (Groos) ; jeu-survivance des habitudes motrices périmées (Stanley Hall) ; jeu-canalisation de l'énergie à effet catarthique (Carr) et sublimation de la libido (Freud).

dans le domaine organique et naturel, mais plutôt en quoi l'attitude du sujet qui lui permet de ressentir les impressions esthétiques et d'en jouir, diffère des autres attitudes qu'il adopte vis-à-vis des événements et des hommes. Tel est, selon M. Basch, le « maître problème ». Contre M. Lalo, il soutient que le départ de l'investigation esthétique doit se faire à partir du contemplateur et non de l'artiste. Parce que « l'artiste est un phénomène rare et, jusqu'à un certain point, un monstre » (15). Parce que le témoignage de l'artiste, qui ignore le mécanisme de son instinct créateur, comme un homme ignore celui de l'acte sexuel, est moins probant, moins perspicace que le témoignage du contemplateur, capable d'introspection, sachant pourquoi il apprécie. Parce que, et c'est là l'argument ultime, avant d'avoir créé, l'artiste a contemplé et a joui.

C'est donc au sujet de dire quand il pénètre dans le domaine esthétique, en quoi réside l'originalité de la *stimmung* qui lui permet d'y pénétrer. Cinq attitudes sont, selon M. Basch (16), possibles en face du monde. Attitude *pratique-sensible*, qui est réponse aux exigences primordiales de la vie et par là même, recherche des plaisirs. Attitude *intellectuelle*, celle de l'homme qui subsume ce qu'il rencontre sous des concepts généraux et permanents, substituant à l'expérience sensible et errante le monde de « schémes exsangues » et de lois. Attitude *morale*, qui consiste à penser les impulsions spontanées, à les maîtriser, à élire les meilleures, à les ériger en règles de conduite. Attitude *religieuse* où l'homme s'incline devant les puissances invisibles dont la présence se révèle à lui intuitivement. Attitude

esthétique, enfin qu'il s'agit maintenant de définir.

Si l'on veut caractériser cette attitude en dehors de toute thèse particulière, il faut la présenter comme une attitude de *jouissance désintéressée.*

Là-dessus, tous les théoriciens sont d'accord : sensualistes, intellectualistes, formalistes (17). La contemplation est une jouissance. Une jouissance *sensuelle* d'abord, mais aussi une jouissance *intellectuelle.* La plaisir que procure la vie esthétique provient, selon M. Basch, dont la thèse reprend et développe celle de Kant, d'une harmonie entre toutes les facultés humaines, entre la sensibilité, l'imagination et l'entendement. « Dans l'état de contemplation, toutes les puissances d'habitude divergentes de notre être, convergent ; devant l'objet beau, l'homme qui sent, l'homme qui connaît, et l'homme qui désire et qui veut, forment un tout harmonieux ; quand nous jouissons esthétiquement, il s'établit au milieu des luttes où sont incessamment engagées les forces vives de notre Moi, quelques instants de paix souveraine et d'idéale sérénité » (18).

Le plaisir esthétique se définit en dernier lieu par la présence d'un élément *formel.* Que l'on considère avec M. Basch, cet élément comme accessoire, comme simplement constitutif avec M. Delacroix, ou encore comme essentiel, avec M. Et. Souriau, il n'en reste pas moins vrai que « pour les cœurs assoiffés qui se font les contempteurs de la matière ; pour les cœurs brûlés qui ne peuvent s'éprendre de leur quotidien souci ; pour les cœurs profonds que le mot n'assouvit, ni même n'occupe ; pour les cœurs nobles que seul peut emplir un pur objet ; pour tous il n'est qu'un monde qui soit tel qu'ils

en doivent souhaiter la possession, et qu'ils la puissent obtenir par la connaissance. Et c'est le monde des formes » (19). En cela réside le paradoxe du phénomène esthétique qui tout en se présentant comme un état de plaisir, de plaisir violent et raffiné, reste désintéressé malgré la sensualité de sa violence par la spiritualité de son raffinement.

Comment expliquer ce paradoxe ? Seule une théorie du sentiment esthétique peut résoudre le problème que pose son double caractère. Cette théorie, M. Basch l'a formulée.

Il insiste sur ce qu'il y a de contemplatif dans l'attitude esthétique. S'y placer, c'est attacher de l'importance non à l'être des choses, mais à cette apparence individuelle, originale pour ne pas dire éphémère dont la subjectivité « émane de nous, de notre bon vouloir, de notre caprice, de notre disposition momentanée » (20). Dans le domaine esthétique « nous sommes princes souverains et quand nous disons : que la lumière soit, la lumière est » (21). Le caractère esthétique d'un objet n'est donc pas tant un attribut propre qu' « une façon particulière que nous avons de l'envisager, de le regarder, de l'entendre, de l'appréhender, de l'interpréter » (22). Contempler les choses, c'est les faire vivre en leur faisant don de notre propre vie. Il serait inexact, certes, de présenter l'esthétique de M. Basch comme une simple application de la psychologie cartésienne. Il est dans le pouvoir du sujet d'adopter le comportement esthétique ; mais une fois le comportement adopté, c'est de l'objet que provient la qualité de la contemplation. Si l'animation du monde est l'œuvre du sujet qui

contemple, l'âme des choses contemplées leur appartient. Il ne dépend plus de moi, une fois que je suis décidé à entendre et à goûter la musique, de trouver de la grâce à une sonate de Mozart et du sublime à une symphonie wagnérienne. L'objet est plus qu'une invitation à la jouissance ; il est aussi la détermination de sa nature ; il est la *règle* de la contemplation. Le dynamisme est en moi. La direction imprimée au dynamisme que je prête aux choses, sa canalisation si l'on peut dire, réside dans les choses elles-mêmes. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'acte esthétique initial, celui-là qui rend possible la rencontre du Moi avec l'objet, la suggestion du Moi par l'objet, c'est l'acte d'*Einfühlung* décrit par Volkelt et par Lipps et que M. Basch appelle tantôt « sympathie symbolique », tantôt « symbolisme sympathique ». Acte d'auto-projection, d'effusion, pour ne pas dire d'*infusion*, par lequel le Moi prête au non-Moi ce qu'il y a en lui de plus profond, de plus intime, de plus cher ; acte par lequel il s'identifie avec la chose, la recrée à sa propre image, se perd en elle, devient elle « avec une telle générosité et une telle ferveur que, durant la contemplation esthétique nous n'avons plus conscience de notre prêt, de notre don et croyons vraiment être devenus ligne, rythme, son, nuage, vent, roc et ruisseau » (23). En cette sympathie consiste le désintéressement. Contempler c'est recréer ; c'est cesser d'être soi pour vivre la vie de la chose. Mais la nature symbolique de ce renoncement explique la jouissance qu'il procure. Car jamais le moi n'abdique, jamais il ne renie son génie. Par le don esthétique il se réalise et se retrouve dans la chose ; et c'est lui-même, en

dernière analyse, qu'il contemple, pleure ou admire. La contemplation esthétique apparaît donc comme une poursuite incessante du Moi par lui-même, à travers le monde des choses auxquelles il distribue ses états d'âme par une décision libre et presque arbitraire. Ce n'est peut-être pas trahir la pensée de M. Basch que de présenter la vie esthétique comme une rencontre miraculeuse et provisoire du Moi avec la chose qu'il décrète être son archétype idéal, comme un arrêt momentané dans le monde des phénomènes du Moi nouménal qui, comme cet esprit romantique défini par Hegel, est éternelle insatisfaction, aspiration infinie vers le parfait, négation et recherche de son propre achèvement.

Il y a d'autres explications du paradoxe que pose le « maître problème ». On peut comprendre le « désintéressement » du plaisir esthétique en insistant, sur ce fait qu'il n'y a d'art et de jouissance artistique que là où l'agitation de la vie laisse place à une trêve et par là même, au rêve. « L'art commence dès que l'individu s'est soustrait au caractère utilitaire de la vie pratique, à l'obsession de l'utilité et du vouloir vivre. » (24) Si l'art implique la vie, c'est une vie qui ne soit point asservie à l'égoïsme. En cela, M. Delacroix donne raison à Schopenhauer. Il n'y a point d'art sans un certain ascétisme. La vie esthétique exige des renoncements. L'attitude esthétique est une attitude de jouissance désintéressée en ce qu'elle substitue à la perception utilitaire des choses une « perception visionnaire » (25), en ce qu'elle est une attitude *spectaculaire*.

Attitude spectaculaire et jouissance des formes. Telle serait la conclusion de M. Et Souriau. Monde

des formes « partout réel autant que celui des nécescités... parfaitement enclos en soi-même, sous des espèces réelles, il se suffit... Ceux qui ont su l'acquérir, cette puissance, trouveront dans la seule possession intellectuelle des formes une absolue et parfaite délectation d'âme, avec la sécurité d'atteindre et posséder un Être.

« Devant moi, une colline grise et sèche dessine sa pente pierreuse entre trois pins froissés, sous le soleil. Cela est infini et présent ; cela enserre strictement sa substance. Le temps et le lieu s'y viennent inscrire. Qui saura n'en prendre que la pure essence formelle y pourra confier son âme tout un jour, sans crainte, sans fluctuation, sans décevance » (26).

III. Les facteurs de la création artistique

Chercher les facteurs de la création artistique ce n'est plus se demander si l'attitude esthétique de la conscience dépend de sa vie organique ; c'est chercher par quels liens une œuvre d'art particulière se rattache à l'individu qui la produit. C'est faire toujours usage de la méthode étiologique, mais c'est en rétrécir l'application (27).

Le premier moment de la création, le facteur *sine qua non* c'est, la *sensibilité*. Non pas la sensibilité morale certes. La bonté de cœur n'est pas une vertu propre à l'artiste. Bien au contraire. Indifférent à tout ce qui n'est pas son œuvre, ne s'intéressant aux événements et aux hommes que dans la mesure où ils peuvent servir de matière à cette œuvre qui est, pour ainsi dire, la forme vers

laquelle aspire toute son expérience affective et intellectuelle, l'artiste est, selon l'expression de M. Basch, un véritable « monstre d'insensibilité ». Le vrai nom de sa sensibilité, serait plutôt *émotivité*. Elle est aptitude de vibration et de réponse, un pouvoir, peu commun, d'imitation ou de sympathie. L'artiste est un visionnaire. Son privilège réside dans sa puissance de réceptivité et d'accueil. La gamme préférée de l'artiste exprime, selon une remarque de Rodin reprise par M. Delacroix (28), la structure de son âme. En cette émotivité préalable réside son tempérament.

Ce n'est pas que l'œuvre soit toujours un indice, un signe adéquat de l'individu qui l'a créée, comme le voulait Hennequin. Le rôle de l'art est « de créer un univers imaginaire, dont la première fonction est par destination de différer de celui-ci en quelque manière » (29). Tantôt construit en dehors de la vie quotidienne dans un monde purement formel et obéissant à ses lois propres, tantôt prolongeant, intensifiant l'existence et parfois, la faisant oublier, l'œuvre a une vie autonome. Le témoignage de Gide est là, parmi tant d'autres : « Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles... Et chaque livre n'est plus qu'une tentation différée » (30).

L'œuvre n'est donc pas l'émanation immédiate de la personnalité, son prolongement direct. Elle en est une cristallisation et non une biographie. C'est lui-même que l'artiste construit en la construisant. Elle est satisfaction de ses besoins et aussi son instrument de puissance par lequel sa

personnalité s'imprime au dehors, se communique. L'œuvre est l'actualisation de la vie intérieure, la capture du rêve par les formes matérielles. Elle est selon l'expression des psychanalystes, dont M. Ch. Baudoin appliqua les méthodes à l'esthétique, un « complexe réalisé ». Cette méthode psychanalytique est le triomphe de l'étiologie. Les tendances les plus profondes de l'être, l'éternelle et inassouvie libido, président à l'élaboration de l'œuvre, s'y épanouissent et s'y achèvent. Comme les lapsus, les rêves et la folie, la création artistique est l'irruption inconsciente dans la vie consciente des désirs que la censure ne parvient pas à refouler. Le complexe primitif d'Œdipe se retrouve dans la pureté énigmatique du sourire dont Vinci a doué ses créatures et dans l'indécision d'un Hamlet, doublement parricide, ivre de jalousie, de joie secrète et d'amour. Les variations individuelles de ce complexe engendrent, selon M. Baudoin, toute la symbolique de Victor Hugo. Car Hugo charge Caïn et Kanut de son propre remords, fuyant toute la vie le souvenir obsédant de son enfance où, sans le savoir, et le sachant tout ensemble, il fut le précurseur et le rival de son frère. Les mêmes lois de condensation, de déplacement, de régression déterminent le mécanisme du rêve et celui de la création artistique. Comme le rêve, l'art obéit au jeu des tendances sexuelles et des désirs prohibés qui forcent l'individu à choisir entre le conflit avec le monde social et l'équilibre intérieur. Comme la folie, l'art est libération des complexes obscurs ; il est une décharge et par là, une catharsis. Toute l'esthétique de l'inconscient que l'on trouve chez les surréalistes est donc d'inspiration psychanalytique.

L'œuvre est la cristallisation, la projection, et de ce fait, la *sublimation* de l'inconscient.

Mais la sublimation en elle-même n'est pas un phénomène artistique. Elle est une réaction saine d'un sujet qui, par l'utilisation des complexes que toute activité exige et réalise, retrouve le chemin du réel et échappe à la folie. Pour que la sublimation devienne création, il faut une force étrangère à la transformation habituelle des complexes en symboles. L'esthétique psychanalytique appelle l'hypothèse du génie.

Ceci n'a rien de surprenant. De Nietzsche à Freud, on peut même dire, de Schopenhauer à M. Basch, en passant par la philosophie de Victor Hugo, de Guyau et de Séailles, toute explication esthétique est, en dernière analyse, une explication par le génie. La création, toujours obscure, toujours inconcevable et quelque peu étourdissante, obéit à une force mystérieuse, qui, malgré son caractère chaotique, est expression et institution du cosmos. Dosage original de l'imagination et de l'entendement selon Kant, elle est, d'après M. Basch qui modifie cette formule, une façon particulièrement intense et neuve de sentir. Le génie, telle fut la thèse de Guyau, est l'expansion du moi qui se réalise dans toute sa plénitude. Il est une puissance particulière d'organisation qui, loin de rompre la continuité de l'art à la nature, n'est que manifestation triomphante de la vie. Autrement dit, la conception romantique est un commentaire de la définition kantienne : le génie c'est la règle que la nature donne à l'art. La création selon une formule de Schopenhauer est une « rumination inconsciente ».

C'est pourquoi, les esthéticiens rationalistes ont toujours cherché à réduire le rôle, essentiel selon les romantiques, de l'inspiration dans la création, à faire du génie non point une force irrationnelle, mais l'acte lucide de l'intelligence en pleine possession de sa maturité. Le mot « Génie », selon M. Delacroix, n'apporte aucun éclaircissement. « Dire qu'il y a dans le génie une sorte de puissance supérieure, une élévation des fonctions naturelles, c'est ne pas dire grand'chose » (31). La création est autre chose que l'extase mystique ou une cavalcade vertigineuse d'images. Elle est technique, travail, volonté. A côté de la « puissance contraignante » par laquelle l'inspiration fait irruption dans la vie normale de la conscience, il y a une élaboration méthodique, une expérience tâtonnante et intentionnelle. Le développement de l'œuvre est « renoncement et sacrifice » (32). Les idées sont poursuivies et construites. L'exécution est l'épreuve cruciale de l'inspiration. L'artiste est homme d'action bien plus qu'il n'est un rêveur. Cézanne était un artisan. Jamais, selon l'expression de Valéry une œuvre n'est un « ensemble de trouvailles ». La méthode d'un artiste authentique comme Léonard est étrangère aux révélations et aux désordres. Dans la clairvoyance, dans la lucidité d'un effort intentionnel réside le décret des constructeurs.

Ici apparaît l'insuffisance de l'étiologie. Au fur et à mesure que l'on s'élève des phénomènes par lesquels la vie active se manifeste, à ceux de l'affectivité, puis à ceux de la vie intellectuelle, la fréquence et le rôle des entités étiologiques diminue. Les entités formelles, impressions isolées, poursuivies,

stylisées, sensations et sentiments les remplacent. A la méthode génétique doit se substituer « une description ordonnée et rationnelle du monde psychique ». Ce monde psychique est fait de souvenirs purs et de rêves, de thèmes familiers, d'images rares et préférées, qui se rattachent aux tendances organiques comme un effet se rattache à sa cause mais dont l'originalité irréductible est celle de l'élaboré par rapport aux conditions de l'élaboration. Souvent l'artiste ignore le pourquoi de ses états d'âme : sensibilité, tendances inconscientes, génie. Mais le contenu immédiat de sa conscience alimente la création. Peu importe si le réseau des formes psychiques recouvre exactement le réseau des entités étiologiques qui en sont la cause. Cette cause intéresse le savant et non l'artiste qui n'a pas à la chercher. Est artiste celui qui moule la matière selon sa vie intérieure et non celui qui explique sa vie intérieure par sa vie organique.

Ces formes psychiques que l'œuvre d'art traduit, précise, actualise s'élaborent par le jeu de l'imagination. Qu'elle soit de type abstrait ou concret, de type visuel, auditif ou moteur, l'imagination est toujours la synthèse créatrice dont l'œuvre d'art se dégage par tâtonnements. Ribot, Arréat, P. Souriau, MM. Basch et Delacroix y ont assez insisté. « La conscience esthétique est faite au moins autant d'émotion condensée que d'émotion développée » (33). Les émotions organisent les images. Les images sont groupées ou regroupées par la volonté. A côté de l'imagination créatrice, l'abstraction sentimentale par la stylisation des impressions affectives, construit l'idée de sentiment (34).

Mais le modèle intérieur n'est pas le seul que l'œuvre imite et informe. Paulhan a beau prétendre que l'idée selon laquelle « un paysage doit être intéressant par lui-même, par des qualités éminentes et particulières est aujourd'hui bien abandonnée » (35), il n'en reste pas moins vrai que l'artiste regarde le monde, qui est à la fois matière et forme de la création. Il le regarde et le prend pour modèle ; et maints esthéticiens, les plus différents, (naturalistes et idéalistes, rationalistes et sentimentalistes, dit M. Lalo dans son *Introduction à l'esthétique* qui contient une analyse précise et pénétrante du problème (36)), se sont accordés pour considérer l'art comme l'addition de l'homme à la nature, et la beauté artistique comme une addition à la beauté naturelle. Mais, et c'est ce que fait remarquer M. Lalo, la beauté de la nature est en réalité « anesthétique ». Le « sentiment de la nature » chez un Rousseau n'est pas un sentiment de la « beauté de la nature », parce que des considérations religieuses, morales, affectives se mêlent à son appréciation. Bien plus ; on devrait nommer « pseudo-esthétique » la beauté naturelle. « La beauté des êtres vivants dans la nature, c'est le caractère normal et typique adapté à leur espèce et par suite, l'harmonie, le plein développement de toutes les facultés organiques et morales, la santé débordante, et enfin, la puissance supérieure qui en sont les conséquences dérivées » (37). En elle-même, la nature est indifférente au beau, comme elle est indifférente au bien ou à l'idéal logique. Elle est « anesthétique », comme elle est « alogique » ou « amorale » (38).

A cette indifférence, s'oppose la « beauté esthé-

tique » de l'art. Car c'est l'art qui nous fait juger la nature. Il n'en est pas une « doublure inutile (39) », il est le principe de son évaluation. « Les valeurs de la beauté » sont « essentiellement *techniques* et non naturelles » (40) : c'est la technique et non la nature, qui est l'école de l'artiste. Mais derrière la technique, il y a le jugement de valeur esthétique, social par son origine et son évolution. Le problème de la beauté naturelle pose celui de la « valeur », entraîne celui du jugement. La vie individuelle de l'œuvre, s'explique par la vie collective. La psychologie appelle la sociologie.

CHAPITRE III

L'ÉVALUATION ESTHÉTIQUE

Esthétique et Sociologie

« La réalité psychique n'est pas un archipel de solitudes. »
Jules ROMAINS, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 164.

L'explication sociologique de l'art a rencontré des résistances. De toutes les formes par lesquelles se manifeste la vie humaine, l'activité artistique est celle où le génie individuel s'épanouit avec le plus de liberté. Le goût, le sentir, l'originalité du goût et du sentir, autant de données subjectives, irréductibles à toute socialisation. L'artiste, c'est l'initiateur qui dit non à son milieu, refuse les normes admises. Telle est la thèse que M. Basch a soutenue contre Durkheim (1). Le besoin esthétique, selon Ribot, n'est pas originellement collectif. Il est vrai que l'animal esthétique est aussi un animal social. Mais « là même où l'empreinte du milieu est la plus apparente et la plus profonde, il ne faut pas oublier que l'art est chose humaine et, par suite, individuelle, à sa source. Parti de l'individu, l'art

y retourne » (2). Ainsi, M. Berr prend position contre la thèse durkheimienne. De même, M. Delacroix, tout en reconnaissant que l'art reflète le groupement social dont il est l'émanation contemporaine, repousse l'esthétique sociologique. Parce que l'expression artistique de thèmes collectifs intéresse l'esthéticien moins que l'expression artistique elle-même. « L'art consiste moins dans le choix de ces thèmes que dans leur mise en œuvre et leur expression » (3).

Mais si le problème esthétique est le problème des rapports entre les formes psychiques et leur expression matérielle, le lien historique entre ces formes et les représentations collectives est aussi réel que leur lien avec les entités organiques. Il appartient à l'esthétique sociologique de saisir des relations entre l'œuvre et son milieu. La conscience esthétique n'est pas une conscience close. Une continuité s'établit entre l'esprit de l'artiste et celui des hommes qui l'environnent. L'œuvre d'art n'est pas une monade sans portes ni fenêtres. C'est le postulat de l'esthétique sociologique que Jules Romains expose somme toute en définissant l'essence de l'unanimisme. « La discontinuité psychique finit bien par devenir réelle dans certains cas, mais d'une façon secondaire et artificielle... malgré tout, cette discontinuité règne plus en surface qu'en profondeur dans la conscience que dans l'inconscient. Elle est d'abord un refus de l'âme d'apercevoir la continuité » (4). « La réalité psychique n'est pas un archipel de solitudes » (5).

I. La technique artistique et les normes collectives

C'est le caractère constructeur de l'art qui renvoie l'esthétique psychologique à l'esthétique sociologique. La technique artistique est créatrice de normes. Mais les normes esthétiques, dans la mesure où elles règlent la technique et par conséquent, s'imposent à la conscience de l'artiste, sont des normes sociales. Telle était la solution apportée par M. Lalo au problème de la beauté naturelle. S'il est vrai de dire que « la nature n'a de valeur esthétique que lorsqu'elle est vue à travers un art, traduite dans le langage des œuvres familières à un esprit façonné par une technique » (6), il ne faut pas oublier que cette beauté de l'art, qui a pour fondement l'existence d'une technique, est, par là-même, quelque chose d'humain et de social. C'est en ce sens que M. Lalo peut proposer à l'esthétique sociologique un triple problème : étude des *conditions sociales anesthétiques* de l'art ; étude des *conditions sociales esthétiques* et étude des *réactions* réciproques entre les faits esthétiques et les faits anesthétiques. C'est à travers l'art et, par là, à travers la société que nous voyons et apprécions la nature. Ainsi apparaît, comme première conséquence de l'esthétique sociologique en même temps que comme son fondement, la vanité des thèses réalistes et idéalistes.

Étrange paradoxe. C'est un psychologue, M. Delacroix, qui rend, sans le vouloir, peut-être, hommage à la sociologie : c'est lui, qui insiste sur le caractère constructeur de l'art. Contre le vitalisme esthétique,

il soutient que l'activité artistique n'est point une spontanéité pure et irrésistible. La conscience esthétique n'est pas une conscience de données immédiates. Dans le domaine de l'art, il n'y a pas de donné. Pas plus que l'œuvre, le modèle n'est une chose mais une construction. Si M. Delacroix refuse l'esthétique de Schopenhauer où l'idée apparaît tantôt comme un modèle transcendant et immuable, tantôt comme une force inquiète et créatrice, s'il préfère l'esthétique de Hegel selon laquelle le Beau est la manifestation sensible de l'Esprit en quête d'une forme adéquate, c'est parce que Hegel, mieux que Schopenhauer a pressenti le caractère constructif de l'art dont la forme et la matière sont d'essence spirituelle « Toute impression esthétique est une œuvre, et chez l'artiste l'œuvre est immanente à l'impression où elle lui préexiste. Il n'y a point de données immédiates, de constatation ultime. Tout spectacle se construit et se compose selon une sensibilité et un esprit » (7).

C'est parce que l'art est création, et non copie servile d'un modèle, que la philosophie de l'art est au delà du réalisme et de l'idéalisme. Pour un artiste réaliste l'idéal est le prolongement immédiat du monde ; pour un artiste idéaliste, la possession du réel implique une élaboration intérieure. Mais il n'y a pas plus de « miracle intérieur » substituant au monde quotidien un monde esthétique qu'il n'y a d'expérience sensible docile, révélation d'un modèle matériel : « L'art est une espèce du genre artifice... Il n'y a pas d'art tant qu'il n'y a pas de fabrication » (8).

Or, les principes qui président à cette fabrication,

les normes que la création artistique met à l'épreuve mais qui dirigent cette épreuve elle-même, sont d'origine sociale. La technique possède des lois à elle propres, mais la vie esthétique de la collectivité s'y inscrit. En elle-même, la technique est anesthétique, tout comme la nature. La réussite décide de sa valeur intrinsèque, mais c'est d'un jugement que provient sa valeur esthétique. Ce problème de la valeur esthétique ne peut se poser qu'au point de vue sociologique et seule l'histoire peut y répondre. M. Lalo a montré la correspondance entre ce qu'il croit être les lois internes du développement social et les phases par lesquelles passe, au cours de son évolution, le phénomène musical. Les trois moments de la musique occidentale, de la mélopée grecque à l'harmonie moderne, sont bien l'état préclassique (primitifs et précurseurs), classique et post-classique (romantiques et décadents). Certes, l'évolution de la musique n'est pas unilatérale. « Ce n'est pas l'ensemble de la société qui agit le plus directement sur l'art. L'action la plus importante qu'elle a sur lui ne s'exerce que par l'intermédiaire d'un milieu spécialisé » (9). Mais la valeur esthétique reste une valeur sociologique. Si l'artiste ignore les lois sociales auxquelles sa technique obéit, c'est parce que « les institutions esthétiques sont relativement diffuses, c'est-à-dire, qu'aucun groupe légalement défini n'est chargé d'en assurer l'application » (10). La sanction esthétique c'est le succès ou l'insuccès quand il s'agit du public. Quand il s'agit de l'artiste, cette sanction s'appelle *préférence*. Or, préférer une technique c'est adopter un *style*, c'est-à-dire un système de valeurs sociales que la technique applique. En

ce sens, Guyau disait que le style c'est l'expression de la sociabilité artistique.

II. L'œuvre et le milieu

L'œuvre apparaît donc comme l'expression de son milieu social. Avant l'apparition de la sociologie positive, Guyau construisait une esthétique sociologique à partir de sa philosophie vitaliste. La vie déborde l'art. Il appartient à l'artiste de ne pas se laisser déborder, de rester contemporain de la vie qui progresse, de capter les formes de la vie sociale dans laquelle la vie individuelle se perd. L'art est donc social par son origine, par son but et par son essence. Par son *origine*, parceque l'émotion esthétique c'est l'agrandissement de la vie individuelle qui cherche à se confondre avec la vie plus large, plus universelle et qui, dans cet effort d'expansion, rencontre la vie sociale. Par son *but*, parce que, « comme la morale, l'art a pour dernier résultat d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous » (11). Il est instrument de concorde, parce qu'il est instrument de sympathie. Par cette *essence sympathique* l'art est social. « 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 » (12). L'esthétique comme la morale débute par la négation de l'égoïsme. La vie sociale est la première manifestation de cette négation. C'est pourquoi l'art est son émanation directe ; il est un « anthro-

pomorphisme », un « sociomorphisme » (13). Le génie lui-même est une puissance de sociabilité. La collectivité réelle préexiste au génie, le conditionne et le suscite en partie. Mais le génie conçoit une société idéale et contribue à la modification de la société réelle par celle qu'il a conçue. Il en résulte une société nouvelle, fondée par l'imitation de l'innovateur. Le génie est donc, en définitive, une force d'expansion, force vitale par là-même, « qui tend à la création de sociétés nouvelles ou à la modification des sociétés préexistantes ; sorti de tel ou tel milieu, il est créateur de milieux nouveaux ou un modificateur de milieux anciens » (14). L'art est un « phénomène de sociabilité », par excellence, dont les lois de la sympathie et de la transmission des émotions sont la condition.

L'œuvre d'art est donc un témoignage. Après Taine, M. Hourticq s'opposant à « l'esthétique des philosophes », voudra fonder l'esthétique des historiens. Le Beau n'est pas une substance transcendante et c'est pourquoi l'esthétique n'est pas une théologie. Il n'est pas un état d'âme individuel et c'est pourquoi l'esthétique est autre chose que la psychologie. Le Beau est une donnée historique ; et c'est à l'histoire de la décrire, à la sociologie de l'expliquer (15). M. Focillon dans son *Histoire de la peinture*, par exemple, montre l'influence de la Révolution sur le romantisme et de la crise de 1848 sur l'école réaliste. C'est l'expérience individuelle de l'artiste qui alimente la création ; telle fut la conclusion de l'esthétique psychologique. Mais l'expérience individuelle est inséparable de l'expérience sociale. Empreinte directe de l'éducation ou réaction contre la pression

collective, l'histoire d'un être, souvenir d'obéissances, d'abdications et de révoltes, c'est l'histoire des rapports entre l'individu et son milieu. Cette histoire, l'œuvre l'inscrit et la conte.

La conséquence de cette idée qui subordonne l'histoire de l'œuvre à celles de ses conditions, c'est l'esthétique marxiste. Cette esthétique construite par Plekhanov, Bodgarov, Boukharine est à peine ébauchée en France. Paul Le Pape en a esquissé le programme (16). M. Rafael vient d'en exposer les principes après avoir critiqué l'esthétique de Proudhon (17). Les surréalistes ont défendu ses postulats. Mais si la théorie marxiste de l'art s'élabore, son application reste à faire. On est en droit d'en espérer beaucoup. Le privilège de l'art ne réside pas dans sa prétendue solitude, mais dans sa puissance de cristallisation.

Les préoccupations de la conscience collective trouvent donc leur écho et parfois, leur refuge, dans la vie de la conscience esthétique. Si, par exemple, l'art « cultive naturellement la sensualité individuelle, qui est presque forcément anti-sociale et amorale, sinon pire, c'est que l'impératif moral lui réserve ce domaine en se l'interdisant à lui-même » (18). Ainsi après avoir résolu le problème de la Beauté naturelle et de la Beauté artistique, après avoir placé l'explication de la technique artistique au delà du réalisme et de l'idéalisme, l'esthétique sociologique apporte une solution au conflit de ce que M. Lalo appelle l'impérialisme du Beau et l'impérialisme du Bien (19).

Le courant platonicien qui se retrouve chez un P. André, dont le cartésianisme moralisateur présente

l'éthique comme « le beau dans les mœurs », affirme la communion ultime du Beau et du Bien. Communion mystique, décrite par Guyau, Séailles, M. Mæterlinck et Croce. La perfection esthétique est confondue avec la perfection morale. Comment résoudre, sinon par la sociologie, la guerre entre les Ascètes et les Esthètes, ces « manichéens de l'esthétiques » (20) ? Les Ascètes, Pascal et Rousseau, et aussi Tolstoï, conçoivent l'Art comme un luxe et un privilège, le déprécient par là. Les Esthètes, Baudelaire et surtout Wilde, glorifient l'immoralité foncière de l'art qui, selon Paulhan, est une immoralité essentielle parce que, par son aptitude à l'évasion, il nous détourne de la vie réelle. Mais l'esthétique sociologique esquisse une théorie générale des valeurs. Elle montre le dogmatisme des Ascètes et des Esthètes, comme elle a montré celui des Réalistes et Idéalistes. « Une obligation absolue est une impossibilité pour le logicien, une invraisemblance pour le psychologue, une survivance pour le sociologue » (21). Les catégories ne sont pas l'*absolu* et le *relatif ;* les catégories, de nature historique, les seules authentiques, les seules réelles, sont le *normal* et l'*idéal*. Les normes esthétiques rencontrent les normes éthiques, au cours de l'histoire. Au-delà du dogmatisme, la sociologie enseigne à l'esthéticien la relativité des notions et des jugements.

III. L'art et l'industrie

L'impératif esthétique est donc un impératif social. La conscience collective par son appréciation de la technique artistique confère à l'œuvre une valeur

esthétique. L'art est l'expression d'un milieu à un moment donné de son développement. L'artiste n'est pas un monstre échevelé, sacré par le *Sturm und Drang*. Il occupe une place déterminée dans la vie du groupe auquel il appartient. Il possède une fonction dans la division du travail social. La sociologie apaise la conception *frénétique* (22) de l'artiste. Elle permet de décrire sa condition *réelle*.

« Le prêtre doit vivre de l'autel, l'artiste doit vivre de l'art » (23). C'est ainsi que M. Et. Souriau résoud le problème. L'artiste est un professionnel. « En fait, l'art étant une profession, cette profession consiste dans la confection d'objets dont l'artiste espère un profit pécuniaire ou moral ; le rôle social effectif de l'art est de fournir à la société certains objets dont elle fait usage » (24)... Le *fouriérisme esthétique*, le droit de l'artiste au développement intégral de ses tendances, c'est là un idéal, non un fait. D'ailleurs la fonction sociale de l'art n'a rien de dégradant ; elle lui est essentielle. L'art est un travail productif.

Producteur d'objets, l'art s'apparente donc à l'activité industrielle. L'artiste est un artisan. Durkheim a beau les séparer en adoptant la théorie spencérienne du jeu, en présentant l'activité artistique comme purement désintéressée, il n'en reste pas moins vrai que l'activité artistique est une activité sérieuse de construction et non pas simple libération, évasion, jouissance (25). L'art a une fonction d'*épargne*. Le propre de l'œuvre c'est de fixer et de demeurer. « L'opposition entre l'art et l'industrie ne reposerait plus, en ce cas, sur le caractère efficace et réaliste de l'industrie... Tout comme l'industrie,

l'art travaillerait à former le matériel objectif de la vie sociale » (26). Maints esthéticiens ont cru découvrir dans l'industrie non seulement le commencement de l'art, mais aussi le principe de la beauté. Guyau a identifié le beau avec l'utile, admiré la beauté des machines. Paul Souriau a soutenu que la beauté était une adaptation parfaite de l'objet à sa fonction, l'adéquation de la forme à sa fin (27). Mais même si l'on n'admet pas cette conception ruskinienne que M. Et. Souriau appela *épiphénoménisme industriel*, même si l'on distingue l'art et l'industrie parce que cette dernière est une technique qui, préoccupée de l'utile, aboutit à une fabrication d'instruments, alors que l'art est une technique traversée d'émotion qui aboutit à la création de formes où l'émotion se trouve actualisée, même si l'on admet que le beau existe en dehors de l'art, on peut soutenir que « *le sentiment dominateur qui dirige la création artistique c'est le désir de réaliser une chose déterminée, dans sa quiddité réelle singulière* » (28). L'art, dans la division du travail social est selon la formule de M. Et. Souriau, *la fonction skeuopoétique* (29). S'il est vrai, comme M. Basch se plaît à répéter, que le travail peut avoir une beauté intrinsèque, l'ampleur du geste qui moissonne, la cadence rythmée des rames en sont la preuve, il est non moins vrai qu'au point de vue social, l'art est lui-même un travail dont la création des formes est la fonction

*
* *

Conditions organiques, formes psychiques, représentations et appréciations collectives, tels sont les éléments constitutifs du phénomène esthétique. Mais ni l'association, ni la juxtaposition, ni la fusion de ces éléments ne constitue sa réalité essentielle et intime. C'est pourquoi l'Esthétique physiologique, l'Esthétique psychologique, l'Esthétique sociologique sont des chapitres préalables, des voies d'accès à la science esthétique. Mais cette science nouvelle existe, autonome et solide, en dehors, à *côté* des autres sciences positives dont elle est le complément, ou comme dit M. Et. Souriau (30), un achèvement. L'originalité de la science esthétique la libère de la Physiologie, de la Psychologie, de la Sociologie. Elle repose sur l'irréductibilité et l'authenticité de son objet. Le fait esthétique est ailleurs.

DEUXIÈME PARTIE

LA SCIENCE ESTHÉTIQUE

CHAPITRE IV

LE FAIT ESTHÉTIQUE

« Pour exister... il faut que la forme mesure et qualifie l'espace. *C'est dans cette extériorité que réside son principe interne.* »

H. FOCILLON,
Vie des formes, p. 3.

I. SUBJECTIVITÉ DU FAIT ESTHÉTIQUE

L'analyse du « maître problème » a permis à M. Basch de définir le phénomène esthétique par un *acte*. Acte de sympathie symbolique qui, à l'intérieur du sujet, libère la vie inconsciente de toute préoccupation utilitaire, permet à la vie sentimentale d'échapper « pendant la contemplation, aussi bien à la geôle morne et désolée des concepts qu'à l'étau de l'impératif catégorique » (1). Acte qui libère le sujet de toute pression extérieure, anime l'univers et lui confère la signification esthétique. Contempler, c'est recréer. Le fait esthétique, c'est le triomphe du Moi profond sur le Moi quotidien, c'est la possession et la transformation du monde par le moi total et libéré. Le fait esthétique, selon M. Basch, est un état psychique privilégié.

Contre cette définition du phénomène esthétique par l'acte d'Einfühlung, M. Lalo a réagi. « La tendance exclusivement subjectiviste du nouveau sen-

timentalisme est à l'opposé de la véritable science esthétique » (2). Il faut remarquer que les ouvrages de M. Lalo, malgré leur ambition positiviste, restent eux aussi, d'inspiration idéaliste. La valeur esthétique y est conçue non comme une qualité intrinsèque de l'objet ni même comme un caractère interne de la technique mais comme une notion à laquelle le jugement seul confère la réalité. C'est donc le sentimentalisme, « frère timide du mysticisme », que M. Lalo reproche, tout particulièrement à M. Basch. C'est au nom de la science positive qu'il rejette l'Esthétique de l'*Einfühlung*, le vitalisme de Guyau et de Séailles et le mysticisme d'un Bergson. Car la conception bergsonienne, selon laquelle l'expérience esthétique est une vision plus profonde, plus authentique de la réalité, conduit, comme le redoute M. Lalo, à la conception d'un Novalis selon laquelle l'art est une « fantastique transcendantale ».

Mais il y a une autre objection. La spécification du fait esthétique par l'acte d'*Einfühlung* est impossible parce que la sympathie n'est pas un fait spécifiquement esthétique. La sensation la plus banale, celle de chaleur, par exemple, réalise la fusion de l'objet et du sujet bien mieux que l'animation sympathique des choses et la participation esthétique à la vie ainsi créée. Fait psychologique incontestable, la sympathie exprime le mouvement des phénomènes perceptifs en général et non la contemplation de la beauté. M. Basch ne montre-t-il pas lui-même que l'acte de symbolisation constitue le monde mathématique en même temps que le monde religieux ? Or, on définit par la différence spécifique et non par élargissement.

L'analyse des sentiments esthétiques discerne dans la complexité de leur nature les causes, les accompagnements et les effets. La sympathie, selon M. Lalo (3), est un *accompagnement* de la pensée esthétique, état accessoire et « anesthétique » à proprement parler. Elle n'est pas proportionnelle au caractère esthétique de la pensée qu'elle accompagne, mais se présente comme une réaction accidentelle du sujet dont l'œuvre d'art est une occasion parmi d'autres. Pas plus que l'admiration ou l'accroissement de l'énergie, la sympathie n'est un sentiment propre à l'art (4). Il faut chercher ailleurs l'impression esthétique spécifique. « Le problème essentiel de l'esthétique ne saurait donc être l'*Einfühlung* elle-même, qui est un fait inesthétique et banal d'interprétation ou de perception : mais les conditions individuelles et surtout collectives qui en rendent certaines applications esthétiques et d'autres inesthétiques » (5).

Ces conditions sont réalisées, selon M. Lalo, par des *sentiments techniques*. Le propre de ces sentiments c'est d'être, comme le jeu, un luxe, une discipline et une illusion. La technique artistique ne répond pas à des besoins pratiques immédiats, est libérée du plaisir inférieur. Elle obéit à des règles et dans sa recherche de l'idéal est tout entière subordonnée à des normes. Elle aboutit à la construction d'un monde qui tantôt se superpose au monde réel, tantôt s'en empare et le transfigure, mais qui s'en distingue toujours. Le fait esthétique par excellence, c'est donc la beauté artistique. Car le propre de l'art, c'est de transformer la nature, anesthétique par elle-même, en objet d'un jugement de valeur qui, en tant que tout jugement de valeur, participe à la conscience

collective, mais qui, dans la mesure où il apprécie et commande une technique, est spécifiquement esthétique. Le propre de la conscience c'est d'être à la fois normative et intuitive mais ses normes portent sur la technique, son intuition, révèle des valeurs. Les faits esthétiques ne sont pas nos rêveries, mais des « institutions techniques, les réalités de la pratique... observées dans leur mouvement souple, dans leur évolution ondoyante et vivante à travers l'histoire » (6).

De même, M. Lionel Landry définit le fait esthétique comme un sentiment de plaisir obéissant à des représentations collectives (7). L'art est peut-être une « domination magique » ; mais cette domination est un phénomène social, instituant des états de conscience communs à un certain nombre d'individus, états qui tantôt se rassemblent tantôt se succèdent autour d'une œuvre. Chaque représentation collective se résoud pour un individu en une série de modifications de sa conscience informulée qui se déclanchent *directement*, par l'agrément ou le désagrément physiologique, ou bien, par une suggestion imitative ou, quelquefois, *indirectement*, par une association d'idées ou d'images. Mais si pour M. Landry comme pour M. Lalo, le fait esthétique a quelque objectivité dans la mesure où il participe à l'extériorité de la conscience collective, la science esthétique reste pour eux, comme pour M. Basch, une science noologique. Sa matière, c'est toujours la conscience, collective pour les uns, individuelle pour d'autres. Elle repose sur la croyance à la relativité du jugement esthétique.

II. Objectivité du fait esthétique

Mais la première démarche de la science, c'est d'affirmer l'objectivité de ce qu'elle étudie. La science esthétique est « chosiste » (8), comme toute autre, et, l'impression de beauté ne peut constituer son objet, pas plus que l'impression de vérité ne saurait être celui de l'astronomie ou de la biologie. Elle est une condition nécessaire peut-être : n'est pas esthéticien quiconque ne sait aimer, ni reconnaître le beau ; mais elle n'est pas une condition suffisante. Elle vivifie l'esthétique ; elle ne la fonde pas (9).

La science esthétique, n'est pas la science de la valeur esthétique. Après un Max Dessoir, un Émil Utitz, un Strzygowski, M. Étienne Souriau s'efforce d'éliminer cette notion de valeur comme accessoire et trop subjective. « Si nous avons longuement insisté sur la nécessité de définir l'art en fonction de l'idée de chose, ce n'est pas seulement pour obtenir une formule objective, et délivrer les prolégomènes d'une esthétique objective de toutes considérations de valeur... C'est que avec cette notion même de chose, telles que les psychologues et les logiciens l'analysent, apparaissent certains faits propres à résoudre (à ce qu'il nous semble) certains problèmes traditionnels, et celui en particulier des rapports de la forme et de la matière, dans l'art » (10). La fonction propre de l'art est de nature morphologique. L'art est créateur de choses, mais tandis que l'artiste peut construire les formes sans connaître, en toute lucidité, leurs lois, de même que le sauvage est capable, selon la remarque de Diderot (11), d'allumer le feu sans en connaître la nature, il appartient à

l'esthéticien de transformer en savoir théorique le savoir empirique du créateur. L'efficacité de l'action ne suppose pas toujours la conscience de la doctrine dont cette action est la vérification et le fondement. Mais la doctrine s'élabore par la réflexion sur l'action. La science des formes, de leur vie, dirait M. Focillon, science à laquelle M. R. Bayer donne, par ailleurs, pour objet, « les équilibres de structure » (12), peut demeurer inconsciente au cours de la création. *La science esthétique, sera le prise de conscience du savoir immanent à l'activité artistique.* L'Esthétique est à l'art ce que la science théorétique est à la science appliquée correspondante : description et classification des *formes*. En cela consiste son originalité.

Le monde des formes dont l'Esthétique est la Science est un monde de données objectives. Il se suffit. Car la forme n'est pas un signe ni, comme dans l'esthétique de M. Basch, quelque symbole privilégié. Le signe n'existe pas en soi. C'est un rapport dont la réalité réside dans l'acte d'interprétation et qui n'est rien en dehors de cet acte. De même, le symbole est un appel : dès qu'il échappe à l'esprit, il retombe au rang d'une chose banale, insignifiante, sans valeur et sans fonction. Le propre d'une forme, c'est d'être par soi. Elle n'est pas, remarque M. Focillon, « la courbe d'une activité » (13). La définir par l'acte de celui qui la contemple, c'est la dépouiller de toute qualité qui fait son originalité propre, la réduire à un diagramme c'est-à-dire à ce qu'elle a de superficiel et de non authentique ; c'est oublier qu'elle se définit par sa plénitude et par sa vie autonome. « Tandis que le

tremblement de terre existe indépendamment du sismographe... l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme. En d'autres termes, l'œuvre n'est pas le tracé ou la courbe de l'art en tant qu'activité, elle est l'art même ; elle ne le désigne pas, elle l'engendre... Elle est sous nos yeux et sous nos mains comme une sorte d'irruption dans un monde qui n'a rien de commun avec elle, sauf le prétexte de l'image dans les arts dits d'imitation » (14). Le système de formes est un système inédit.

L'assimilation de la forme au symbole repose sur une équivoque. Elle suppose la distinction, dont les critiques d'art usent mais que rejettent les philosophes, entre la forme et le contenu. Or, c'est à la matière que la forme s'oppose. Selon la formule explicite de M. Focillon, « le contenu fondamental de la forme est un contenu *formel* » (15). La forme n'est pas un vêtement accidentel d'un contenu étranger à elle. Bien au contraire. Elle est le contour ingauchissable qui sculpte, façonne, constitue la chose, assure son identité dans le monde spatial et temporel. Elle est ce sans quoi la chose serait autre. Toute transformation est un changement d'essence.

Toute chose est coïncidence de deux éléments. « D'un élément formel, ou si l'on veut, quiddatif, qui est l'ensemble des déterminations du percept en tant que tel — le τό τί ἦν εἶναι, l'essence sensible telle qu'elle s'actualise dans la perception — et d'autre part d'un élément *matériel*, qui est dans l'ensemble des nécessités qui règlent le fait de l'actualisation du percept » (16). La forme est donc l'*aspect* sous lequel s'offre et s'impose à nous l'ontologique. Non pas le moule, mais le *moulé*.

Même la séparation aristotélicienne, et, raison de plus, la séparation kantienne, entre la forme et la matière, est trop brutale, trop factice pour l'esthéticien. Car dissocier forme et matière, c'est vider la forme et livrer la matière au chaos. Or, l'esthéticien ne connaît que plénitude et ordre. Il ignore la forme vacante, comme il ignore la matière pure. L'acte de contemplation n'est pas une information de l'objet contemplé par le sujet, mais une appréhension de la forme constituée et autonome par le sujet qui la contemple. La forme n'est pas le résultat provisoire d'une effusion sentimentale. Elle est une qualité inhérente à la chose. Elle est la chose même en tant que celle-ci est objet et non étendue nue (17).

Science des formes, l'Esthétique est à la fois nécessaire et possible. Nécessaire, en ce qu'elle s'empare d'un objet que les autres sciences éliminent de leurs préoccupations. Possible, en ce que cette élimination systématique de la forme, en tant que forme, n'est pas une contestation de sa réalité objective, mais une mise entre parenthèses par un savant qui poursuit d'autres fins.

En ce sens on peut dire que l'avenir de l'Esthétique est parmi les sciences. Les mathématiques instituent des équivalences opératoires entre les formes et ce ne sont pas les formes qui constituent leur « chose ». Selon la formule précise de M. Et. Souriau, l'objet de leur partie démonstrative « est non *dans les formes*, mais *entre les formes* » (18). De même, la fonction de la forme dans les sciences physiques est purement instrumentale. Le rapport entre le sinus de l'angle de réfraction et le sinus de l'angle d'incidence est un schéma communicable

qui permet d'appréhender la matière en l'informant. Cette appréhension des phénomènes considérés sous leur aspect particulier est l'objet du physicien. Les lois naturelles sont des formes fixes, mais circulantes, qui autorisent la pensée et l'action en instaurant dans le devenir, à titre de points d'appui et de repère, des îlots de stabilité. Pour un biologiste, aussi, la forme, loin d'être une fin à étudier, est une résultante à expliquer par ses conditions essentielles dont elle serait une manifestation accessoire. L'identification meyersonienne, elle-même, n'est que transport inlassable d'une forme vide et universelle, qui traduit l'effort de l'esprit pour stabiliser le mouvant.

La nécessité d'une science des formes se fait ainsi sentir, d'autant plus que des préoccupations « en somme, formelles » (19), sont soulevées en biologie par Houssay, Pezard, Bohn, Brachet, Monod Herzen, en psychologie par Koffka, Guillaume, Wallon, Piaget, en sociologie par Simmel, Cassirer, Curtius, Trœlsch, Dilthey, Spengler. Les chapitres de cette science naissante correspondent aux caractères dominants de son objet. M. Et. Souriau en distingue quatre (20). L'Esthétique *pythagorique* dont la fonction est l'étude des formes *idéales*, des entités décoratives et géométriques, par exemple, et qui correspond, dans l'ordre des sciences positives, aux mathématiques. L'Esthétique *dynamique*, étude des formes *successives*, parallèle aux sciences comme la physique et la chimie, dont le changement est l'objet. L'Esthétique *skeuologique* dont le domaine est la forme des *choses* telles qu'elles se constituent dans l'univers concret, et qui se développe, par consé-

quent, à côté de l'astronomie, de la géographie, des classifications naturelles. Enfin, en dernier lieu, la *psycho-esthétique*, « étude des formes du monde psychique », où le qualificatif est recensé. Les formes sentimentales, l' « objet-thème » en sont des exemples. Le propre de toutes ces formes, négligées par les autres sciences, c'est d'être *objectives*, dans la mesure où l'objectivité est permanence, limite ingauchissable qui constitue dans le devenir une stabilité toujours retrouvée. Même si l'on place, avec M. Souriau, la science esthétique *après* les sciences morales, il résulte de toutes ces analyses que *le fait esthétique est un fait objectif*, voire même physique, qu'il faut le retrouver à partir des états psychiques auxquels il correspond, qu'il détermine et modifie selon sa propre forme, et que la science esthétique n'est pas plus une noologie, comme chez les métaphysiciens allemands, qu'elle n'est un mélange de psychologie, de sociologie et d'histoire. *La science esthétique est une science cosmologique*, un point de vue de l'homme sur le monde.

III. Autonomie des formes et jugement esthétique

Si la forme est chose, essence singulière et déterminante de la chose, elle ne signifie rien d'autre qu'elle-même. Elle a une vie autonome. Cette vie, M. Focillon propose de l'étudier dans quatre règnes (21). Elle s'accomplit d'abord dans l'espace, non point dans l'espace abstrait et creux des géomètres mais, dans la matière où la façonne l'outil. La forme « n'est pas le même texte tiré sur des papiers diffé-

rents, car le papier n'est que le support du texte : dans un dessin, il est élément de vie, il est au cœur. Une forme sans son support n'est pas forme, et le support est forme lui-même » (22). A côté de la vie dans l'espace et dans la matière il y a la vie des formes dans l'esprit. L'esthétique sera, en un sens, une « ethnographie spirituelle » qui recherchera les affinités et les accords des hommes au-delà des groupements historiques. Mais la vie est succession ; le temps en est l'étoffe. Il y aura donc un quatrième chapitre de l'esthétique : la vie des formes dans le temps.

L'espace est le lieu des arts plastiques. Il est ce en quoi les formes s'engendrent et manifestent, par leur extériorité même, leur principe interne. Matière plastique, il est découpé par les formes qui le constituent en se constituant. Il est à la fois homogène et hétérogène selon qu'on le considère comme condition ou comme conditionné. Il faut donc distinguer l'espace *limite*, clos et contraignant par sa pression l'expansion des formes et l'espace *milieu*, ouvert et passif, en quelque sorte, où s'épanouissent les formes vivantes. Les masses s'installent dans l'*espace limite* qui « modère la propagation des reliefs, l'excès des saillies, le désordre des volumes qu'il tend à bloquer... agit, sur le modèle dont il réprime les ondulations et le fracas » (23)... L'*espace milieu* accueille et favorise la dispersion des volumes, même lorsqu'elle brise la lumière. L'action de l'espace-limite se manifeste par exemple dans le cas de la sculpture monumentale, dans celui de l'art roman, en particulier. Car l'art roman, « dominé par les nécessités de l'architecture, donne à la forme sculptée

la valeur d'une forme murale » (24) : la statue est baignée d'une lumière uniforme et à peine mouvante. L'espace-milieu, au contraire, autorise l'art baroque où l'aspect des formes traduit le tressaillement de leur vie interne. Parfois, l'espace reste ornement, le corps humain s'y dégage et s'affirme autonome, parfois, c'est l'objet qui orne l'espace, comme dans l'art d'un Botticelli ou d'un Van Eyck. La vie des formes dans l'espace obéit tantôt au « principe des métamorphoses » qui les renouvelle indéfiniment, tantôt au « principe des styles » qui les coordonne et stabilise. Elle ne « s'élabore pas selon des données fixes, constamment et universellement intelligibles » ; elle « engendre diverses géométries, à l'intérieur de la géométrie même, comme elle se crée les matières dont elle a besoin » (25).

Mais « la forme n'est qu'une vue de l'esprit, une spéculation sur l'étendue réduite à l'intelligibilité géométrique, tant qu'elle ne vit pas dans la matière » (26). La forme n'est pas, dans le monde de l'art, comme dans la cosmologie d'Aristote un principe transcendant imposé par l'acte à la matière. *La matière est une force qui résiste.* La conception de la matière chez M. Focillon est essentiellement anticartésienne. L'opposition de la matière et de l'esprit est aussi arbitraire que la pseudo-antinomie du contenu et du contenant.

Il n'y a pas d'équivalence entre les matières des différents arts. Elles ne sont pas interchangeables et passer d'un ordre matériel à un autre ordre matériel, c'est changer un système formel contre un autre. L'hétérogénéité des qualités est réintroduite dans le monde non seulement par l'irréductibilité des

formes mais par la spécificité des matières. « Il est trop clair que, dans la peinture, l'interprétation de l'espace est fonction de la matière qui, tantôt la limite et tantôt l'illimite, mais, de plus, un volume n'est pas le même selon qu'il est peint en pleine pâte ou par des glacis sur des dessous » (27). L'information de la matière détermine ainsi la loi de la technique ou, plutôt, il y a une adéquation entre la nature de la technique et la nature de la matière qu'elle informe. L'artiste n'est pas seulement géomètre ; il est physicien, chimiste, naturaliste. Deux principes contraires règlent la vie matérielle des *aspects*. Chaque technique est un effort vers sa propre stabilisation ; elle veut s'imposer comme une fin en soi. Mais chaque technique tend aussi à son enrichissement et à sa libération. Si les matières ne sont pas équivalentes, les techniques s'entrepénètrent et « sur leurs frontières, l'interférence tend à créer des matières nouvelles » (28).

C'est la *touche* qui réalise le contact entre l'inertie et l'action. La touche est structure, elle est instauration d'équilibres. Telle technique partant de la surface « cherche la forme à l'intérieur du bloc ». Telle autre, « partant de l'armature intérieure et la nourrissant peu à peu, amène la forme à sa plénitude » (29). Il y a une vocation formelle de la matière. Il y a une vocation de l'outil. La vie de la technique se moule sur la vie des formes matérielles.

A cette double vocation, de la matière et de la technique, correspond la vocation de l'esprit. L'esprit n'est pas le contraire du monde. Les mêmes intentions esthétiques les animent. Entre les formes qui

vivent dans l'esprit et celles qui existent dans l'espace il n'y a qu'une différence de plan, de perspective. Penser, selon la formule de M. Souriau, c'est penser par formes stylisées (30). Si la pensée rejoint le monde c'est que les formes spirituelles recouvrent les formes matérielles.

Mais une forme spirituelle n'est pas la forme dans l'esprit. Celle-ci n'est ni image, ni souvenir, ni loi de la pensée logique. « La vie des formes dans l'esprit n'est donc pas un aspect formel de la vie de l'esprit » (31). La *forme dans l'esprit* c'est l'aptitude de l'esprit à appréhender la forme extérieure correspondante. Elle est une règle de perméabilité, un principe de convenance. Cette convenance entre un certain ordre des esprits et l'ordre adéquat des formes définit, distingue, classe les familles spirituelles. Chaque homme est d'abord contemporain de son époque ; mais dans la mesure où il est contemporain de lui-même, il participe à une *famille formelle* (32). Au delà de l'ordre historique la vie des formes institue d'authentiques affinités et apparente des hommes. La science esthétique sera aussi une psychologie des formes.

Si cette vie autonome des formes se développe tantôt parallèlement à la vie sociale, tantôt au delà de l'histoire, il n'en reste pas moins vrai que dans la mesure où les formes vivent, elles se succèdent, et par là, s'engagent dans l'ordre temporel. Le temps est l'échelle, pour ne pas dire l'étoffe, de leur vie. Parfois norme de mouvement et mesure, parfois série d'immobilités successives ou simplement mouvement toujours recommencé, le temps apparaît comme quelque chose d'architectural : des blocs de durées s'y immobilisent et le scandent ; des œuvres

d'art s'y inscrivent, s'y organisent et l'ordonnent. L'artiste interprète l'histoire dont son œuvre est tantôt une cristallisation, tantôt un facteur efficace. L'œuvre d'art est un événement. « L'instant spirituel de notre vie ne coïncide pas nécessairement avec une urgence historique et même il peut la contredire » (33). Il n'y a point d'éternel dans ce monde, mais des préoccupations *éidologiques* (34) surgissent çà et là, d'une façon imprévue peut-être, mais toujours identiques et dénotent la permanence de la perfection formelle que la pensée vivante poursuit à travers son histoire et charge de ses aspirations, de ses rêves.

Ainsi la forme est. Irréductible et autonome elle demeure. Quand elle vit, elle obéit à ses lois propres. Immobile ou mouvante elle définit un ordre cosmologique qu'il appartient à la science esthétique d'élucider.

Le jugement esthétique sera donc le point de vue de l'homme sur ce cosmos. Le réalisme de la science esthétique renverse la position kantienne du problème. M. R. Bayer dans son ouvrage admirable sur la grâce l'a montré d'une façon positive. Ce n'est pas la relativité du jugement qui constitue et maintient la stabilité de l'objet ; c'est la loi intrinsèque de l'objet qui fonde et détermine la valeur du jugement. « Quelque chose demeure, voilà le fait. *Nous venons d'être amenés, dans l'objet esthétique, à reconnaître l'existence d'un* équilibre de structure, *qui le conditionne et qui le définit.* Qui le fait, esthétiquement, ce qu'il est. Chaque œuvre porte en soi, laissant paraître sa qualité, son système secret d'*exigences* » (35). C'est dans l'intimité de

l'objet et non dans celle du sujet, que réside le principe essentiel de son apparence.

L'esthétique est une « systématique des structures », une science des *aspects*. « Ce sont les réactions de l'objet, saisi entre des exigences, qu'il faut surprendre » (36). Le problème kantien du jugement est renversé et résolu. Ce qui faisait l'équivoque et la résistance de la doctrine, c'était, M. Basch l'a montré (37), l'universalisation du jugement de goût, essentiellement subjectif. Ériger en règle esthétique universelle une appréciation affective originale, c'est rechercher dans le domaine de l'esthétique une espèce d'impératif moral. Après avoir discerné cette erreur de méthode chez Kant, c'est dans la nature du *sentiment* esthétique que M. Basch a cherché la solution personnelle de la question. Mais le problème restait présent : comment du sentiment, subjectif par essence, passer à l'universel ? La position réaliste du problème, celle de MM. Souriau, Focillon et Bayer, est autre : comment l'objectivité imposée par la chose esthétique « devient et reste relative ». « Sans doute, c'est le sujet encore, son plaisir et son jugement d'estime qu'il faut atteindre ; mais tenir dans l'objet une structure esthétique qui lui est propre, c'est trouver le jugement aussitôt accessible comme un corollaire ; le jugement est prise en conscience ingénue des types. — *Chacun de nos verdicts singuliers n'est donc qu'un point de vue sur l'architectonique de l'œuvre* » (38). Le perçu commande la perception. Le jugement n'est pas un secret mais une vision. Sa relativité se manifeste au cours de la reconstruction de l'œuvre que réalise la contemplation. La discipline préalable des sens, leur raffinement si l'on

peut dire, les aptitudes préformées de l'esprit, sa compétence, le moment historique et le moment psychologique, les niveaux spirituels, les préférences, en un mot la *perméabilité esthétique*, autant de données subjectives qui expliquent la relativité et la mobilité du jugement. Mais l'*objet* en reste la *cause* authentique. Le jugement esthétique n'est pas une appréciation arbitraire. Il obéit aux *exigences de la matière*. Ses normes content l'*éthique des formes*.

CHAPITRE V

LES EXIGENCES DE LA MATIÈRE

Le système des arts

« L'élément matériel du percept s'oppose au formel comme, au déterminé, non l'indéterminé mais l'autrement déterminé. »
Et. Souriau,
Pensée vivante et perfection formelle, p. 91.

I. La division des arts

Reprenant les classifications les plus typiques des Beaux-Arts, leur déduction à partir d'un principe unique, M. Basch en a cherché la valeur (1). A Kant qui distinguait les arts selon les différents moyens dont ils disposent pour exprimer les idées esthétiques, il a reproché d'établir une analogie factice entre les arts plastiques et la gesticulation, entre la musique et le coloris, et ce « beau jeu des sensations », principe qui, pourtant, ne saurait justifier aucune division, puisqu'il n'exprime point de pensée et n'intervient ni dans les mots ni dans les gestes ni dans les tons. L'imitation non plus ne saurait être, comme le voulait Aristote, le principe légitime d'une division ;

un art comme l'architecture n'imite rien, ne représente aucun objet par ses modes. Les classifications de Hegel et de Schopenhauer ont une logique interne incontestable ; mais leur défaut réside précisément dans la rigueur de cette logique : les arts y sont coordonnés selon les principes généraux de la métaphysique qui président au développement de l'Être, et non selon leur qualité esthétique. De toutes, c'est encore la classification de Schasler qui semble la plus satisfaisante à M. Basch. Les arts s'ordonnent selon les rapports de simultanéité et de succession que leurs parties soutiennent entre elles, et dont l'architecture et la musique fournissent deux cas limites. Mais cette tentative reste entachée de métaphysique aristotélicienne et hégélienne ; elle n'est pas spécifiquement esthétique.

C'est l'*imagination* qui sera le principe de la classification proposée par M. Basch, car c'est de l'imagination que jaillit l'œuvre. En cela, M. Basch reste fidèle à l'usage de sa méthode génétique et aux principes de son esthétique subjectiviste. C'est dans l'activité créatrice du sujet que réside le principe de la classification véritable, car c'est cette activité qui donne naissance aux arts. Il y a trois types d'imagination artistique : visuel, auditif et moteur. Il y aura donc trois groupes d'art correspondant respectivement à ces types : arts plastiques ; musique et poésie ; mimique. Mais l'union des beaux arts peut s'effectuer en une seule œuvre et le génie d'un Richard Wagner a su la réaliser. La classification selon les formes de l'imagination rend compte à la fois de la spécificité et de l'entrecroisement des arts. Elle permet aussi de juger leur valeur

respective. Pour une esthétique sentimentaliste, qui soutiendrait que l'essence de l'état esthétique et de l'état artistique ne réside ni dans l'étendue et la profondeur de l'intelligence ni dans la vigueur de la volonté mais dans « l'intensité et la finesse des faculté affectives » (2), la musique occuperait la première place.

A cette classification, selon les facultés du sujet mises en œuvres que propose l'esthétique sentimentaliste, s'oppose une classification plus réaliste dont le principe réside dans « la puissance propre de l'objet » (3).

Car c'est bien la *matière* et non l'imagination qui supporte le système des beaux-arts reconstruit par Alain. Comment se fier à cette folle du logis, à cette cavalcade d'images dont le désordre traduit, comme le voulait Descartes, les dispositions momentées du corps humain, le tumulte, le délire physiologique qui introduit l'erreur dans l'esprit, la perpétue et l'alimente ? Imagination, perception fausse dont l'émotion fait la preuve, c'est rêverie, expérience errante et promesse vaine. L'objet qui la capte, la règle, lui donne persistance matérielle. On ne pense pas l'œuvre, on la fait. Le jugement vient après. D'abord l'acte. Dans l'industrie le concept précède la construction. L'artiste est attentif à la chose et non à ses passions, ni même à ses idées. « Dès que l'inflexible ordre matériel nous donne appui, alors la liberté se montre ; mais dès que nous voulons suivre la fantaisie, entendez l'ordre des affections du corps humain, l'esclavage nous tient et nos inventions sont alors mécaniques dans la forme, souvent niaises et plus rarement émouvantes, mais sans rien

de bon ni de beau » (4). L'imagination de l'artiste est lestée de matière et c'est la matière qui fait sa forme.

Mais l'ordre extérieur n'est jamais le premier connu. « L'ordre humain est nécessairement le premier univers dont l'enfant attend tout, et sur quoi il se règle » (5). Et l'artiste, comme chacun, fut enfant avant d'être homme. Après Descartes, Alain suit Comte. Art est cérémonial. La pensée artistique va de ce cérémonial, social d'essence comme le terme même l'indique, à la chose qui saura libérer l'homme du souvenir, du sentiment et même de la pensée. C'est donc bien la matière, matière humaine en premier lieu, matière du monde ensuite, qui justifie la classification naturelle des arts en *arts de société* et en *arts solitaires*. A proprement parler, certes, il n'y a point d'art purement solitaire. Mais le sculpteur attentif à la forme, le peintre préoccupé de couleur, n'attendent pas le secours du milieu humain pour aller à la chose, voir et dire ce qu'elle est. Il y a donc trois groupes d'arts. Le groupe le plus naturel, spontanément instinctif, est celui de la mimique : sa première démarche est imitative et collective. « Toute attitude est d'abord de politesse » (6). Les arts vocaux en sont une application particulière : l'attitude est réglée avant la voix. Les arts plastiques viendront à la fin s'aidant du secours que le geste prête à la vue.dans l'Architecture, collective et familiale ; sculpture, peinture, dessin, écriture, selon que le génie solitaire libère l'homme de la réalité sociale. La danse et la parure « disposent le corps humain selon l'aisance et la puissance, et d'abord pour lui-même » (7). La politesse, acrobatie,

escrime et autres formes de gymnastique libératrice dont le premier effet est de maîtriser le corps. Autrement dit, le danse, le chant, la poésie et la musique ne changent que le corps humain. Par contre l'architecture, la sculpture, la peinture, le dessin, changent réellement le monde extérieur. Différence de matière. Entre les deux groupes, se place l'art dramatique qui réunit tous les spectacles par l'idée même de spectacle absente dans la poésie, la prose ou la musique, et même dans la danse, car on récite, mime, et danse pour soi. Victoire emportée sur soi par la volonté, maîtresse du corps, par l'esprit, docile à la matière, telle est la signification des arts et le principe de leur division. En esthétique, comme ailleurs, le souffle d'Alain reste puissant et court.

Car si l'ordre est dans l'objet, l'objet n'est pas seulement matière mais forme. Ce n'est donc pas selon la matière mais selon la forme, que M. Et. Souriau, soucieux de respecter la structure du cosmos esthétique, proposera de classer les arts. La distinction classique des arts plastiques et phonétiques à laquelle se ramène, après tout, la distinction des arts spatiaux et temporels, celle d'un Max Dessoir, par exemple, entraîne une double conséquence. D'une part la musique se voit réservée une place toute singulière et solitaire. D'autre part, dans le groupe plastique, une prééminence est accordée à la peinture, à la sculpture et à l'architecture sur les arts mineurs, mis en minorité si l'on peut dire, et quelque peu négligés par les esthéticiens. Les arts sont ainsi distingués, mais non pas coordonnés. La classification véritable se fera selon le rapport de la forme à la matière.

Tantôt ce rapport est direct, immédiat même, en ce sens que la fluidité de la matière permet à la forme de n'exprimer rien d'autre qu'elle-même. C'est le cas de la musique, des arts mineurs et de l'architecture, réunis par l'absence de toute signification autre que la signification formelle : le rythme scande le silence par des sons qui se suivent, comme un contour découpe l'étendue en soi indifférente et prête à recevoir la détermination de n'importe quelle figure. Dans ce groupe « la chose est produite » *selon la seule considération de sa forme intrinsèque* (8). La forme est pour ainsi dire *primaire*. Il y a aussi les arts dits représentatifs, « où les choses sont créées non seulement selon les exigences de leur forme primaire, mais *selon celle aussi d'une forme extrinsèque*, ou du second degré » (9). Le rapport de la matière à la forme est commandé par la nature particulière de la chose représentée. Ainsi deux traits quelconques définissent une figure et lui confèrent, par leur disposition plus ou moins recherchée, une valeur esthétique purement formelle. Mais que l'on cesse de les considérer en eux-mêmes, qu'on leur donne une fonction symbolique, qu'on les charge de représenter un objet, une route, par exemple ; immédiatement la valeur intrinsèque de leur disposition obéira aux lois de la perspective, sera subordonnée aux proportions de leur modèle. Un tableau est une mosaïque de couleurs. Mais s'il est autre chose qu'une arabesque, c'est son rapport à la forme extérieure représentée qui décidera de sa valeur. Dans les arts secondaires — peinture, sculpture, poésie — la forme exprime la structure des êtres singuliers, la recouvre, comme un vêtement

moule le corps, contour par contour, saisit et traduit leur essence selon laquelle elle se plie, se prononce, se dessine. Les arts du premier degré recherchent la nudité du rythme, des lignes, de la pesanteur. Au second degré, leur objet n'est plus la forme pure mais le monde dans son épaisseur et dans l'individualité de ses aspects.

II. Forme et matières

Quelle que soit la nature de la matière à laquelle elles s'appliquent, les démarches de l'esprit restent les mêmes et c'est toujours l'unité du même thème qu'il poursuit à travers les matières diversement qualifiées.

Cela est vrai de la pensée artistique comme de la pensée logique. La raison, c'est l'utilisation intentionnelle de formes permanentes capables de recouvrir des objets différents, de les rendre équivalents, sinon identiques. C'est la conquête de l'hétérogène par l'invariance, par l'uniformité des thèmes logiques. L'exercice de la raison est un perpétuel transfert d'une forme à travers les résistances que le réel lui oppose. Selon la formule de M. Et. Souriau, « vivre de raison, c'est penser en formes stylisées » (10).

Car ce n'est pas par une coïncidence fortuite que se rencontrent à un moment donné de l'histoire l'éveil de l'intelligence discursive, effort d'organisation du monde selon les normes rationnelles, et l'éveil de l'intelligence artistique, amour et recherche de la perfection formelle. Il y a une correspondance entre les lois logiques et les lois esthétiques. L'art stylisé joue un rôle dans l'évolution de l'intelli-

gence (11) à laquelle il fournit le modèle du parfait en même temps que son critère : l'impression subjective de perfection c'est le plaisir en repos de l'intelligence.

La justification historique de cette thèse fut faite par Mlle Y. Comiti dans un mémoire inédit, présenté à la Faculté des Lettres de Lyon : *Propriétés métaphysiques de la forme sphérique dans la philosophie grecque.* Des penseurs aussi divers que Parménide, Empédocle, Platon, les Stoïciens même, se sont rencontrés pour considérer la forme ronde comme un idéal de perfection : la sphère, partout semblable à elle et, en raison même de ce privilège, leur est apparue comme le modèle ultime de la pensée rationnelle, esthétique, religieuse que la matière informée ait été « de songe ou d'argile ». Mais si cet idéal formel s'est imposé à la philosophie grecque d'une façon constante et presque uniforme, les propriétés *matérielles* des mondes auxquels il fut appliqué, lui imprimèrent des significations particulières. La matière, informée est-elle, comme chez Parménide, l'Être homogène, mi-spirituel, mi-matériel ? Le monde apparaît comme une boule inerte, équilibrée, figée dans l'éternel instant. Cette matière est-elle, comme disait Empédocle, amour, substance d'une divinité ? Le monde devient conscience de cette perfection, béatitude morale. Platon substitue-t-il à cette matière statique, la fluidité, la mobilité de l'âme cosmique ? L'univers participant à ces nouvelles propriétés de la matière, ébranle dans l'espace selon un mouvement cyclique la figure close dont il reconstitue l'unité dans le temps. *Ainsi des qualités variables avec la nature des matières contribuent-elles, en dépit*

de l'identité des propriétés formelles, à construire des mondes nouveaux doués de déterminations positives spécifiques.

Ce qui est vrai des constructions intellectuelles, quasi-mythiques, l'est d'autant plus de la création artistique. L'art le plus ascétique est nourri de matière et la pensée d'un artiste en est inséparable au point de n'exister que par elle. Il n'y a point d'homogénéité entre les sons, les couleurs et les lignes. C'est pourquoi malgré l'unité des préoccupations « éidologiques » deux ordres matériels différents engendrent deux arts autonomes : la musique et les arts décoratifs. La parenté formelle entre ces deux ordres matériels distincts, est, selon M. Souriau, incontestable et significative (12). Que l'on considère les éléments de la musique — le rythme, la mélodie, l'harmonie — et l'on constatera que chacun d'entre eux se présente comme une *architectonique*. Le RYTHME « ordonnance successive d'éléments qualitativement différenciés (13) » en série linéaire et indépendamment de toute inflexion, est une architectonique *unidimensionnelle*. Avec un bruit et un silence la musique se construit. Le même principe règle la décoration primitive par une interférence plus ou moins uniforme d'intervalles pleins et d'intervalles creux. En cela se vérifie une remarque de M. Basch selon laquelle la symétrie est aux arts de l'espace ce que le rythme est aux arts du temps. La MÉLODIE diffère du rythme en ce qu'elle n'est pas une simple mosaïque de sons, mais une figuration linéaire à deux dimensions par la qualification et surtout par la *graduation* des éléments rythmiques. M. Souriau la compare après Hanslick à une arabesque. L'HARMONIE enfin, donne

au rythme et à la mesure leur véritable valeur affective, ajoute à la pureté du rythme et à la nudité sonore de la gamme une « troisième dimension » faite de consonances, où la simultanéité et la succession des accords construisent une architectonique qui, malgré sa complexité, a son équivalent dans l'art arabesque : le renforcement des motifs stylisés par les jeux de coloration. L'harmonie, c'est « l'architectonique des accords, fondée sur la trame des timbres » (14). L'unité des préoccupations formelles fait ressortir la variété des matières ; elle est supportée par leur différence qui donne naissance à des arts distincts. Construire, dit quelque part P. Valéry, c'est substituer un ordre à un autre ordre « quels que soient les objets qu'on ordonne » (15). Ces ordres équivalents pour l'esprit, amoureux de formes, sont hétérogènes en fait parce qu'ils expriment la structure des matières. Le souci de l'artiste — dans la mesure même où pour lui la matière existe — c'est d'en vaincre la résistance spécifique.

Ainsi s'explique le privilège de la musique. Les éléments qui constituent sa substance n'ont pas l'épaisseur de la matière visible. Le son se construit avec du bruit, pour ne pas dire avec du vent. « Débordant de beaucoup le champ du langage, l'art a créé tout un monde sonore par l'échelle de sons musicaux... Ce monde est un monde autonome qui ne veut rien devoir au champ auditif commun. Et pourtant il a la puissance du langage et la puissance du bruit. Confus, indistinct, anarchique, pauvre, mais puissant est le bruit du monde, ou le bruit de l'émotion, voix et geste. Ordonné, distinct et riche, mais de soi-même impuissant, puissant seulement par le détour

de la signification, est le son de la parole. Distinct, ordonné, riche et puissant par soi-même est le monde de sons musicaux » (16). La musique évolue entre deux nébuleuses. Nébuleuse des sentiments qui selon M. Basch (17) sont la seule force créatrice capable de donner, par leur fluctation et par leur dynamisme, une signification quelconque aux structures sonores. Nébuleuse des enveloppes matérielles de la sensibilité, du temps, des variations quantitatives et qualitatives. Si l'on distingue, avec M. Delacroix, la musique pure et la musique dépendante, associée à d'autres manifestations artistiques comme la danse, par exemple, la musique pure apparaîtra comme l'expression de l'ordre temporel obéissant aux lois intimes de la nature. C'est en ce sens que Nietzsche a pu concevoir le monde comme de la musique matérialisée.

La forme musicale s'imprime donc dans la matière sonore, la capte, la qualifie, mais en même temps obéit à ses exigences. Sous ce mot *forme* M. Delacroix discerne trois sens. L'invariable et universelle architecture, celle-là même que M. Et. Souriau nommait *architectonique*, sans laquelle il n'y a que confusion sonore, mélange indistinct, chaotique. Le type déterminé de structure — sonate, fugue, symphonie — qui règle une espèce sonore particulière, dont les modifications correspondent à l'histoire des « styles » aux préférences de la communauté musicale. Enfin, le « schématisme » propre à une école ou à un homme, combinaison originale des structures universelles par laquelle se manifeste et se réalise le génie.

Que l'on cesse d'étudier le rythme sonore, en lui-même, pour considérer ses incarnations visuelles

et l'apparition d'une matière nouvelle, de la matière palpable, transformera la musique en danse. C'est la courbe du corps net et musculeux, dont Valéry a décrit la torsion progressive, qui « dessine avec lenteur l'enfantement d'un bond » (18). C'est « un monde sonore, résonnant et rebondissant, cette fête intense du corps devant nos âmes... Tout est possible d'une autre manière... La matière frappée et battue et heurtée, en cadence ; la terre bien frappée, les peaux et les cordes bien tendues, les paumes des mains, les talons bien frappant et battant le temps, forgeant joie et folie ; et toutes choses en délire bien rythmées, règnent » (19). Ce que M. Bayer appelle (20) le paradoxe gymnastique de la danse, à savoir, la *production* des *dépenses* qui *suggèrent* des *épargnes*, comme dans cet exemple de Fauchette dont le rond de jambe fait croître la grâce avec le *ralentissement* et la fait renaître, dans les phases de tension, avec la vitesse, n'a pas de sens pour un art purement sonore : le mouvement rythmé ne suggère la dépense ou l'épargne d'un effort que s'il est un mouvement *vu*.

De même l'Architecture, que tel théoricien, M. Borissavliévitch par exemple, considère comme la stylisation des modèles naturels, stylisation tellement créatrice qu'elle finit par ne représenter rien d'autre qu'elle-même, obéit aux lois de la matière dont elle traduit les équilibres bien plus qu'au dynamisme de nos états d'âme. Au-dessous des lois physiologiques que M. Borissavliévitch, disciple docile de M. Basch, décrit avec sagacité, règnent ces lois objectives que Viollet-le-Duc découvrait dans le schématisme géométrique des figures et non dans

le mécanisme physiologique de l'œil (21). Car le mouvement de l'œil est le même dans la perception des formes architecturales, dans celle des œuvres sculpturales et picturales, dans tout acte de perception. Mais l'architecte a un objet qui lui appartient en propre ; cet objet c'est la pesanteur et la masse. En ce sens M. R. Bayer, en cherchant comment la grâce chemine à travers les formes architecturales, après avoir montré que sa réalisation se fait par la négation du monumental, par l'éviction de l'opacité hermétique et par l'ostentation du vide, conclut que l'architecture glisse à la grâce dans la mesure où elle renonce à ses canons propres, cesse d'être une esthétique de la pesanteur et de la masse pour devenir une esthétique du perméable et du risque, bref, dans la mesure où l'architecture se niant elle-même se transforme en un art mineur. Pierres et forces, profils et masses, lumières et ombres, illusions de la perspective et réalités de la pesanteur, tels sont les objets que l'Eupalinos de Paul Valéry appelle le « commerce » des architectes.

Le respect de la matière, des résistances naturelles qu'on y rencontre comme les nœuds du bois ou grains de la pierre, lignes de rupture ou fibres du marbre, est le premier souci du sculpteur. Non seulement, dit Alain, « on ne sculpte pas ce que l'on veut », mais « on sculpte plutôt ce que la chose veut » (22). Ainsi les Égyptiens « ont sculpté des falaises ». L'apparence intéresse le peintre et parfois aussi la structure de la chose qui la supporte, comme c'est le cas du cubiste. Or cette apparence est objective par les lois des couleurs qui lui donnent dimensions et relief. Les révolutions picturales furent,

comme toutes les révolutions artistiques, des renouvellements techniques. La Renaissance a bouleversé la peinture sans épaisseur des primitifs par la découverte de la profondeur ; les impressionnistes ont créé des valeurs esthétiques neuves pour avoir vu et peint la décomposition, la transformation des choses par la lumière. Les moyens du peintre obéissent peut-être à ce que M. Dalacroix appelle la « subordination monarchique » (23) des formes aux sentiments. Mais la matière qu'il travaille, couleur et ombres, exige de lui, comme du musicien et du poète « cette patience à refuser ce qui est d'industrie » où Alain reconnaît (24) la puissance propre de l'artiste « à frapper en quelque sorte sur l'œuvre commencée jusqu'a ce qu'elle réponde ».

Le privilège de la poésie qui réside dans son immatérialité apparente ne lui permet pourtant pas d'échapper aux résistances de son objet. Art le plus synthétique, elle emprunte à tous les autres leur matière tout en la purifiant. Art représentatif dans la mesure où le mot, signe artificiel est tout chargé de signes naturels, la poésie suggère, suscite psychologiquement certes, comme dit M. Souriau (25), mais effectivement des représentations particulières d'objets étendus. Art architectonique elle n'assemble pas les pierres, elle construit les phrases sonores à l'aide d'intonations et de syllabes et, en faisant défiler la courbe du vers, scandé par le rythme, elle est à la fois arabesque et musique. Art du langage, elle est, comme M. Basch l'a maintes fois répété avec Hegel, à la fois un art pictural, un système de sonorités et une œuvre logique. Sa vraie matière c'est le *mot*. « Le procédé poétique... réside purement et simple-

ment dans l'arrangement des mots. C'est, en dernier ressort, l'arabesque phonétique du vers qui, par l'invariance de la forme parfaite, arrête l'épanouissement progressif, enclôt la poussée confuse des sentiments, des rêveries, des pensées vagues » (26). Mais si le mot, par sa puissance de suggestion laisse flotter autour du sens qu'il véhicule un véritable halo d'incertitude, il n'en reste pas moins vrai, que la signification authentique d'un poème n'est pas dans les sentiments qu'il évoque mais dans sa rigueur intrinsèque et quasi mathématique. Comment interpréter autrement la poésie pure, cette poésie qui apparaît vers le milieu du XIXe siècle, avec Poë et Baudelaire selon Valéry, par « une volonté remarquable d'isoler la poésie de toute autre essence qu'elle-même » (27) ? La poésie pure, c'est le langage épuré de tout ce qui convient aussi à la prose. C'est selon l'abbé Bremond qui appartient à l'école bergsonienne d'Aix-en-Provence (*), un appel à la vie intérieure (28). Mais cet appel n'a rien d'arbitraire. Il est plus qu'une simple invitation. Il est un impératif. Il y a des lois du vers, parce qu'il y a des lois de la matière sonore et que cette matière sonore, la poésie l'unit à l'intellectualité dont l'essence est un ordre et non un chaos sentimental. La formule forte de M. Et. Souriau résume le débat : « logique de la forme, ce n'est point logique formelle » (29). Si la poésie met en œuvre la forme pure d'une essence

(*) M. Et. Souriau donna ce nom au groupe de théoriciens qui avec M. Segond et Paul Claudel par exemple, considèrent la poésie comme la capture de l'ineffable par une expression, indépendante du sens et des formes verbales, irréductible à la connaissance rationnelle.

singulière dont elle est la stylisation verbale, l'esprit y est aux prises, comme dans tous les arts, avec l'objet qu'il veut capter et les moyens d'expression eux-mêmes qui tantôt parachèvent, tantôt altèrent, mais qui toujours commandent sa pensée. La pensée d'un poète, comme celle de tout artiste, est une réponse aux exigences de la matière : elle est, avant tout, une pensée technique.

CHAPITRE VI

L'ÉTHIQUE DES FORMES

Les catégories esthétiques

« Sous les *concepts* avec leur liaison, il y a les *types* et leur ressemblance. La déduction des catégories n'est pas autre chose que la parenté des structures. »
R. BAYER, *L'Esthétique de la grâce*, t. II, p. 432.

Créer c'est donc modeler la matière par une technique adaptée à ses résistances.

Cette instauration de formes esthétiques, dont la diversité déroutante exprime tantôt le goût caractéristique d'une communauté spirituelle et collective, tantôt la fantaisie créatrice et les préférences inédites d'un individu, obéit pourtant à des rapports définis et stables qui, à travers la multiplicité des essences singulières recherchées par l'artiste, constituent par leurs canons, plus précisément par leur structure, ce que l'on peut appeler l'*Ethique des formes*, à l'intérieur de laquelle se meut le jugement esthétique. Cet univers de formes s'impose à l'artiste à la fois comme un ordre de faits et comme un ordre de valeurs. En lui, les structures se groupent en véritables familles que l'on

nomme, beau, sublime, gracieux, comique ou laid, c'est-à-dire *catégories*. Le problème posé par la vie des formes est ainsi retrouvé. Cette vie est-elle par nous ou indépendante de nous ? Les catégories esthétiques sont-elles, comme les catégories logiques décrites par Kant, des rapports subjectifs — disons même les simples règles des rapports qui président à nos jugements ? Ou bien expriment-elles la structure de l'objet ? Manifestent-elles la puissance créatrice de l'homme qui anime, qualifie et évalue le monde, ou bien la nature intime du monde révélée par l'expérience esthétique, comme telle ou telle loi physique est révélée par l'expérience scientifique ? C'est le fondement même du jugement esthétique qui se trouve ainsi mis en jeu.

I. Idéalité des catégories esthétiques

Le problème des catégories préoccupa les esthéticiens sous le nom des *modalités du Beau*. Cousin, Jouffroy, Dumont, Ch. Levêque, Sully-Prudhomme ont analysé le *joli* et le *sublime ;* Ribot et Griveau sont allés jusqu'à poser le problème de leur parenté et de leur genèse. Ainsi, pour Ribot, le sublime n'appartient pas au domaine esthétique parce qu'il a pour fondement la tendance égoïste à la conservation : c'est par l'élimination de la peur qu'il deviendrait un phénomène esthétique. Selon Griveau, le comique dérive de l'insuffisant, de même que le sublime c'est le surabondant et l'épouvantable transfigurés. Mais toutes ces analyses portent sur le *sentiment* du joli, du sublime, du comique, bien plus

que sur les catégories elles-mêmes. Il en est de même pour les analyses de M. Basch (1).

Selon la thèse de ce dernier, Kant, sans le vouloir peut-être, a rattaché l'objectivité du Beau à l'objectivité du monde extérieur. Mais si la cause du Beau n'est pas dans le sujet, elle ne saurait être un phénomène. C'est dans la région des noumènes qu'il faut la placer. Kant l'a supposé, semble-t-il, sans se rendre compte exactement de la clarté que sa distinction habituelle entre le point de vue subjectif et le fondement objectif apporterait à l'esthétique. De là, les interprétations, parfois contradictoires, de sa doctrine : subjectivistes, formalistes, idéalistes. M. Basch, opte pour une interprétation réaliste : les lois de la vie esthétique correspondent à quelque chose d'objectif puisque d'une part, le jugement esthétique n'est possible que par l'existence de la « finalité sans fin » dans le monde et que, d'autre part, le génie lui-même est une règle, une force irrésistible que la nature imprime à l'activité artistique. Condition objective de la contemplation et de la création, telle serait la beauté selon Kant.

Le sublime, opposé au Beau, ne participerait pas à son objectivité. Cette opposition apparaît en maints caractères. Tandis que le Beau se définit par l'harmonie entre l'imagination et l'*entendement* et se présente comme une *qualité* des formes, le sublime qui concerne les objets *sans* forme, est représentation d'un concept de *quantité* et d'un concept de la *raison*. La cause indirecte du sublime c'est le sentiment d'un arrêt provisoire des forces vitales suivi d'une violente effusion. C'est dans la violence même de cette effusion que réside son essence. Plaisir

négatif, bien plus que positif, en ce qu'il est lié à la décharge, à la libération imprévue mais attendue d'une puissance contrariée, le sublime est irréductiblement subjectif.

Que l'on conteste avec M. Basch l'opposition du sublime et du beau contenue dans l'esthétique kantienne ou qu'on l'accepte, la nature subjective du sublime semble solidement établie. « Il est très difficile de savoir si pour Kant le beau est subjectif ou objectif, si c'est un sentiment ou un jugement, si c'est un sentiment qui résulte du jugement ou un jugement qui résulte d'un sentiment » (2) ; mais « ces hésitations n'existent pas pour le sublime. Le sublime est un état purement subjectif ; il jaillit de notre constitution intellectuelle et morale, de la nécessaire limitation de notre imagination et de la nécessaire aspiration vers la totalité absolue de notre raison — pour le sublime mathématique — de la faiblesse infinie de notre sensibilité comparée aux forces prodigieuses de la nature, et de la supériorité de notre personne morale sur la toute-puissance de l'univers pour le sublime dynamique » (3). M. Basch fait sienne cette conception idéaliste. Il va plus loin. Il conteste la distinction entre le sublime *mathématique* — celui que provoque la vision d'une grandeur absolue — et le sublime *dynamique*, celui que ferait naître en nous le spectacle d'une puissance naturelle, supérieure à notre être physique mais inférieure à notre être moral. Il n'y a, selon M. Basch, qu'un seul sublime, celui de la *puissance* qui est le don de nous confondre avec la grandeur de la nature et de lui opposer notre grandeur intellectuelle et morale. La théorie du sublime est à la

fois l'application et le triomphe du « symbolisme sympathique ». Certes la puissance démesurée des choses qui heurte et emporte notre âme n'est pas en nous, mais en dehors de nous. Jamais la délicatesse d'une fleur ne nous donnera le sentiment du sublime. Mais cette puissance de l'objet une fois présente et constatée, la catégorie esthétique du sublime c'est ma réaction personnelle, c'est l'acte par lequel je m'abandonne d'un élan irrésistible au spectacle qui s'offre à moi, qui s'impose à moi au point de cesser d'être spectacle pour devenir un drame véritable dont je suis à la fois spectateur et acteur. « Loin de redouter la tempête, nous devenons tempête nous-mêmes et nous passons avec elle sur la tête frissonnante des arbres, sur la cîme neigeuse des montagnes et sur la nappe frémissante des eaux. Nous nous sentons grandir démesurément, nous sortons de l'état de faiblesse auquel la nature nous a réduits, nous devenons tout-puissants, invincibles, implacables comme elle, et la jouissance du sublime consiste précisément dans le sentiment de cet élargissement, de cette exaltation de l'âme humaine » (4). La cause du sublime n'est pas en moi. Mais le sublime c'est l'épanouissement du Moi, son triomphe intellectuel et moral sur le monde.

Il en est de même du comique. Cette catégorie, comme le sublime, est une réaction du sujet. En elles-mêmes les choses ne sont ni graves ni risibles. Le jugement est par nous. La catégorie esthétique est moins la règle objective d'un jugement que sa résultante. Elle est la réponse de l'homme aux sollicitations du monde. Alain va jusqu'à présenter le beau comme un moment du sublime, retrouvé « par

cette puissance de nous faire spectateurs de nos propres tempêtes » (5). Lorsque M. Bergson définit le comique comme du *mécanique plaqué sur du vivant* (6), c'est vers l'homme qu'il se tourne et non vers les choses. On peut donc faire usage de la méthode psychologique et concevoir les catégories comme des systèmes de réactions intellectuelles, voire même, physiologiques.

Le *dramatique* serait dès lors une catégorie *affective*, l'expérience quotidienne de la contradiction qui est la loi même de la conscience. Lorsque cette contradiction est éprouvée, vécue par la volonté qui la refuse, et la maintient pourtant, en cherchant à unir deux termes qui répugnent à l'union, le drame est *tragédie*. Lutte de l'homme contre lui-même, décrite par les classiques français ; lutte de l'homme contre la société comme chez un Ibsen ; lutte de l'homme contre le destin, thème éternel d'un Sophocle et d'un Euripide. La *faute tragique*, selon l'expression de M. Basch, c'est peut-être ce refus de la volonté à abdiquer. Refus désespéré, voué à l'échec et conscient de sa prochaine défaite. Lorsque cette contradiction est résolue par la prédominance tyrannique d'un terme sur l'autre, drame est *comédie*. L'individu, incapable de résister à sa manie ou à sa passion, inconscient de ses devoirs et même de son ridicule, n'est plus qu'un polichinelle dont il suffit de tirer les ficelles pour obtenir les réactions toujours les mêmes, dénuées de tout caractère humain. M. Jourdain n'est plus qu'un bourgeois gentilhomme ; Harpagon n'est plus qu'un avare. On a remarqué plus d'une fois que les comédies de Molière portaient des noms propres : l'humanité y est absorbée par la mécanique des passions.

Selon que la volonté résiste ou abdique, le drame est donc tragédie ou comédie. Décortiquez la scène où Pyrrhus, dépité, promet à Phœnix d'épouser Hermione : toujours, ses pensées reviennent vers sa captive, ses préoccupations et ses propos se ramènent en dernière analyse à un : *Et Andromaque ?* aussi ridicule que le fameux *Et Tartuffe ?* d'Orgon. Mais Pyrrhus tente de dire non à ses désirs et cette vaine tentative, est tragique. Supposez un Harpagon, encore lucide et quelque peu homme, confier à un ami son amour exclusif de l'or, le conflit entre cette passion, qu'il réprouve mais qui le submerge, et les sentiments paternels encore vivaces mais d'avance vaincus ; la scène serait du plus haut tragique. Harpagon n'a ni volonté, ni conscience ; il a la raideur d'un automate et nous rions. On peut donc entreprendre une analyse psychologique des catégories esthétiques, comme par exemple, M. Basch l'a tenté (7), en discernant diverses causes du comique ; le bien-être physique, la coexistence de deux concepts inconciliables, la conscience de notre supériorité. Cependant toutes ces analyses postulent le caractère subjectif des catégories. Dans l'objet sont les causes ; les réactions sont en nous. La psychologie conclut sinon à la subjectivité pure, du moins à l'*idéalité* des catégories.

II. Signification objective des catégories

Or, la catégorie esthétique n'est pas le sentiment ; elle en est la cause. A travers l'hétérogénéité des formes et des matières, quelque chose persiste. Les aspects identiques « passent et reparaissent d'art

en art, repris de technique à technique sur fondements nouveaux, comme autant de thèmes ou comme les motifs conducteurs dans la symphonie » (8). Quelque chose demeure en dehors du sujet et de ses réactions. Un équilibre de structures émane de l'objet. « Chaque œuvre porte en soi, laissant paraître sa qualité, son système secret d'*exigences* » (9). Les pages consacrées par M. R. Bayer dans son beau livre sur l'*Esthétique de la grâce* à la signification objective des catégories, sont d'une profondeur et d'une force remarquables. Les déterminations esthétiques de nos états d'âme proviennent non des régions obscures du moi, pas plus que de sa libre disposition, mais de la *chose* contemplée, qui, dans son intimité propre, contient la loi et l'explication totale de ses aspects. La catégorie est un jeu *dans* les structures : il y a dans l'objet même une liaison des aspects ; la catégorie est un *type de liaison*. « Toutes nos catégories ne sont aussi que des points de vue discontinus, pris aux divers niveaux d'un *continuum* réel, d'une suite et d'un long progrès d'équilibres » (10). Elles sont non pas l'effet d'une vision, mais la permanence, l'invariabilité, l'impersonnalité même des structures. « Chacun de nos verdicts singuliers n'est donc qu'un point de vue sur l'architectonique de l'œuvre » (11).

Ainsi peut-on distinguer avec M. R. Bayer quatre types d'équilibres. A chacun correspond une catégorie esthétique. En premier lieu, l'équilibre de *déficience* donne naissance au *sublime*. Car le sublime c'est bien moins le sentiment de ma puissance sur le monde que l'impuissance d'une force extérieure à prendre forme. Le sublime c'est le déchaînement,

et par là même une insuffisance ou une faillite, « l'aspect dynamique et formidable de l'objet, dans son impuissance finale à s'informer » (12). C'est une puissance sans pouvoir. Mais il y a aussi les équilibres de *surcroît* et leur vision esthétique c'est la *grâce*. Virtuosité et souplesse, tantôt triomphe de l'inespéré, tantôt réalisation du facile, régime d'insouciance généreuse ou encore, régime de l'épargne, mais toujours *mouvement* et à l'intérieur du mouvement *aisance*, la grâce, c'est en premier lieu *conscience du pouvoir* et en cela elle est grâce *naïve*. Elle est aussi abandon à ce pouvoir et discernement de ses chances ; c'est le plan de la grâce *consentie*. Au-dessus, c'est le gracieux *conscient*, celui d'un artiste maître de ses buts, de ses décrets, de ses effets. La dernière étape sera celle de la grâce *voulue* (13) ; c'est le risque du virtuose. Mais quels que soient le degré de conscience, le plan où s'épanouit la grâce, elle est toujours abondance qui fuse, facilité, liberté, ostentation et promesse des possibles.

Troisième type d'équilibre, troisième catégorie esthétique. Les équilibres *harmoniques* définissent l'essence du *beau*. Sublime et grâce appartiennent à une *recherche* d'équilibre et c'est pourquoi leur vraie nature s'éclaircit par l'histoire du baroque, « vision pure du dynamique » (14). A la source de Rubens on trouve le sublime de Michel-Ange ; la grâce de Wateau est son héritière authentique. Le beau ce n'est plus la recherche ; c'est l'harmonie trouvée, la convenance, l'adéquation parfaite de l'expression à l'exprimé, l'équilibre formel enfin définitif.

Dans ce jeu des structures des ruptures se pro-

duisent. L'équivalent esthétique de ces *équilibres de désadaptation*, c'est le *comique ;* apparition surprenante de l'inadapté ! Au bloc de ce que M. Bayer considère comme les trois catégories cardinales — le sublime, la grâce, le beau — auxquelles il faut ajouter les aspects comiques, s'oppose le règne du *laid*, « disconvenance radicale » entre les moyens de réalisation et leur fin. Mais en poussant jusqu'aux dernières conséquences cette interprétation réaliste des catégories, on peut concevoir la laideur elle-même, comme une forme esthétique positive. Le laid n'est pas plus le disgracieux, le raté, l'avorté — comme M. Bayer semble le croire — qu'il n'est une simple antithèse du beau comme Rosenkrantz le présentait. Il est un genre autonome, dont le *hideux*, le *grotesque* et l'*atroce* sont les espèces. Le laid terrifiant, expression du mal moral, n'est pas le fantastique, pas plus que le laid caricatural n'est le comique. Le laid ne se définit ni par élimination, ni par opposition. Il est bien une structure du monde. Il est le *caractéristique* dans son essence, le *discordant en soi*. Le terme de la science esthétique c'est bien la connaissance des catégories, thèmes formels fondamentaux et permanents, selon lesquels s'organisent les aspects esthétiques du cosmos.

CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES

Au commencement de toute chose humaine, au vrai commencement, n'est ni le Verbe, ni le sens, ni la force, ni l'action, mais bien l'Esprit, mais bien le Moi dont tout part et auquel tout aboutit.

V. Basch.

Qu'est-ce même que l'esprit, sinon simplement cette partie de l'Etre où la forme et la matière se joignent ?... Le monde sensible a seul la plénitude de l'être... C'est en lui que les formes sont en acte.

Et. Souriau.

I. Les grands courants de l'esthétique française

Si l'on excepte, d'une part, les ouvrages de M. Lacaze-Duthiers (1) où les rapports de l'art et de la vie sont abordés sous leur aspect moral, les petits manuels si clairs et si vivants de M. Challaye (2), et, d'autre part, les analyses destinées à justifier dans le domaine esthétique une conception philosophique, telles les pages où M. Lalande croit découvrir l'essence de l'art dans la recherche de « l'identique par où s'accordent les individus » (3), sa condition dans « la réaction contre l'individuel » (4) ; tels aussi les exercices

dialectiques grâce auxquels M. R. Le Senne définit la vie esthétique comme la « vérification empirique de la moralité » et la destine à remédier, dans le conflit des fonctions synthétiques de la conscience, à « l'abstraction des règles morales » (5), on peut discerner trois grands courants de l'esthétique française contemporaine : *l'idéalisme romantique* de M. Basch auquel s'apparente l'esthétique de M. Bergson ; le *réalisme rationaliste* de MM. Et. Souriau, Focillon et Bayer ; le *positivisme*, intellectualiste avec Alain et M. Delacroix, sociologique avec M. Ch. Lalo.

1. Si le propre de l'idéalisme est de contester la distinction entre l'acte et la donnée, de considérer la donnée comme le prolongement de l'acte et de la faire participer à son caractère créateur, c'est bien le nom d'*idéalisme* qui convient à l'esthétique de l'*Einfühlung*. Créer, n'est-ce pas, selon M. Basch, recréer l'univers, lui conférer une signification spirituelle ? Le moi est l'animateur tout-puissant. Idéalisme, d'inspiration *romantique*, certes, car le propre du romantisme, c'est de glorifier la vie, d'en exalter les puissances sourdes, d'affirmer l'irréductibilité et la primauté du sentir, de croire avec Nietzsche, que l'important c'est l'éternelle vivacité et non pas la vie éternelle. Tels sont précisément les thèmes fondamentaux de l'esthétique construite par M. Basch. A l'intellectualisme de Kant il reproche d'avoir absorbé le sentiment par le jugement, de s'être enfermé dans des difficultés inextricables pour avoir voulu ériger en règle universelle ce qu'il y a de plus fugitif, de plus privé dans le Moi. La réalité initiale, c'est le « timbre sentimental ». « Nous ne commençons ni par connaître, ni par vouloir : nous

commençons par sentir, c'est-à-dire par jouir et surtout par souffrir » (6). L'écho émotionnel se prolonge dans la vie intellectuelle et la submerge. La conscience elle-même n'est, après tout, que le « sentiment du sentiment ».

Aussi est-il impossible de ne pas apparenter à l'esthétique de M. Basch, véritable *idéalisme du sentiment*, l'esthétique de M. Bergson. L'art, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, « n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin, tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même » (7). L'art, c'est la vision du primitif, un coup de sonde, non seulement dans la durée pure du moi profond que l'intuition réalise, mais dans la durée essentielle du monde. C'est la révélation de la nature cachée des choses, acte par lequel l'être se rend contemporain de l'écoulement universel. L'école d'Aix-en-Provence se rattache à cette esthétique du mouvant. L'art est une prière, une réponse à l'appel supérieur et quasi divin. Ici apparaît la différence entre cette esthétique mystique, d'inspiration chrétienne, et la théorie de l'*Einfühlung*. L'esthétique d'un abbé Bremond est toute pénétrée de transcendance : l'expérience artistique est une vision de l'au delà et l'art finit par se soumettre, dans la doctrine de M. Segond, au double symbolisme de la chair et de l'esprit. L'esthétique de M. Basch n'implique nullement ce dualisme du charnel et du spirituel, ignore toute transcendance divine. Elle est une esthétique de l'immanence. Par l'acte de sympathie l'être se perd dans le monde, le fait sien, s'unifie et l'unifie.

2. Comment qualifier autrement que de *réaliste* l'esthétique des formes et des structures ? Le nom de *formalisme* lui est inadéquat. Car la forme n'y est point conçue comme un contour superficiel ou quelque cadre vide. C'est à la *matière* (Stoff), bien plus qu'au *contenu* (Inhalt) que M. Souriau l'oppose (8). L'esthétique, *systématique des structures* selon Bayer, postule l'objectivité de ce que M. Focillon appelle le « quatrième règne », le règne des formes qui est, à l'esprit, aussi contraignant que la matière. L'exploration de ce règne est confiée à la connaissance intellectuelle et non seulement à l'intuition sensible. La contemplation n'est pas poursuite de l'ineffable ni élan vers l'indéfini. Pas plus qu'elle n'est une ascèse extatique, elle n'est un abandon aux puissances obscures de l'âme. Platon, non Plotin, explique la vie contemplative. L'activité de connaissance qui se trouve impliquée dans l'art est « quelque chose de positif, de communicable, de formulable » (9). Ce n'est pas l'originalité du sentir, c'est l'universalité de la raison qui la constitue.

L'esthétique des formes n'est pas, comme l'esthétique bergsonienne, bremondienne, un appel à l'illumination. La science des aspects est autre chose que la coïncidence de l'âme avec ses propres élans ou avec les pulsations de la vie universelle. Elle est possession intellectuelle des formes objectives, dans la mesure où l'intellectualité est la lucidité même. Possession dont la richesse n'entraîne rien d'indécis ni de mystérieux. La musique, pas plus que les autres arts, n'échappe à la loi. La connaissance qu'elle enferme est celle des diverses *abstractions sentimentales* « qui donnent leur signifiance et leur

prix aux instants les plus intimes de la vie intérieure ; abstractions sentimentales, c'est-à-dire quiddités affectives ressenties dans leur saveur sensible et singulière, mais saisies et vécues sous les espèces de l'essentiel » (10). L'expérience esthétique est une expérience rationnelle, savoir et non seulement jouissance. *Réaliste* en ce que l'esprit y est conçu non comme le contraire de la matière, mais comme l'acte dont la puissance véritable est d'entrer en contact, pour ne pas dire en communion, avec l'objectivité, l'esthétique de M. Et. Souriau est bien un *rationalisme*, puisque la contemplation y est présentée non comme un abandon de l'âme, mais comme une conquête et une organisation du cosmos.

3. *Positiviste* est toute analyse du Beau, de ses conditions et de ses modalités, qui voulant rester étrangère à toute spéculation dialectique, se donne la vie esthétique, d'une façon purement empirique, comme un fait humain parmi d'autres, psychologique en ce que les sentiments l'alimentent, social en ce que la vie des institutions s'y inscrit et l'entraîne dans leur histoire.

Ainsi Alain, fidèle à Descartes et à Comte, repense l'art selon les maximes habituelles, se demande comment la conscience artisane, attentive à la matière, prompte à subir le tumulte corporel, règle « le dedans sur le dehors » et se libère, par une gymnastique appropriée, des affections toujours troubles, des songes toujours fuyants et fantasques tant qu'ils ne sont soumis à l'épreuve de l'objet. Ainsi M. Lalo, soucieux de réglementer, de systématiser la recherche des lois esthétiques, hostile à tout ce qu'il comprend sous le terme générique

et péjoratif de *mysticisme* — que ce soit le vitalisme de Guyau et de Séailles, le « sentimentalisme » de M. Basch, l'illuminisme de M. Bergson, — veut construire une esthétique *intégrale*, expérimentale et positive, dont les préoccupations seraient dirigées tout particulièrement vers l'origine collective des valeurs, des institutions et des sentiments techniques. Ainsi M. Delacroix s'intéresse au phénomène esthétique, comme à un phénomène d'*expression*. L'art n'est pas la limite de l'activité spirituelle, mais son produit.

S'il est vrai que le propre du dogmatisme c'est de ne considérer que la donnée en négligeant le mouvement par lequel l'esprit l'a construite, rien n'est plus foncièrement anti-dogmatique que l'esthétique de M. Delacroix. C'est sur les témoignages des artistes eux-mêmes qu'elle s'appuie ; et si toute la psychologie de l'art se ramène à la thèse qu'exprime la formule : « l'art est création et non pas copie d'une réalité » (11), c'est uniquement parce que l'imitation suppose quelque chose de tout fait, alors que la création est essentiellement ce qui se fait. L'art n'est pas l'*accompli*. Il s'accomplit. C'est pourquoi M. Delacroix rejette le réalisme des essences idéales et sensibles, le formalisme, tout ce qui est dogmatisme de l'expérience pure. L'art ignore l'immobilité de l'achevé. Comme la religion et le langage il est fabrication, construction. La parenté même de l'extase artistique avec l'extase religieuse en dénote le caractère dynamique.

L'état extatique lui-même est encore recherche, sinon élan : son immobilité apparente est frémissement : « Au-dessus des formes définies de la vie religieuse, une intuition qui enferme en une richesse

incomparable tout ce que contenaient les dogmes et les rites, tout ce que disaient la méditation et la prière. Au delà des formes définies de la vie esthétique, une sorte d'appréhension synthétique qui se refuse à ce que l'art offre de distinct et de formulé » (12). Mais tandis que l'expérience mystique est une orientation, les phénoménologues diraient une *intention*, vers le dogme et le rituel, l'expérience artistique est toute tendue vers le monde de la matière plastique, verbale, sonore, qu'elle élabore, pénètre, transfigure. En cela l'œuvre est immanente à l'impression. Avec Marcel Proust M. Delacroix pourrait définir la création, la *spiritualisation du monde* (13). Mais cette spiritualisation est technique et non seulement vision. Tandis que la science démêle dans le chaos des données sensibles quelques notions distinctes, les dégage et les construit par abstraction, l'art, son complément nécessaire, « vise à ordonner en un clair système l'essaim chantant des données sensorielles » (14). Esthétique est savoir.

II. L'expérience esthétique et la découverte du cosmos

Le privilège de l'expérience esthétique, selon M. Basch, c'est d'être une initiation à la métaphysique, son fondement et, pour ainsi dire, son actualisation. Tandis que la science, véritable ascétisme intellectuel, subordonne les aspirations et les réactions de celui qui la pratique à la recherche impartiale de l'objectivité, tandis que la morale, cette « camisole de force », réglemente par ses impératifs la vie dont elle altère ainsi la spontanéité, la création

et la contemplation libèrent le Moi de toute contrainte, en assurent le plein épanouissement. La vie esthétique montre la vanité des séparations, établies par Kant, entre les facultés. Elle supprime les cloisons entre le conscient et l'intime. Elle abolit l'opposition du Moi et du non Moi. La conclusion à laquelle aboutit l'œuvre de M. Basch rejoint celle de Platon et de Plotin, de Kant, de Schiller, de Schelling et de Hegel : le beau est quelque chose comme une *apparence de l'Idée*, « comme une incarnation sensible d'un intellectuel » ; les lois qui président à la vie esthétique sont « une application des lois fondamentales de l'intelligence à la sphère de la sensibilité » ; le rôle de l'esthétique est, en dernière analyse, celui que lui assigna Hegel parmi les fonctions de l'esprit ; « celui d'un trait d'union, d'un réconciliateur entre le monde de la sensibilité et le monde de l'entendement, entre la nécessité et la liberté, entre la Nature et l'Esprit » (16). En cela l'esthétique s'achève par une vision panthéiste du monde. En cela, l'esthétique de M. Basch peut être considérée comme un accomplissement de la métaphysique kantienne, de cette métaphysique préparée et à peine ébauchée par les *Critiques*, et dont Schopenhauer d'une part et Fichte de l'autre, ont revendiqué l'héritage.

Mais on peut sans livrer l'esthétique à la métaphysique la concevoir comme une théorie de la connaissance. Il y a un savoir immanent à l'art ; la fonction de l'esthétique est de le dégager, de le systématiser, de l'enrichir par la science générale des formes et des structures. Toute œuvre plastique renferme une signification poétique ; et cela n'a rien

de surprenant. La distinction entre le sentiment et la pensée est en elle-même factice ; elle se ramène à une différence entre le privé et le public. Si donc le propre du sentir c'est d'être l'irréductible, le solitaire, la pensée n'est que le communicable, le commun. Elle est la vie affective stylisée et, par là même, universalisée. Toute œuvre d'art, où l'émotion se décharge et s'informe, est donc une proposition ou un système de propositions (17). Bien plus. La stylisation, effort vers la forme pure, atteste une recherche des invariances qui, tout en donnant satisfaction aux besoins logiques fournissent le modèle des premières démarches rationnelles, comme la céramique, par exemple, fut pour les grecs le premier modèle des figures géométriques. L'aspect esthétique des choses détermine le passage de la forme physique à la forme mathématique ; ainsi naissent les formes logiques. Les objections de M. Schuwer qui croit à l'antériorité de la vie intellectuelle n'atteignent pas la thèse de M. Souriau. Elles reposent sur les postulats de l'esthétique subjectiviste selon laquelle la contemplation se meut sur le plan des apparences, sans aucune prise sur la structure interne de l'objet.

Ces objections sont d'autant plus surprenantes sous la plume de M. Schuwer qu'il considère l'intuition esthétique non comme un acte de création, mais comme un acte de constatation. L'objet normal de la contemplation ne consiste « ni à ajouter, ni à retrancher au réel, mais seulement à le comprendre ou à le sentir autrement. Son véritable objet n'est pas la fiction, mais le reflet » (18). Mais sitôt après avoir reconnu que ce reflet est l'équivalent de la chose, M. Schuwer,

en confie la contemplation à l'imagination, va même jusqu'à distinguer entre l'imagination esthétique, qui perçoit l'illusion comme telle, et l'exercice de la *fonction fabulatrice* qui dans la fabrication des mythes, par exemple, prend ses produits pour de la réalité. La fonction de l'art serait de satisfaire la sensibilité que la science néglige, de suppléer à l'insuffisance affective de la vérité. Or l'esthétique des formes n'est pas l'œuvre de la fonction fabulatrice inconsciemment réaliste, ni de la fonction fabulatrice consciente du caractère subjectif de ses produits. La forme c'est l'aspect de la structure objective. L'art enferme une valeur noétique parce que la technique, dans la mesure où elle transforme l'ineffable en communicable, est déjà elle-même une pensée.

Pensée active, plus créatrice que la pensée verbale. L'art instaure en même temps qu'il conte la vérité. Entre le connaître et le connu il n'y a jamais coïncidence parfaite et « l'acte commun » dont parle Aristote ne se retrouve pas sur le plan scientifique. L'assimilation se heurte à l'irrationnel. La science le sait aujourd'hui et ne prétend à rien d'autre qu'à l'établissement d'équivalences *opératoires*. L'art transmet ce que les algorithmes scientifiques laissent au dehors, l'individuel, le singulier en ce qu'il a d'essentiel. L'esthétique n'est pas une concession à l'imagination ou à l'affectivité ; elle est connaissance rationnelle et systématique de ce qu'il y a de formel dans le cosmos.

Il est possible de retrouver dans le domaine des formes les lois générales de l'univers. Selon Monod-Herzen « la forme se révèle simplement comme l'une des réactions de la *matière* aux conditions du

milieu » (19). Elle est le diagramme de la rencontre entre la matière et le milieu. Le rythme est une représentation et une traduction numérique des phénomènes. L'impression d'harmonie est liée à l'expression d'une loi. Le principe, énoncé par Curie, selon lequel la dissymétrie conditionne l'apparition du phénomène et la symétrie cause sa cessation, règle la musique (20). L'équilibre cristallin obéit au principe de moindre action. La symétrie hexagonale correspond à l'équilibre inerte ; la symétrie pentagonale introduit dans l'espace « une pulsation en progression arithmétique ». Le nombre d'or est un invariant esthétique qui se retrouve non seulement dans tous les arts de la civilisation occidentale, mais aussi comme Matila C. Ghyka l'a montré, dans le règne animal (21). Dans la mesure où l'œuvre d'art objective les émotions « correspondant toutes à des lois de la nature, le sens esthétique apparaît comme un sens de la loi naturelle » (22). La science esthétique est une *mathématique des qualités*.

La qualité est donc repérable ; l'esthétique en est le recensement. Cette science naissante, pour qui l'aspect formel du monde n'est ni le fugitif, ni l'irrationnel, participe à l'*épistémologie non cartésienne* qui caractérise le nouvel esprit scientifique. Les qualités ne sauraient s'expliquer uniquement par le dosage de la quantité toujours homogène. Elles ont une réalité formelle objective, une structure qui leur est propre. En ce sens la science esthétique est une réhabilitation de la scolastique ou, plus précisément, de la physique aristotélicienne. En un sens aussi, elle achève l'idéal de Descartes, en *rationalisant la qualité*. Semblable à la chimie mo-

derne qui dans la pluralité des qualités introduit une cohérence quasi mathématique, la science esthétique, loin de les éliminer, les ordonne. Mais tandis que la chimie étudie les *relations* qui président à l'apparition et aux changements de l'hétérogène, elle s'empare de cet hétérogène que la chimie néglige, va non de la cause à la qualité qui en dérive, mais de la qualité constatée à la structure intime de la chose dont cette qualité relève et qu'elle révèle. Par delà Descartes et Aristote elle rejoint Platon, Science des formes, elle postule et justifie l'autonomie, l'extériorité de son objet. En cela la science esthétique complète notre vision du monde et travaille à la renaissance du réalisme qui sera, nous l'espérons, la philosophie de demain.

Paris, août-octobre 1934.

BIBLIOTECA Centrală Universitară Bucureşti

RÉFÉRENCES ET BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

(1) Cf. KRANTZ, *L'Esthétique de Descartes*, Paris, Baillière, 1882, in-8°, IV-376 p.

(2) *Traité du Beau*, Amsterdam, Honoré, 1715, in-8°, XVI-304 p.

(3) Cf. MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française*, Paris, Champion, 1920, in-4°, VII-240 p. + LXIII p. de Bibliographie, ch. I et R. LENOIR : *Des systèmes d'esthétique en France ;* Esprit nouveau, mai 1921.

(4) *Esthétique comme science de l'expression*, trad. Bigot, 1904, t. II, p. 201.

(5) Utrecht, Neaulme, 1732, 2 vol. in-12, 396 et 304 + 146 p. de supplément.

(6) *Op. cit.*, t. I, p. 3.

(7) *Ibid.*, p. 7.

(8) *Ibid.*, t. II, pp. 237-238.

(9) *Ibid.*, p. 324.

(10) Paris, Guérin, 1741, in-12, IV-302 p. (Toulouse, 1638).

(11) *Op. cit.*, p. 123.

(12) *Ibid.*, pp. 187-188.

(13) *Ibid.*, p. 9.

(14) *Ibid.*, p. 141.

(15) A la suite de saint Augustin, Diderot réduit l'idée de Beauté à celle de Rapport.

(16) *Du vrai, du beau, du bien*, Leçon d'ouverture le 4 déc. 1817, Paris, 2e édit., Didier, 1854.

(17) *Op. cit.*, p. 176.

(18) L'expression la plus émouvante est réalisée par la musique, l'expression la plus précise par la danse.

(19) *Esquisse d'une Philosophie*, Paris, Pauguène, 1840, liv. VIII et IX, t. III, p. 125, p. 479.

(20) *Op. cit.*, p. 474.

(21) *Ibid.*, p. 129.

(22) *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Didot, 1823, in-8°, XII-435 p.

(23) *Théorie du beau*, Paris, Colin, 1807, p. 59.

(24) Paris, Hachette, 1843.
(25) *Op. cit.* : L'œuvre d'art, pour être jugée belle doit être utile, donc être agréable.
(26) *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1887, 10e éd., 1914, in-8°, 388 p. ; pp. 14-15.
(26 *bis*) *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1895, 3e éd., in-8°, VIII, 1-260 p., chap. VII.
(27) LEVÊQUE, Ch., *La Science du beau*, Paris, Durand, 1861, 2 vol. in-8°, XXXVII-412 et 570 p.
(28) *Les principes de la science du beau*, Paris, Durand, 1860, in-8°, 681 p.
(29) VOITURON, Paul, *Recherches philosophiques sur les principes de la science du Beau*, Paris, Trenttel, 1861, 2 vol. in-8°, 397 et 516 p.
(30) *Discours sur l'ensemble du positivisme*, Paris, Mathias, 1848, in-8°, XIV-399 p., Ve partie, p. 268 sq.
(31) *Op. cit.*, p. 276, cf. *Synthèse subjective*.
(32) PROUDHON, *Du principe de l'art*, Paris, Garnier, 1865, in-12, 376 p. ; chap. III, p. 43. Sur l'esthétique de Proudhon, cf. MUSTOXIDI, *op. cit.*, et Max RAFAEL, *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris, Excelsior, 1933, in-12, 237 p.
(33) PROUDHON, *op. cit.*, p. 17.
(34) TAINE, *Philosophie de l'Art*, Paris, Hachette, 1893, 6e éd., 2 vol. in-12, II, 330 et 415 p. ; p. 2, cf. R. LENOIR : *Revue de Métaph. et de Morale*, 1931 ; pp. 569-598.
(35) HANNEQUIN, Émile, *La critique scientifique*, Paris, Perrin, 1888, in-12, 246 p., p. 63.
(36) SULLY-PRUDHOMME, *L'expression dans les Beaux-Arts*, Paris, Lemerre, 1883, in-8°, 424 p.
(37) *Op. cit.*, liv. II, chap. V, p. 70.
(38) *Ibid.*, chap. XI, p. 121.
(39) Il y a *sympathie* dès que le moral tend à prendre un caractère qui lui soit commun avec la perception sensible, liv. II, chap. VIII, p. 95.
(40) *Ibid.*, liv. III, chap. X, p. 406.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

(1) BASCH, Victor, *L'Esthétique et la science de l'art*, p. 4, in *Essais d'Esthétique de Philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, in-8°, VIII-411 p.
(2) LALANDE, André, *Du parallélisme formel des sciences normatives*, Revue de Métaphysique et de Morale, 1911, p. 527 sq.

(3) LALO, Charles, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, Colin, 1925, nouv. édit., in-12, IX-351 p. P. III, chap. IV, p. 193.
(4) *Ibid.*, p. 257.
(5) ARRÉAT, *Mémoire et imagination*, Paris, Alcan, 1895, in-12, VII-171 p., cf. p. 163 ; *La psychologie du peintre*, Paris, Alcan, 1892, in-8°, III, 267 p.
(6) SEGOND, Jules, *Le problème du génie*, Paris, Flammarion, 1930, in-12, 283 p., chap. IV.
(7) HENRY, Ch., *La lumière, la couleur et la forme*, Paris, « Esprit Nouveau », 1922, gr. in-8°, 36 p.
(8) DU MÊME, *Introduction à l'esthétique scientifique*, Paris, *Revue Cont.*, 1885, in-8°, 31 p.
(9) DU MÊME, *Harmonie des formes et des couleurs*, conférence faite le 27 mars 1890, publiée à Paris, chez Hermann, en 1891 ; *Sensation et énergie*, Paris, Hermann, 1911.
(10) FÉRÉ, Ch., *Travail et plaisir*, Paris, Alcan, 1904, in-4°, 476 p.
(11) Cf. GHYKA, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931, 2 vol. in-4°, 174 et 189 p., t. I, p. 87.
(12) HENRY, *Harmonie...*, cf. *Le cercle chromatique*, du même auteur, Paris, Verdin, 1888, in-12, 168 p.
(13) BORRASSELEVITCH, *Théorie de l'architecture*, Paris, Payot, 1926, in-8°, 367 p.
(14) Expression de GRIVEAU.
(15) *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Alcan, 1908, in-8°, 326 p.
(16) *Op. cit.*, p. 91 sq.
(17) Cf. FÉRÉ, *Travail et Plaisir ;* VASCHIDE et LAHY, *Les coefficients circulatoires et respiratoires de la musique*, *Rivista musicale Italiana*, 1902.
(18) FÉRÉ, Ch., *op. cit.*, chap. XII, p. 127.
(19) *Ibid.*, chap. III, p. 51.
(20) *Cercle chromatique*, p. 45. Cf. COMBRIEU, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1907, in-12, 348 p., p. III, chap. II.
(21) Cité par le Dr BREUCQ, *Qu'est-ce que le beau ?*, Biarritz, Soulé, 1911, in-4°, 100 p.
(22) *Op. cit.*, liv. I, chap. II.
(23) Sur le problème de la valeur esthétique des sens, consulter : BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, chap. V, §§ IV, VI et IX ; GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*, I, chap. I et VI ; *Problèmes d'esthétique contemporaine*, chap. VI et VII ; BRAY, L., *Du Beau*, Paris, Alcan, 1902, in-8°, V-294 p., surtout p. 31 à 52 ; SOURIAU, Paul, *L'esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1889, in-8°, 331 p., IVe part. ; *La beauté rationnelle*, Paris, Alcan, 1904, in-8°, 510 p., IIIe part., chap. II à VI ; LALO, *L'Esthétique expérimentale de Fechner*, Paris, Alcan, 1908,

in-8°, 170 p.; *Les sens esthétiques*, *Revue Philos.*, 1908, t. I, pp. 449. à 470 et 577 à 598 ; Géroult, G., *Rôle du mouvement dans les émotions esthétiques*, *Revue Philos.*, 1881, t. I, p. 569, p. 597 ; Guastalla, Pierre, *Esthétique*, Paris, Vrin, 1925, in-4°, 179 p., Ire partie, p. 39, sq. ; Séailles, *L'origine et les destinées de l'art*, Paris, Alcan, 1925, in-12, 158 p. ; p. 11 à 13 ; Beaunis, *Les sensations internes*, Paris, Alcan, 1889, in-8°, 256 p. ; Féré, *Sensation et Mouvement*, Paris, Alcan, 1887, in-12, 164 p.

(24) Basch, *op. cit.*, p. 250.

(25) *Ibid.*, p. 254.

(26) *Ibid.*, p. 255.

(27) *Op. cit.*, p. 147.

(28) *Problèmes de l'Esthétique*, pp. 57-59 ; cf. P. Souriau, *L'Esthétique du Mouvement*, p. 287.

(29) *Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique*, IIIe part., chap. II, IV, cf., p. 216.

(30) Basch, *op. cit.*, p. 300 sq. ; cf. Griveau, *Les éléments du Beau*, Paris, Alcan, 1892, in-12, xx-582 p.

(31) Guyau, *Problèmes...*, p. 73, cf. Séailles (*op. cit.*, pp. 12-13).

(32) *L'abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925, in-8°, v-144 p.

(33) Cf. *op. cit.*, §§ XII, XXVI à XXXII, notamment le témoignage de § XXX destiné à confirmer que « la manifestation de la forme d'une espèce affective en une impression singulière signalée par sa pureté, confère à cette impression le caractère du concept » (p. 128) ; cf. p. 130 et p. 134.

(34) Cf. *L'Esthétique expérimentale de Fechner*. Trois objets s'offrent à l'esthétique expérimentale, soucieuse de commencer « d'en bas » c'est-à-dire par les éléments : l'impression directe des représentations et de leurs rapports, les associations qu'elles évoquent, l'harmonie ou le conflit que la combinaison de ces formes fait naître.

(35) Guyau, *Problèmes...*, pp. 73-75 ; cf. Bray, *op. cit.* — Sur cette question de la liaison entre la vivacité de la sensation et sa valeur esthétique et sur les rapports du beau et de l'agréable consulter : Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, Paris, Baillière, 1875, in-8°, 268 p. ; Basch, *op. cit.*, chap. IV, §§ IV, V, VI, XVII ; Henry, *ouvr. cit.* Ajouter la *Lettre à Sorel*, in *Revue Philos.*, mars 1890, t. I, pp. 332-336. ; Sorel, Georges, *Contributions psycho-physiques à l'étude esthétique*, *Revue Philos.*, 1890, t. I, pp. 561-579 et t. II, pp. 22-24.

(36) Guyau, *ibid.*, p. 75.

(37) *La suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1909 (2e éd. revue), in-8°, 316 p.

(38) *Travail et plaisir*, p. 13.

(39) Espinas, *Le sens de la couleur, son origine et son développement*, à propos de l'ouvrage de Grant Allen, in *Revue Philos.*, 1880, t. I, pp. 1-20 et 170-195.

(40) Cf. Lalo, *La beauté et l'instinct sexuel*, Paris, Flammarion, 1922, in-12, 188 p.

CHAPITRE DEUXIÈME

(1) Basch, *L'esthétique et la science de l'art*, p. 9.

(2) *Ibid.*, p. 10.

(3) Cf. Lalo, *Esthétique expérimentale scientifique*, IIIe part., p. 163, p. 240. C'est M. Basch qui, avec M. Delacroix, donna à la méthode psychologique une place prépondérante en esthétique.

(4) Delacroix, Henri, *L'art et la vie intérieure*, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1902, p. 164, p. 183. Consulter du même : *Le sentiment esthétique* in *Traité de Psychologie* de G. Dumas, Paris, Alcan, 1924, t. II, p. 297, p. 332 et sa *Psychologie de l'Art*, essai sur l'activité artistique, Paris, Alcan, 1927, in-8°, 481 p.

(5) Cf. les réserves de M. Et. Souriau, *L'Avenir de l'Esthétique*, essai sur l'objet d'une science naissante, Paris, Alcan, 1929, in-8°, 403 p., liv. II, chap. XII, p. 55 ; cf. p. 387 : la science psycho-esthétique est la science des entités formelles. La psycho-esthétique est tout ce qui dans l'étude de l'esprit, n'est pas étiologique, c'est-à-dire déduction à partir des tendances.

(6) Consulter sur la question, son histoire, sa critique : Basch, *Essai*, chap. V, § X, chap. VI, § I, II, III ; Delacroix, *Psychologie de l'art*, liv. I, chap. I, p. 1 à p. 46 ; Lascaris, P. A., *L'éducation esthétique de l'enfant*, Paris, Alcan, 1928, in-8°, 508 p., livr. II, chap. II.

(7) Guyau, *Les problèmes*, liv. I, chap. I à IV. ; Séailles, Gabriel, *L'origine et les destinées de l'art* (article écrit en 1886), p. 20 sq. ; Berr, Henri, *L'art pur, le loisir et le jeu* in *En marge de l'histoire universelle*, III, § III, Paris, La Renaissance du Livre, 1934, in-8°, XII-303 p., p. 201 à p. 223 ; Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910, in-8°, 278 p. ; cf. Guastalla, *Esthétique*, chap. II, p. 23 sq.

(8) Guyau, *op. cit.*, p. 32.

(9) Séailles, *op. cit.*, p. 18.

(10) *Ibid.*, p. 20.

(11) *Op. cit.*, pp. 201-202.

(12) *Ibid.*, p. 205.

(13) Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 9.

(14) *Ibid.*, p. 42.

(15) Basch, *Le maître problème de l'esthétique*, in *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, p. 37.

(16) *Ibid.*, pp. 41-45.
(17) « Tout plaisir esthétique complet est la synthèse d'un plaisir sensoriel, d'un plaisir formel, d'un plaisir proprement affectif. » DELACROIX, *Psychologie de l'art*, pp. 92, 93, sq.
(18) *Essai*, p. 603, sur l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, cf. chap. V, notamment §§ II et III.
(19) Et. SOURIAU, *L'Avenir de l'Esthétique*, pp. 394-395.
(20) BASCH, *Le maître problème*, p. 51.
(21) *Ibid.*, pp. 51-52.
(22) *Ibid.*, p. 54.
(23) *Ibid.*, p. 64-65 ; cf. *Essai*, chap. VI, notamment §§ VII et VIII, p. 290.
(24) Cf. DELACROIX, *Psychologie de l'art*, chap. II.
(25) *Ibid.*, p. 47.
(26) Et. SOURIAU, *op. cit.*, p. 394.
(27) Sur le problème de la création artistique, consulter : BASCH, *Essai*, chap. VI, notamment §§ III à VII ; SÉAILLES, *Le génie dans l'art*, Paris, Baillière, 1883, in-8°, XII, 313 p. ; DELACROIX, *La psychologie de l'art*, chap. V, p. 153 sq. ; *L'art et la vie intérieure ;* SEGOND, *L'Esthétique du sentiment*, Paris, Boivin, 1927, in-12, XVIII-154 p. ; RIBOT, *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896, in-8°, XV-443 p. ; *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, 2e éd., 1926, in-8°, VII-304 p. ; MARGUERY, *L'œuvre d'art et son évolution*, Paris, Alcan, 1904, in-12, IV-175 p. ; SOURIAU, P., *La suggestion dans l'art*, chap. VI ; *L'imagination de l'artiste*, Paris, Hachette, 1901, 286 p., in-12 ; ARRÉAT, *Mémoire et imagination ; La psychologie du peintre ;* BAUDOIN, Ch., *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929, in-8°, 272 p. ; cf. LUBAC, Émile, *Les niveaux de conscience et d'inconscient et leurs intercommunications*, Paris, Alcan, 1929, in-8°, 148 p. ; CHABANEIX, *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, Paris, Baillière, gr. in-8°, 1897, 124 p. ; VERNON-LÉE, *Psychologie d'un écrivain sur l'art, Revue philosophique*, 1903, t. II, p. 225, p. 254, *Essai d'Esthétique empirique, Revue philosophique*, 1905, t. I, pp. 60-133-146 (*).
(28) *Psychologie de l'art*, p. 167.
(29) LALO, *Esthétique*, Alcan, p. 29 sq.
(30) GIDE, André, *Le retour de l'enfant prodigue*, p. 31.
(31) *Psychologie de l'art*, p. 153.
(32) *Ibid.*, p. 202, p. 210 ; cf. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in *Variétés*, Paris, Gallimard, 1924, in-16, 268 p.

(*) Depuis 1934, quelques autres ouvrages furent publiés sur la question, dont le livre de Liviu RUSU, *Essai sur la création artistique*, Alcan, 1935, in-8°, 460 p.

(33) Delacroix, *L'art et la vie intérieure*, p. 174.
(34) Et. Souriau, *L'Abstr. sent.*, p. 138.
(35) Paulhan, F., *L'Esthétique du paysage*, Paris, Alcan, 1931, 2e éd., in-16, 248 p., p. 32. ; cf. Dauzat, *Le sentiment de la nature*, Paris, Alcan, 1914, in-8°, 286 p.
(36) *Introduction à l'esthétique*, IIe part.
(37) *Ibid.*, p. 91.
(38) *Ibid.*, p. 144.
(39) *Ibid.*, p. 114.
(40) *Ibid.*, p. 345, note.

CHAPITRE TROISIÈME

(1) Discussion entre M. Basch, Durkheim et Sorel à la Sté franç. de Philos.
(2) Berr, *op. cit.*, p. 213. Cf. Chapot, *Revue de Synthèse historique*, février 1914, p. 11. Dans *L'Année sociologique*, la rubrique « Sociologie Esthétique » apparaît au t. V, cf. t. XI, p. 784 ; sur la nature sociol. de l'art, consulter : Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* ; tous les ouvrages de M. Ch. Lalo, en particulier *L'Art et la vie sociale*, Parie, Doin, 1921, in-12, 378 p., ; cf. G. Séailles, *L'Art social*, 1912, in *Origines et destinées de l'art*, p. 126 ; J.-R. Bloch, *Essais Esthétiques* in *Carnaval est mort*, Paris, *N. R. F.*, 1920, in-12, 204 p.
(3) *Psychologie de l'art*, p. 467.
(4) Romains, Jules, *Petite introduction à l'unanimisme*, in *Problèmes d'aujourd'hui*, Paris, Kra, 1931, in-12, 218 p., IV, p. 165.
(5) *Ibid.*, p. 164.
(6) *Esthétique*, 5.
(7) Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 88.
(8) *Ibid.*, p. 91.
(9) Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 320.
(10) *Ibid.*, p. 31.
(11) Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, p. xlvi.
(12) *Ibid.*, p. 13.
(13) *Ibid.*, II, chap. II.
(14) *Ibid.*, p. 45.
(15) Cf. Et. Souriau, *L'Avenir de l'Esthétique*, chap. XIII, p. 57 sq.
(16) Le Pape, P., *Art et matérialisme*, Paris, « Chimères », 1928, in-8°, iv-75 p.
(17) Rafael, *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris, Excelsior, 1933, in-12, 237 p.
(18) Lalo, *Le beau et l'inst. sexuel*, p. 175.
(19) Lalo, *L'Art et la Morale*, Paris, Alcan, 1922, in-12, 183 p., chap. I.

(20) *Ibid.*, chap. II.
(21) *Ibid.*, p. 123.
(22) Expression de M. Souriau, *L'avenir de l'Esth.*, p. 80.
(23) *Ibid.*, p. 84.
(24) *Ibid.*, p. 89.
(25) Durkheim, *De la division du travail social*, nouv. édit., Paris, Alcan, 1932, in-8°, 416 p. ; cf. p. 219 de la 2e édit., 1902.
(26) Et. Souriau, *L'Av. de l'Esth.*, p. 101.
(27) P. Souriau, *La Beauté Rationnelle*, p. 198 sqq.
(28) *L'Avenir de l'Esth.*, p. 124.
(29) *Ibid.*, p. 157.
(30) *Ibid.*, p. VIII.

CHAPITRE QUATRIÈME

(1) Basch, V., *Le maître problème*, p. 65.
(2) Lalo, *Les sentiments esthét.*, p. 100.
(3) *Ibid.*, pp. 76-100.
(4) Ces états « sont soulevés en nous par une pensée esthétique comme ils le seraient par toute impression forte. » *Ibid.*, p. 184.
(5) *Ibid.*, p. 97.
(6) Du même, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, chap. I, p. 7.
(7) Landry, Lionel, *La sensibilité musicale*, Paris, Alcan, 1927, in-8°, 212 p.
(8) Expression de M. Et. Souriau, *op. cit.*, liv. I.
(9) *Ibid.*, p. 51 : cf. chap. XI, XVI et XXII.
(10) *Ibid.*, p. 161, cf. p. 163.
(11) Lettre à Mlle Volland, 2 sept. 1762.
(12) Bayer, R., *L'Esthétique de la grâce*, Paris, Alcan, 1934, 2 vol. in-8°, 634 p. et 579.
(13) Focillon, H., *Vie des Formes*, Paris, Leroux, 1934, in-8°, 98 p., p. 2.
(14) *Ibid.*, p. 3.
(15) *Ibid.*, p. 5.
(16) Souriau, *op. cit.*, p. 163.
(17) *Ibid.*, p. 6 sqq.
(18) *Ibid.*, p. 10.
(19) *Ibid.*, p. 30.
(20) *Ibid.*, p. 206 sq.
(21) Focillon, *op. cit.*, p. 23 sq.
(22) *Ibid.*
(23) *Ibid.*, p. 36.
(24) *Ibid.*
(25) *Ibid.*, p. 46.
(26) *Ibid.*, p. 47.
(27) *Ibid.*, p. 53.

(28) *Ibid.*, p. 58.
(29) *Ibid.*, p. 59.
(30) *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Hachette, 1925, in-8°, 308 p., p. IX.
(31) FOCILLON, *op. cit.*, p. 72.
(32) *Ibid.*, p. 75.
(33) *Ibid.*, p. 93.
(34) Le terme *feidologique* fut employé pour la première fois par Mlle Y. COMITI, à l'instigation de M. SOURIAU, reprenant lui-même une suggestion de M. LALANDE, dans un mémoire inédit cité plus loin.
(35) BAYER, *L'Esthétique de la grâce*, t. II, p. 328.
(36) *Ibid.*, p. 437.
(37) BASCH, *Essai*, chap. III et IV, en particulier, p. 208 sq.
(38) BAYER, *op. cit.*, p. 441 : la phrase soulignée ne l'est pas dans le texte.

CHAPITRE CINQUIÈME

(1) BASCH, *Essai*, chap. VI, § VII, p. 483 sq.
(2) *Ibid.*, p. 494.
(3) ALAIN, *Le système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926, in-8°, 364 p., chap. VI ; cf. DU MÊME, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1931, in-16, 300 p., 1re leçon.
(4) *Système...*, p. 35.
(5) *Ibid.*, p. 38.
(6) *Ibid.*, p. 43.
(7) *Ibid.*, p. 45.
(8 et 9) SOURIAU, *Avenir de l'Esth.*, p. 172.
(10) *Pensée vivante*, p. IX
(11) *Ibid.*, chap. XV.
(12) *Avenir...*, chap. XXVIII, cf. du même, *L'Algorithme musical*, in *Revue Philos.*, 1927 (p. 204 sq.) et *Philosophie des procédés artistiques*, in *Revue des Cours et Conférences* (1928-1929).
(13) *Avenir...*, p. 169.
(14) *Ibid.*, p. 171.
(15) *Variétés*, p. 248.
(16) DELACROIX, *Psychologie de l'art*, p. 211 à 377.
(17) *Du pouvoir expressif de la musique* in *Essais d'Esth.*
(18) *L'âme et la danse*, p. 35.
(19) *Ibid.*, p. 65.
(20) *L'Esthétique de la grâce*, t. II, pp. 264-266.
(21) VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, Paris, 1863 et *Entretien sur l'architecture*, Paris, 1864.
(22) ALAIN, *Vingt leçons*, p. 215.

(23) DELACROIX, *Psychol. de l'Art*, p. 443.
(24) ALAIN, *op. cit.*, p. 289.
(25) *Revue des Cours et Conférences (op. cit.)*, p. 514.
(26) *Ibid.*, p. 516.
(27) *Variétés*, p. 95.
(28) Abbé H. BRÉMOND, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, in-12, 321 p. Pour l'étude du Rythme, cf. DELACROIX, *op. cit.*, chap. III, SOURIAU, *Revue des C. et C.*, § V ; SERVIEN, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin, 1930, in-12, 208 p ; JOUSSE, *Études de psychologie linguistique*, Paris, Beauchesne, 1925, 237 p. in-4° ; cf. ALAIN et G. DUMAS, *Nouveau traité de psychologie*, Alcan, 1934, t. IV, p. 311 à p. 336.
(29) SOURIAU, *op. cit.*, p. 525.

CHAPITRE SIXIÈME

(1) BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, chap. VII.
(2 et 3) *Ibid.*, p. 565 ; cf. p. 582 sq.
(4) *Ibid.*, p. 391.
(5) *Vingt Leçons...*, p. 42.
(6) *Le Rire*, Paris, Alcan, 1932 (37e éd.), in-12, 208 p.
(7) BASCH, *op. cit.*, p. 592 sq.
(8) BAYER, *op. cit.*, p. 327.
(9) *Ibid.*, p. 328.
(10) *Ibid.*, p. 433.
(11) *Ibid.*, p. 441.
(12) *Ibid.*, p. 333.
(13) *Ibid.*, pp. 336-339.
(14) Cf. *op. cit.*, p. 401 sq.

CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES

(1) *L'unité de l'art*, Paris, 1907, in-8°, 440 p. ; *La découverte de la vie ; L'idéal humain de l'art*, etc.
(2) CHALLAYE, *L'art et la beauté*, Paris, Alcan.
(3) LALANDE, *La dissolution opposée à l'évolution*, Paris, Alcan, 1899, in-8°, 492 p., p. 240.
(4) *Ibid.*, pp. 223 et 240.
(5) LEYSENNE, *Le Devoir*, Paris, Alcan, 1930, in-8°, 604 p., pp. 484 sqq.
(6) BASCH, *op. cit.*, p. 106.
(7) BERGSON, *Le Rire*, cf., pp. 152 sq.
(8) SOURIAU, *op. cit.*, p. 9.
(9) *Ibid.*, p. 184 sq.
(10) *Ibid.*, p. 190.

(11) DELACROIX, *op. cit.*, p. 89 ; cf. pp. 79 sq. et p. 300.
(12) *Ibid.*, p. 339.
(13) Cf. É. FISER, *Esthétique de M. Proust*, Paris, Redier, 1934, in-12, 217 p.
(14) DELACROIX, *op. cit.*, p. 450.
(15) Cf. BASCH, *La poétique de Schiller*, Paris, Alcan, 1902, in-8°, 293 p., p. 225 sq.
(16) *L'Esthétique de Hegel* in *Essais d'Esthétique*, p. 130 ; cf. p. 32.
(17) *L'art et la vérité*, *Revue Philos.*, mars 1933.
(18) SCHUWER, *La Vie Esthétique*, *Revue Philosophique*, mai-juin 1934, p. 385. — Sur l'Esthétique et la science, cf. Pines SERVIEN, *Principes d'esthétique*, *Problèmes d'art et langage des sciences*, Paris, Boivin, 1935, in-12, 228 p.
(19) MONOD HERZEN, *Principes de morphologie générale*, Paris, Gauthier-Villars, 1927, 2 vol. in-4°, 210 et 218 p.
(20) Cf. SERVIEN, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique.*
(21) GHYKA, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927, in-12, 452 p., chap. IV ; cf. *Le nombre d'or.*
(22) MONOD-HERZEN, *Science et Esthétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1925, in-4°, 16 p.
(23) BACHELARD, *Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Paris, Vrin, 1932, in-8°, 235 p.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PAGES

LA NAISSANCE DE L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE... 1

PREMIÈRE PARTIE

L'Esthétique devant les Sciences

CHAPITRE PREMIER

L'APPRÉHENSION ESTHÉTIQUE DU MONDE ESTHÉTIQUE ET PHYSIOLOGIE 19

I. *Vision des formes et Physiologie du rythme.* L'œuvre de Ch. Henry 20

II. *Valeur esthétique des sens.* Privilège de la vue et de l'ouïe (Buffon, Cousin, Jouffroy). Rôle du mouvement (Thèses de Basch et Lalo). Théorie cinématique des arts (Géroult). Rôle des sensations olfactives et gustatives (Guyau, L. Bray, Paul Souriau). Théorie de la *sensation pure* (Et. Souriau) comme solution du problème... 23

III. *Aspect esthétique de la sensualité.* Hédonisme esthétique (Guyau, L. Bray, Véron). Théorie du maximum et du minimum (Ch. Henry, V. Basch). L'évolutionnisme en esthétique (L. Bray) Beauté et sexualité (Ch. Lalo ; Rémy de Gourmont) 29

Chapitre II

Les réactions du sujet esthétique et psychologie

Pages

Insuffisance de l'esthétique physiologique 33

I. *Racines du sentiment esthétique.*

Méthode génétique (V. Basch) et Etiologie (Et. Souriau). Assimilation de l'art et du jeu (Romantisme de Guyau et de Séailles ; positivisme de H. Berr et de Ch. Lalo). Distinctions entre l'art et le jeu (Basch, Delacroix, Mlle Lascaris) : Art et Rêve. Art et Matière. Art et Action..... 34

II. *L'attitude esthétique.*

Les cinq attitudes (selon Basch). Le maître problème de l'esthétique. Paradoxe de la jouissance désintéressée. Solutions : théorie du symbolisme sympathique ou *Einfühlung* (Basch) ; son rapport au cartésianisme et à l'hégélianisme. Caractère spectaculaire de l'attitude esthétique (Delacroix). Contemplation des formes (Et. Souriau)..... 39

III. *Les facteurs de la création artistique.*

A. Aspect *étiologique* du problème. Emotivité de l'artiste, « monstre d'insensibilité » (Basch). L'œuvre et la personnalité (Hannequin ; André Gide). Le rôle des tendances. Art et Inconscient (l'art et la psychanalyse : Ch. Baudoin). Le génie (Romantiques : Guyau, Basch ; intellectualistes : Delacroix, P. Valéry)..... 45

B. Entités étiologiques et entités formelles. (Et. Souriau). L'Art et la vie intérieure (Delacroix). Rôle de l'imagination (Ribot, Arréat, P. Souriau, Basch, Delacroix). Le modèle extérieur : le beau dans l'art et dans la nature (Ch. Lalo).

Chapitre III

L'évaluation esthétique esthétique et sociologie

Les sociologues (Durkheim, Lalo) contre les individualistes (Ribot, Basch, Berr)..... 53

Pages

I. *La technique artistique et les normes collectives.*
La thèse sociologique de l'art, solution de la double antinomie : beauté naturelle et beauté artistique. Réalisme et idéalisme (Lalo). Caractère constructeur et créateur de l'art (Delacroix). Valeur esthétique, style et société 55

II. *L'œuvre et le milieu.*
Origine, essence, but social de l'art (Guyau, Lalo). Sur l'esthétique marxiste (P. Le Pape, Rafael). Solution sociologique du problème des rapports entre le Beau et le Bien (Lalo) 58

III. *L'Art et l'Industrie.*
Conception frénétique de l'artiste et la place effective de l'artiste dans la division du travail social. Fonctions sociales de l'art : épargne ; création de choses (Et. Souriau : fonction skeuopoétique de l'art et industrie) 61

Conclusion : nécessité de la Science esthétique. 64

DEUXIÈME PARTIE

La Science esthétique

CHAPITRE IV

LE FAIT ESTHÉTIQUE

I. *Subjectivité du fait esthétique.*
A. L'acte d'*Einfühlung* et la critique faite par Lalo du « sentimentalisme » (Basch), du vitalisme (Guyau, Séailles), du mysticisme (Bergson). Accompagnements de la pensée esthétique ; B. Fait esthétique : *institutions techniques* (Lalo) ; C. Thèse de L. Landry 67

II. *Objectivité du fait esthétique.*
Théorie des formes : Et. Souriau et Focillon. Suffisance des formes et relativité des symboles. Les quatre chapitres de la science esthétique selon Et. Souriau : Esthétique pythagorique, dynamique, skeuologique et psycho-esthétique 71

PAGES

III. *Autonomie des formes et jugement esthétique.* —
La vie des formes dans l'espace, la matière, l'esprit et le temps (selon H. Focillon). La conception kantienne du jugement esthétique et le renversement réaliste du problème : R. Bayer. La science esthétique est la science des *aspects*..... 76

CHAPITRE V

LES EXIGENCES DE LA MATIÈRE LE SYSTÈME DES ARTS

I. *La division des arts.*
A. Selon les facultés du sujet (Basch : les trois types de l'imagination) ; B. Selon la matière (Alain : arts solitaires et arts sociaux) ; C. Selon la forme (Et. Souriau : formes primaires et formes secondaires)..... 85

II. *Forme et matières.*
Unité de l'idéal formel et qualifications selon les matières. Correspondance des formes rationnelles et des formes stylisées (Et. Souriau). Justification historique (Mlle Comiti). Applications esthétiques : parenté formelle entre la musique et les arts décoratifs (Et. Souriau) et différence de leur contenu matériel. La matérialisation de la musique par la danse. La stylisation des modèles naturels par l'architecture. Résistance de la matière en sculpture et peinture. La poésie pure (Valéry, abbé Brémond et l'école d'Aix-en-Provence ; Et. Souriau)..... 91

CHAPITRE VI

L'ÉTHIQUE DES FORMES LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES 101

I. IDÉALITÉ DES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES.
La méthode psychologique et ses résultats. Historique. Critiques de Kant par Basch. Le sublime (Basch, Alain). Le dramatique et l'application de la théorie cartésienne des passions. Le comique (Bergson, Basch). La faute tragique (Basch)..... 102

PAGES

II. SIGNIFICATION OBJECTIVE DES CATÉGORIES. —
Les catégories, lois de l'équilibre structural (R. Bayer). Le sublime, la grâce, le comique, le beau d'après Bayer. Valeur positive de la laideur. 107

CONCLUSIONS. PERSPECTIVES

I. LES GRANDS COURANTS DE L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE..... 111
1. L'idéalisme romantique : V. Basch. L'illuminisme bergsonien et l'école d'Aix-en-Provence.... 112
2. Le réalisme rationaliste : Et. Souriau, Focillon, Bayer 114
3. Le positivisme ; intellectualiste : Alain, H. Delacroix ; sociologique : Ch. Lalo..... 115

II. L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET LA DÉCOUVERTE DU COSMOS.
L'Esthétique et la métaphysique : V. Basch. L'Esthétique et la théorie de la connaissance : Et. Souriau. L'Art et la Vérité. La rationalisation des qualités. Anti-cartésianisme et réalisme de la science esthétique 117

BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES..... 123

TABLE DES MATIÈRES 135

VERIFICAT 2007

VERIFICAT 1987

BIBLIOTECA Central Universitària

VERIFICAT 2017

Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme-Paris (France)