

SIGNIFICATION BIOLOGIQUE DE L'ART

Le titre de ces propos d'esthétique indique qu'il n'y sera pas question des idées absolues par lesquelles la métaphysique ancienne a cru résoudre un problème qu'elle n'a fait, je pense, que soustraire à nos prises.

« Le malheur, a dit Remy de Gourmont, quand on cherche la vérité, c'est qu'on la trouve. » Il en est à peu près de même pour l'absolu. D'abstraction en abstraction, en supprimant dans les choses tout ce par quoi elles diffèrent, on approche de l'absolu. Une limite reste à franchir : la conscience, qui s'oppose à l'absolu et qui conditionne l'existence ; car l'existence implique la connaissance d'elle-même. En sorte qu'il n'y a pas de place dans l'existence à la fois pour l'absolu et pour nous-mêmes. Faut-il donc, pour faire place à l'absolu, sacrifier notre conscience ? Mais, si nous consentons à ce suicide métaphysique, voici que rien n'existe plus pour nous ni pour quiconque, rien et ni l'absolu. « Désir d'absolu, désir de néant » a signifié M. Vialle dans son grand ouvrage, *Le Désir du Néant* (1).

Il ne peut y avoir de philosophie fondée sur l'absolu, ni d'esthétique sur l'idée d'un Beau absolu. D'ailleurs le rejet de l'idée d'un Beau absolu ne peut plus passer actuellement pour une opinion subversive et M. Lalo, titulaire du cours d'esthétique à la Sorbonne a prononcé à cet égard un verdict plus impitoyable, par le dédain qu'il implique, que je ne fais ici moi-même. « Une ample critique de la

(1) Un vol in-8, Alcan.

construction métaphysique des idées, demande-t-il en un récent ouvrage est-elle encore de saison? Qu'elle soit de Platon, de Plotin, ou de Hegel, elle n'a que le genre de solidité des châteaux de cartes, intrépides et imposantes façades qui s'écroulent toujours au moindre souffle de l'expérience (1 *bis*). Toute ma conception philosophique du Bovarysme, à défaut de ce que je viens d'énoncer au sujet de la métaphysique des idées, témoigne de mon accord avec M. Lalo. Pourtant au risque de faire figure auprès de lui de philosophe officiel, parmi les trois philosophes qu'il a mis en cause, il en est un pour lequel je demande grâce, c'est Plotin. Plotin est trop souvent, à mon gré, un philosophe platonicien. Il est alors un professeur de philosophie et il enseigne la philosophie officielle de son temps. Mais quand il cède à son propre génie, il traite de l'esthétique, non en réaliste des idées, mais en panthéiste et déjà en moniste qui ne donne accès dans la réalité qu'à un principe unique. Ce principe est une *activité* et qui compose la totalité du monde des attitudes où elle entre en relation avec elle-même. Pour Plotin, la chose et l'idée ne sont que des phases de cette activité. C'est ce dont témoigne ce beau paragraphe des *Ennéades* : « Toutes les activités vraies viennent d'une contemplation et sont elles-mêmes des actes de contemplation. Lorsque ces réalités contemplent, il en vient d'autres choses qui sont des objets à contempler soit par la sensation, soit par la connaissance et par l'opinion. Les actions ont leur fin dans la connaissance. Tout désir est désir de connaître. La génération part d'un acte de contemplation pour aboutir à une forme qui est un acte de contemplation (2). »

Plotin nous donne donc la réalité vivante pour une activité, pour un dynamisme dont l'essence est la contemplation. Cette activité s'emploie tout entière à se donner un objet, à engendrer une œuvre qui réponde à son besoin. Ce qui est originel pour Plotin c'est l'activité qui produit la chose. Celle-ci n'est-elle même qu'un état

(1 *bis*) *L'expression de la vie dans l'art*. Un vol. in-8°, Alcan, p. 80.

(2) *De la contemplation*, III, 8, 7. Ed. des Belles-Lettres, tr. Bréhier.

du mouvement ; elle n'existe que dans sa relation avec la sensibilité active qui l'anime de ses qualités. Le réalisme de l'Idée et de la chose est exclu. Nous sommes déjà dans le domaine de la relation.

C'est dans ce domaine de la relation que je vais rechercher une définition de la beauté qui est l'objet de l'esthétique et de l'œuvre d'art où l'activité esthétique fait apparaître l'objet où elle se satisfait.

I

De quelle sorte de relation s'agit-il ici ? De celle que l'activité psychique de l'homme noue avec elle-même, quant à son rapport avec le monde extérieur. Quelque état que ce soit de cette relation suffit à déterminer l'apparition du monde, mais les différentes sortes de relations qui se forment au sein de l'activité psychique modifient les deux termes de la relation, l'objet extérieur et la sensibilité qui l'anime en lui donnant un sens et une valeur. En sorte que tout changement dans la relation de l'activité psychique avec elle-même donne naissance à un aspect nouveau de la réalité. Vue relativiste qui rejoint par delà Plotin cette maxime d'Héraclite :

La sagesse est une seule chose, elle consiste à connaître la pensée par laquelle toutes choses sont dirigées par toutes choses (1).

§

Notre relation avec le monde nous est signifiée par nos sens.

Ils nous apportent deux sortes de sensations de nature bien distincte. Les unes ont trait au plaisir et à la douleur. Je les désignerai, au cours de cette étude, sous le nom de *sensations élémentaires* et je nommerai *utilitaire* l'activité psychique qu'elles suscitent. Les autres ont trait à la connaissance. Je nommerai *spectaculaire* l'activité qu'elles mettent en œuvre en vue de se satisfaire.

Il pouvait sembler que le second groupe intéressât seul

(3) Cité par Mario Meunier. *Hymnes philosophiques*. L'Artisan du Livre, p. 40.

ma recherche. Je dois pourtant traiter d'abord des sensations du premier groupe, parce qu'elles sont apparues dans la biologie les premières et que les autres n'auraient pas d'objets si ces sensations élémentaires n'avaient élaboré pour elles la matière à laquelle elle s'appliquent en la transformant. Enfin tout état affectif de la sensibilité engendre, à titre de réaction, une activité propre à lui donner satisfaction. Or, c'est tout d'abord comme moyens suscités par le sens utilitaire pour le servir, que les éléments de la sensibilité spectaculaire ont fait leur apparition.

§

Dans la série biologique le sens du toucher est à la base de tous les autres. C'est sur lui que, par extension et par complication des faisceaux nerveux, se sont développés les autres sens de l'odorat, du goût, de l'ouïe et de la vue. De tous ces sens, on peut dire ce qui a été dit de la vue, que chacun d'eux est un toucher à distance. Ils avertissent avant tout contact, du voisinage de la proie ou de l'ennemi. Comment ? On peut supposer que l'avertissement ne fut lui-même à l'origine qu'une sensation mais qu'atténuée par la distance, celle-ci rejeta peu à peu au second plan les éléments douleur et plaisir pour se particulariser en sa fonction avertisseuse, le dynamisme de la fonction engendrant les organes de la vue et de l'ouïe dans leur autonomie et leur distinction de l'organe du toucher sur lequel ils se sont développés. Genèse par scissiparité dans le domaine de l'intensité comme dans le domaine de la masse. Métamorphose d'une part de la douleur et du plaisir en phénomènes lumineux, colorés et sonores où le monde est enrichi d'aspects nouveaux, telle est la grandeur de la péripétie que consacre l'apparition dans la matière vivante de ces formes nouvelles de la sensibilité. Transformation dont j'ai déjà évoqué les modalités imaginables dans la *Sensibilité métaphysique*(4) et qui, quelle que soit la valeur de cette suggestion, témoigne en fait d'une orientation de la vie vers la connaissance.

(4) Un vol. in-16, Alcan, p. 99-100.

A l'origine toutefois ces nouveaux sens restent, je l'ai déjà noté, sous la dépendance du sens utilitaire qui les emploie comme des signaux. Comment vont-ils devenir des sens spectaculaires? Par le jeu de la loi très générale selon lequel le moyen s'érige en fin, lorsque, par la vertu du fait de répétition, il en vient à procurer à l'activité psychique plus de plaisir que le but en vue duquel il avait été d'abord institué. Le but n'a plus alors que la valeur d'un prétexte et c'est par là que l'art échappe à la vanité du but. Transition du travail servile au sport qui est un art. Par la vertu de l'acte qui se répète, le moyen a conquis son autonomie. Révolution analogue, sur le plan biologique, à celle accomplie par nos maires du Palais. Plus profonde, toutefois, en ce qu'à la fonction que ces sens avertisseurs exerçaient en serviteurs, ils substituent, devenus maîtres, leur propre fonction, celle d'une sensibilité spectaculaire qui a pris conscience de sa propre fin.

Avec l'apparition du sens spectaculaire dans l'humanité, commence un long conflit au cours duquel les artistes, les grands savants, ceux qui ne s'intéressent qu'à connaître indépendamment de l'utilité, s'insurgent contre un pouvoir qui détient encore une force considérable et qui continue d'exercer sa tyrannie. Long martyrologe des artistes et des savants, venus trop tôt en un monde trop jeune, où la plupart des hommes sont encore dominés par le souci prépondérant d'éviter la douleur et de se procurer le plaisir.

§

Mais j'anticipe et peut-être convient-il de constater d'abord que la biologie, où nous en sommes, nous signifie d'une façon générale, selon l'ordre d'apparition des divers sens, une orientation et une progression constante vers les possibilités de connaissance. Il serait trop simple de classer l'ouïe et la vue comme les seuls sens strictement spectaculaires et d'affecter les autres sens au seul service de l'utilité. En fait, si le sens du toucher a trait plus expressément au plaisir et à la douleur, il contient déjà des éléments d'information en raison de la propension

qu'à l'homme à rechercher le plaisir. Ces éléments d'information vont s'enrichir de nouveaux apports avec les sens de l'odorat et du goût. Ceux-ci toutefois nous font éprouver encore des sensations très vives de l'ordre du plaisir et de la douleur. Une odeur nauséabonde, le mauvais goût d'un aliment sont encore des souffrances avant d'être des informations. Mais les sens de la vue et de l'ouïe sont relativement indolores, les renseignements qu'ils nous apportent sont déjà presque entièrement différenciés de toute sensation de plaisir et de douleur. Ils n'ont trait, en eux-mêmes, qu'à connaître. A percevoir la couleur et la forme d'un champignon vénéneux nous n'éprouvons pas une sensation plus pénible en soi qu'à reconnaître à leur aspect un cèpe ou une oronge. Pourtant une lumière ou un son d'une intensité extrême peuvent encore nous être douloureux.

A vrai dire, tous nos sens déterminent donc des états psychologiques de deux sortes, les uns de l'ordre de la douleur et du plaisir, les autres de l'ordre de la qualité qui, affranchie de son asservissement au but utilitaire, deviendra la connaissance. Tout ce qu'il est permis de constater, c'est qu'il y a, des sens les plus élémentaires aux plus complexes, une différence dans la distribution et dans la proportion des éléments qui les composent, une différence et une progression en faveur des éléments purement qualitatifs.

II

Mais ce qui importe le plus directement, c'est d'observer la façon dont se comporte à l'égard de ces données des sens, l'activité psychique elle-même, en tant qu'elle est dominée par l'une ou l'autre sensibilité, c'est de distinguer comment et par quels procédés, différents jusqu'à l'opposition, elle réussit à inventer les objets où chacune de ces sensibilités se satisfait.

Je prie mes lecteurs de considérer avec moi l'homme, l'organisme humain, comme un lien d'échange et un transformateur d'énergie. Il reçoit des excitations du

monde extérieur. Ces excitations sont de l'ordre du mouvement. Au moyen des appareils sensoriels développés au cours de l'évolution biologique, il les transforme en sensations qui sont l'équivalent psychique de la vibration nerveuse déterminée par le choc de l'extérieur. Le trouble causé par ce choc et qui, en termes de mouvement, détermine dans l'organisme une rupture d'équilibre, une sorte de cyclone énergétique, c'est, en termes de psychologie, l'émotion. Cette émotion, il faut que l'organisme s'en délivre en restituant au milieu extérieur l'excitation qu'il en a reçue, en répliquant à l'action venue du dehors par une réaction dirigée vers le dehors. Si la vibration nerveuse ne trouvait une issue hors de l'organisme, l'homme périrait, étouffé par l'afflux des excitations accumulées. Or, les réactions par lesquelles il se libère sont de deux sortes selon que l'activité psychique est sous le joug du sens utilitaire, ou qu'elle est dominée par le sens spectaculaire.

§

Sous le joug du sens utilitaire, elle est tout entière mobilisée en vue de transformer le monde extérieur, qui apporte à la sensibilité peine et plaisir, en un monde duquel la peine serait exclue, où il n'y aurait place que pour le plaisir. C'est la première caractéristique de l'activité utilitaire: *elle veut que les choses soient autrement qu'elles ne sont. Elle est une tentative de réforme.* A l'excitation du monde extérieur qui, par la menace ou le désir, détruit l'équilibre organique, elle réplique par des actes, la fuite ou la défense, ou la ruée vers la proie qui dissiperont le trouble et rétabliront l'euphorie.

Mais par delà ces réactions spontanées, l'activité utilitaire, usant de toutes les ressources de l'intelligence, dont c'est la fonction d'adapter des moyens à des fins, invente une série de dispositifs. Ceux-ci ont tous pour but de répondre aux causes qui, du dehors, affectent l'organisme, par des systèmes de causes et d'effets qui, dressés aussi dans le monde extérieur, le protègent contre la menace, ou calment l'excitation du désir dans la possession. C'est la

seconde caractéristique de l'activité utilitaire. *Elle opère dans le domaine de la causalité.* Au froid, aux intempéries, elle réplique par la construction des maisons, et la confection des vêtements. Aux attaques des bêtes féroces, et à celles des autres hommes, elle oppose des armes. Et c'est elle aussi qui, par d'autres modes de son activité, culture de la terre et des plantes nourricières, domestication des animaux, par les outils et, plus tard les machines qu'elle invente, multiplie les premières satisfactions que la nature propose au besoin. Agriculture, travaux publics, commerce et industrie, guerre, marine, air, il suffit de citer les noms de nos principaux ministères pour évoquer le rôle presque universel que joue dans le monde moderne l'activité utilitaire et le degré de complexité qu'elle a atteint.

§

On peut se demander si, ayant mobilisé à son profit la totalité, ou presque, de l'énergie psychique, le sens utilitaire a réussi à réformer le monde selon son vœu, à en exorciser la douleur, et à n'y laisser place qu'au plaisir. A considérer les progrès merveilleux de la science, qui en est venue à restituer la magie, et les applications qui en ont été faites, il pourrait sembler que le sens utilitaire eût dû, dans ses propres cadres, réaliser le bonheur dans le bien-être. L'état de fait s'inscrit en faux contre cette réussite. Il est permis de penser qu'à aucune époque l'humanité n'a été en proie à un pire malaise, qu'elle n'a été plus mécontente de son sort. Mais on pourrait faire crédit au messianisme du progrès en réservant l'avenir. On le pourrait s'il n'apparaissait que le sens utilitaire se développe en contradiction avec la sensibilité élémentaire sur laquelle il se fonde, et qui n'existe que dans la relation du plaisir à la douleur. Cette relation, il n'a pas réussi à la briser parce que le lien qui unit ces deux pôles est d'une élasticité indéfinie. La sensibilité au plaisir est insatiable. Elle se blase à l'égard de toute satisfaction nouvelle, la convertit en peine, et exigeant une sensation plus forte, reconstitue, au comble

du plaisir, les conditions de son activité essentielle qui ne s'exerce que dans la relation du plaisir à la douleur.

De cet exposé qui comporterait un plus long développement, je ne retiens que le troisième trait caractéristique de l'activité utilitaire : *Son impuissance à dissocier le plaisir de la douleur*. Et il ne me reste plus, pour l'identifier, qu'à mettre en lumière sa propriété la plus essentielle.

Le sens utilitaire exige des individus *la possession des objets qui procurent ses satisfactions*. Le sens possessif est un des noms qui lui conviennent le mieux, qui évoquent le plus complètement toutes les conséquences qu'il engendre. Qu'il s'agisse d'objets de la nature, terres productives de moissons, ou d'objets fabriqués par l'industrie humaine, des vêtements ou des armes, il faut, ces choses, les posséder pour en jouir, pour en tirer parti, pour recueillir leur efficacité. Depuis le morceau de pain qu'il faut avoir à soi pour satisfaire sa faim, jusqu'aux mets les plus raffinés, depuis la paille pour dormir jusqu'aux lits les plus somptueux, jusqu'aux inventions les plus subtiles du confort, tout tient dans la relation d'un besoin ou d'un désir à la possession d'un objet, tout, et par dessus tout l'argent, signe virtuel et moyen de la possession de toutes choses, et qu'il faut lui-même posséder pour participer à son pouvoir. Le sens possessif est lié d'une façon indissoluble au sens utilitaire, et bien que j'écarte, comme étrangères à mon sujet, toutes les considérations morales et sociales, il me faut bien, pour marquer les différences entre les deux sortes de sensibilités que j'oppose, tirer cette dernière conséquence : le sens utilitaire est le grand générateur de la cupidité et de la lutte entre les hommes pour la possession des objets dont on ne peut jouir sans les posséder.

III

Ce caractère possessif est à mes yeux d'une telle généralité que proposant dans la *Sensibilité métaphysique* une définition du sens esthétique, c'est par opposition avec cette forme ultime du sens utilitaire que je l'ai défini :

« Le pouvoir de jouir des choses sans les posséder (5). »

Ce ~~signale~~ ^{signal}ement, je crois pouvoir de nouveau le proposer ici. Il va être l'amorce d'une nouvelle analyse au cours de laquelle les caractéristiques du sens utilitaire que je viens de relever permettront, en les invertissant, de composer la physionomie du sens esthétique.

§

Causalité d'abord. C'est dans la causalité du monde extérieur que l'activité utilitaire, au voisinage du corps humain, dresse des dispositifs qui s'interposent entre la sensibilité et les causes extérieures qui la blessent. Le sens esthétique fait abstraction de cette causalité du monde extérieur. Il n'y réplique pas par une causalité adverse. Il n'oppose plus la causalité à la causalité. Il rompt, au contraire, le lien de causalité entre le monde du dehors et la sensibilité. A la défense par la *causalité*, il substitue la défense par la *représentation*. A mesure que le sens esthétique se développe chez l'individu, il y reproduit le processus que la biologie nous a montré en contraignant l'activité psychologique à attacher son attention aux sens qui, du toucher à la vue, nous apportent des perceptions, des éléments de spectacle, plutôt que des sensations de plaisir et de douleur.

De tous les philosophes, Epicure est celui qui a évalué à sa plus haute puissance la vertu propre du sens spectaculaire et son pouvoir. Il le donnait comme un remède contre la douleur, affirmant que le fait de prendre la douleur comme un objet à connaître nous préserve d'en ressentir l'acuité. Cette théorie esthétique, il en avait fait à l'égard de lui-même une pratique, et ses historiographes nous rapportent qu'au cours de sa dernière maladie, qui fut très douloureuse, il ne laissa échapper aucune plainte et ne cessa de détourner son attention de ses souffrances, soit en en décrivant les aspects, soit en s'entretenant avec ses amis des sujets qui, durant toute sa vie, avaient préoccupé sa pensée. Epicure pous-

(5) *La sensibilité métaphysique*. Un vol. in-16, Alcan, p. 106.

sait très loin cette confiance en la théorie, et c'est un fait d'une assez curieuse ironie, que ce représentant de l'hédonisme soit allé jusqu'à affirmer l'immunité du sage dans le ventre du taureau de Phalaris dans les mêmes termes que les stoïciens eux-mêmes. Il n'est pas nécessaire de suivre Epicure jusqu'au taureau de Phalaris. Il n'en est pas moins vrai que la théorie où il oppose la représentation à la douleur repose sur une observation incontestablement juste. Notre énergie psychique émane d'un unique foyer, nous n'avons qu'une seule énergie psychique. Mais elle s'exprime selon des modes différents, et il n'est pas douteux que si notre attention, s'exerçant sous forme spectaculaire, s'applique à l'observation d'une douleur physique que nous éprouvons nous-même, la part d'énergie qu'elle prélève pour son exercice sur l'énergie totale diminue d'autant la part où retentit la douleur physique et qu'elle atténue cette douleur. Les choses n'existent pour nous que dans la mesure où nous leur prêtons notre attention. La théorie d'Epicure trouvera donc son application et son succès dans la mesure et dans la proportion où le sens spectaculaire occupera une place plus ou moins importante dans le psychisme individuel.

§

J'ai consacré dans la *Sensibilité métaphysique* un important développement à cette évolution qui, ainsi que dans la biologie, est orientée dans l'esprit humain, vers des états où s'accuse la prépondérance sur les sensations affectives des éléments de représentation. Je ne puis ici que le résumer. La première manifestation du sens spectaculaire apparaît dans la vie humaine avec la curiosité. « Il semblait, disais-je, dans la *Sensibilité métaphysique* (6), qu'il n'y eut pas d'autres formes de la sensibilité que celles du jouir et du souffrir. Voici qu'un esprit assistant du dehors aux péripéties du jouir et du souffrir en d'autres consciences, y trouve matière à se récréer,

(6) *La Sensibilité métaphysique*. Un vol. in-16, Alcan.

et que voir, connaître, savoir comment les choses se passent, engendrent en cet esprit un intérêt passionné. La curiosité est née où s'ébauche le spectateur. Avec elle deux faits considérables entrent en scène : par rapport à elle, la sensation n'a plus exclusivement sa fin en soi, elle est aussi le *moyen* d'un spectacle. Peu importe aussi, au regard de la curiosité, que le spectacle soit composé avec des sensations de plaisir ou de douleur. Car les unes et les autres sont également propres à faire apparaître le spectacle qui de plus en plus deviendra la véritable raison d'être. Et à ce premier stade de son apparition, le sens spectaculaire témoigne déjà d'une universalité et d'un pouvoir de séduction extraordinaire ». Plaisir unique des vieilles demoiselles qui, derrière les fenêtres des maisons de province, penchées sur leur ouvrage, écartent le rideau pour voir qui passe dans la rue, passion des badauds qui s'attroupent aux accidents, se pressent aux devantures, ruée de la foule aux feux d'artifice, aux grandes eaux, aux mariages et aux enterrements, et qui, si elle n'a d'autres spectacles à s'offrir, s'écoule et se promène dans les jardins publics, où chacun compose pour chacun un objet plus attrayant que les musiques militaires au kiosque de la ville. Curiosité folle du voisin à l'égard du voisin.

J'ai eu entre les mains la lettre à son gérant d'une locataire, victime de cette forme embryonnaire du sens spectaculaire. Elle se plaignait d'un voisin de palier dont la porte restait obstinément ouverte, en sorte qu'elle ne pouvait sortir de chez elle, ni y rentrer, sans être disoit-elle, « l'objet d'une bête curieuse ». Nous sommes tous des bêtes curieuses. Mais le degré et l'orientation de nos curiosités donne accès vers des régions bien inégales, et singulièrement variées du sens spectaculaire; depuis ce chevalier du cordon, ce concierge neurasthénique qui, résolu au suicide remettait de jour en jour l'accomplissement de son dessein parce qu'il voulait connaître le dénouement du roman-feuilleton qu'il avait commencé de lire dans son journal, et n'est-ce pas une très humble réplique à l'attitude de Socrate qui, quelques

heures avant de boire la ciguë, apprenait une chanson, seulement « pour la savoir » ? Et voici Fontenelle déclarant : « Je ne vis plus que par curiosité. » En sorte que ce germe du sens spectaculaire qui mûrit dans la curiosité, montre assez de puissance pour distraire d'une existence fastidieuse des êtres voués au labeur quotidien des tâches monotones, pour faire supporter des souffrances à un malheureux décidé à mourir ou, dans le cas du vieux Fontenelle, quand toutes les passions se sont éteintes, pour composer à soi seul une raison de vivre.

Mais la curiosité n'est à vrai dire qu'une période d'apprentissage où le sens spectaculaire s'exerce dans des conditions de facilité qui n'exigent pas encore une grande force. Les sensations agréables ou douloureuses dont est composée la trame des événements offerts en spectacle à la curiosité, ce ne sont pas celles du spectateur lui-même. Il en est à la période où il apprend à se détacher de lui-même, à prendre autant ou plus de plaisir à voir, à regarder qu'à ressentir des émotions. Mais c'est à l'occasion des aventures des autres que se fait son apprentissage de la vision spectaculaire. Et au début, celle-ci n'engendre pas un plaisir assez fort pour le soustraire à l'empire de ses émotions propres, lui compenser les déplaisirs et moins encore les joies qu'elles lui apportent. J'ai noté que c'était le propre du sens esthétique de rompre le lien de causalité entre la sensibilité et l'objet du monde extérieur qui l'affecte. Cette condition se trouve ici réalisée du fait que l'objet proposé au sens spectaculaire est pris hors du spectateur : accident d'auto, vitres brisées, on retire des blessés, nous assistons à l'accident, nous pouvons compatir, mais les blessures ne nous font pas souffrir, ni les dommages ne nous concernent.

Le sens spectaculaire a dû s'exercer longtemps, sous la forme de cet apprentissage où le lien de causalité entre l'événement et la sensibilité individuelle est supprimé par l'immunité du spectateur, avant de prendre assez de force pour prévaloir à l'égard des événements où le spectateur est en même temps celui qui souffre ou jouit, et celui qui contemple. Difficulté de faire abstraction de la

douleur pour la considérer comme un objet de vision et de spectacle. Difficulté plus grande de faire abstraction du plaisir. Pourquoi s'écarter du bonheur ? Pourtant par la vertu du moyen qui devient fin, qui devient la chose la plus importante, cet événement s'accomplit, et il vient un moment où, chez certains individus d'exception, l'inversion se réalise. Chez ceux-ci, l'hypertrophie du sens spectaculaire parvient à un tel degré qu'ils prennent plus de plaisir à faire de leur douleur des spectacles qu'ils ne souffrent de les subir et que chez quelques-uns même, le plaisir pris à jouir du spectacle de leurs joies l'emporte sur l'émotion directe que ces joies leur font sentir.

Je ne rechercherai pas ici ce qu'il peut y avoir de pathologique dans le jeu de cette inversion et si elle provient de l'abaissement du pouvoir d'éprouver joie et douleur physique ou d'un accroissement de la puissance spectaculaire. Peu importent les moyens par lesquels l'état nouveau, l'état spectaculaire s'empare du pouvoir, et asservit à son profit l'énergie psychique. Ce que j'ai dit de la nature unique de cette énergie suppose d'ailleurs que l'une des manifestations où elle s'exprime croissant, l'autre décroît. De quelque façon que se réalise cette révolution, n'en voici pas moins constitué ce nouveau règne, caractérisé par la suprématie du sens spectaculaire. Qu'il le veuille ou non, l'homme chez qui ce triomphe et cette hiérarchie nouvelle se sont constitués non seulement n'est plus libre de subordonner les intérêts de la vision à ceux de l'action, non seulement ne sait plus employer les renseignements apportés par le sens spectaculaire comme agents d'information au profit de l'utilité, mais tout ce qui est en lui, action, plaisir ou peine, n'est plus pour lui que prétexte de représentation. Ici encore, le lien de causalité est rompu entre le monde extérieur et son pouvoir normal de déterminer des actes. Il est rompu parce qu'il rencontre une force plus grande qui intercepte le courant de causalité, l'appauvrit, le stérilise avant qu'il ait atteint son but. L'événement n'a plus pour l'activité psychique que la réalité d'un objet de représentation, d'une nature morte.

§

Que les choses se passent ainsi, c'est ce dont témoigne la vie de la plupart des grands artistes. Parmi ceux-ci, s'il faut à ce texte une illustration, je ne retiendrai, pour abréger du moins, que les poètes et, parmi ceux-ci, dont je pourrais lever une légion, ces quatre seulement, Villon, Musset, Verlaine, Baudelaire. Verlaine, qui évoque Villon, nous est plus proche et mieux connu que cet ancêtre des poètes maudits et rien n'est plus caractéristique, du point de vue que j'expose, que ces poèmes de *Parallèlement* dans lesquels il prend pour thème de son inspiration les épisodes les plus scabreux de sa vie pour les opposer commé des répliques aux vers édifiants de *Sagesse, Amour, Bonheur*. C'est que pour lui, sa vie abandonnée à toutes les impulsions de sa sensibilité, n'avait d'autre raison d'être que de fournir au sens spectaculaire de l'artiste des modèles et des prétextes à représentation. Chez ce poète maudit, jeté tout entier en pâture à son art, toujours le sens spectaculaire veillait, était à l'affut, même parmi les fumées de l'ivresse. N'est-il pas l'auteur de ces vers hallucinés :

*Etre soûl, vous ne savez pas quelle merveille,
Et quel don c'est...*

Il y a de Musset une réflexion merveilleusement significative de la relation qui se peut former, même chez un être dominé par la passion, entre l'ardeur de la volupté et ce sens de la représentation qui demeure en fin de compte prépondérant chez l'artiste. Lui, le chancre enivré de l'amour, il se lamente qu'il faille toujours recommencer, toujours revivre les expériences amoureuses, comme s'il ne suffirait pas d'une seule avec ses joies et ses déboires, pour que l'esprit en ait pu retenir tout ce qui peut être utilisé pour l'expression poétique.

Enfin, de Baudelaire je ne ferai qu'évoquer son poème liminaire des *Fleurs du mal*, « Bénédiction » pour ne retenir que ces trois vers du « Mauvais moine » qui dramatisent d'un cri d'angoisse cette relation entre l'homme et l'artiste :

O moine paresseux, quand donc saurai-je faire
Du spectacle vivant de ma triste misère,
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

Et laissant les poètes, je rapporterai le mot d'un philosophe, mais d'un philosophe spectaculaire comme un artiste, Montaigne : « Je parle de moi comme d'un arbre », et c'est à Flaubert que je demanderai de résumer en une formule les conditions qui signifient dans l'esprit le triomphe du sens esthétique. « Enfin, a-t-il écrit, dans la préface aux *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses y compris votre existence ne semblent pas avoir d'autre utilité et que vous soyez résolus à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, lancez-vous, écrivez. » Sous la forme d'un conseil, cette phrase, qui décrit un état psychologique, révèle la transposition du monde que réalise l'avènement du sens esthétique, la révolution prodigieuse qu'il accomplit. Il semblait, sous le règne du sens possessif, que l'action eût sa fin en elle-même, qu'elle fût orientée à travers les événements du monde vers sa propre utilité. Voici que tout est changé et que tout est inversé. L'action n'a plus de vertu que l'illusion qu'elle engendre, l'hallucination qu'elle suscite et par où elle procure au sens esthétique ses modèles. Rejoignant la vue d'artiste de Flaubert, Henri Poincaré lui apporte la consécration de sa pensée méditative de savant. « A mes yeux, dit-il, c'est la connaissance qui est le but, et l'action le moyen. » Et de ces deux sommets de l'art et de la science modernes nous découvrons cette autre cime de la pensée antique, ce phare illuminé par la formule de Plotin que j'ai rapportée au début de ces pages. La réalité s'y résout en une activité contemplative : le monde de l'action utilitaire, qui ne comporte pas de fin en lui-même, qui se perd dans l'indéfini de la causalité prend un sens en fonction de l'acte de contemplation qui lui offre une justification. La joie et la douleur qui le remplissent n'apparaissent plus que comme des moyens de

sensibiliser la conscience, d'appeler son attention sur quelque chose hors d'elle-même, de susciter l'hallucination d'un monde extérieur dont ce sera le rôle de l'activité contemplative de convertir les puissances affectives, plaisir et douleur, en ces éléments indolores que sont les perceptions, les lignes, les couleurs, les sonorités et jusqu'à ces formules abstraites de la science où, en quelques lettres et en quelques chiffres, sont symbolisés et représentés les états de la matière dans l'espace et dans le temps. On peut donc tenir, selon la vue de Plotin, la phase de la sensation elle-même comme participant à un acte de contemplation. Elle est le premier stade d'un processus au cours duquel l'activité psychique se fait, si je peux dire, sensation, pour déterminer son propre éveil à la conscience, c'est-à-dire à la connaissance d'elle-même. Se dépouillant par la suite de ces éléments affectifs, elle va n'en conserver que les empreintes et selon la formule que je proposais déjà dans les *Raisons de l'Idéalisme* (7) « transmuier la sensation en perception » c'est-à-dire ne retenir de la sensation que les éléments de représentation, les perceptions apparaissant alors comme des sensations anesthésiées. Et désormais ces perceptions y compris les objets dont elles nous hallucinent et qu'elles nous présentent, comme à bout de bras, dans l'espace, ne se donnent plus comme quelque chose de distinct de cette activité psychique sur laquelle elles se reflètent ainsi que sur un écran, mais comme le dernier terme de cette activité et son ultime métamorphose. L'activité se fait objet.

J'ai noté que l'activité psychique, sous son aspect utilitaire, est commandée par les deux sensations du plaisir et de la douleur. Plaisir et douleur sont les deux pôles entre lesquels elle oscille. En vain essaierait-elle d'exorciser la douleur. C'est sa fonction par où elle est un principe de mouvement, de perpétuer ces forces d'attraction et de répulsion, plaisir et douleur, où se composent les actions des hommes et les événements du monde. Aussi est-elle agencée de telle sorte que son vœu de bonheur

(7) *Les Raisons de l'Idéalisme*. Un vol. in-18, Mercure de France.

s'élance au delà de toute satisfaction et, du même bond dont elle se rue sur l'objet convoité, projette au delà de la possession une exigence nouvelle de son désir. Elle ne se satisfait que par la possession, mais tout objet possédé lui devient accoutumance, lassitude et souffrance. De l'attitude de cruauté divine que détermine le sens esthétique quand il s'érige en fin du monde, peut-être faut-il tenir pour une nécessité qu'il en soit ainsi : un désir qui comme un Phénix renaît incessamment des cendres où il se consume dans la possession n'est-il pas la condition d'un mouvement indéfini, et ne faut-il pas qu'au spectateur esthétique les scènes du spectacle ne fassent jamais défaut et que sa contemplation s'entretienne sans cesse renouvelée à leur diversité ?

Quoi qu'il en soit, c'est par ce dernier contraste que je dois différencier le sens esthétique du sens utilitaire. Le sens utilitaire engendre les sensations polarisées du plaisir et de la douleur. *Le sens esthétique n'engendre que l'unique sensation de beauté.* J'ai noté déjà que la curiosité se satisfait également à l'occasion des événements tristes ou gais, heureux ou douloureux. Il en est de même du sens spectaculaire, quand il a atteint dans la contemplation esthétique sa plus haute température. Qu'est-ce donc que la beauté ? L'aspect que prend la réalité au regard de l'esprit après que les événements et les choses qui en composent la trame ont été dépouillés par le sens esthétique des éléments qui agissent sur notre sensibilité en joie ou en douleur.

C'est par cette définition que le point de vue de la relation diffère le plus profondément du réalisme idéologique. Il ne nous donne pas la beauté pour une *res*, pour une chose, mais pour une relation avec elle-même de l'activité psychique et qui s'exprime en une attitude de sensibilité. Les choses ne sont, en soi, ni belles, ni laides, elles nous font seulement éprouver des sensations agréables ou douloureuses. Mais la beauté se lève sur le monde et rayonne sur quelle chose que ce soit quand une nouvelle relation s'est formée dans l'activité psychique par laquelle elle se rend insensible aux sensations du plaisir

et de la douleur pour n'attacher son attention qu'aux éléments de représentation, de vision et de spectacle en lesquels sont converties ces sensations élémentaires. Il y a une sensibilité au jouir et au souffrir. Il y a une sensibilité de connaissance. Qu'il soit entendu toutefois que ce terme n'est pas pris ici dans le sens de la connaissance scientifique qui a pour fonction le *rerum cognoscere causas*, le fait de connaître les choses par l'enchaînement des effets et des causes, mais celle qui se satisfait dans la vision spectaculaire et éveille la sensibilité à tous les actes de présence par lesquels, le plaisir et la douleur exceptés, le monde se révèle à nos sens.

En ce sens, la beauté peut être dite *la métamorphose d'une émotion en spectacle*. Métamorphose par évanescence. C'est-à-dire que tous les éléments, plaisir et douleur, constitutifs de l'émotion, communiquent leur seule intensité au nouvel état de conscience où, par une synthèse analogue à celle que j'ai déjà décrite, à propos de la métamorphose de la sensation en perception, ces éléments sont convertis et absorbés l'un et l'autre en un fait de représentation qui ne laisse place qu'à l'euphorie.

IV

J'ai défini le sens esthétique le pouvoir de jouir des choses sans les posséder. Cette définition n'a son sens plein qu'en tant qu'elle évoque comme indissolublement liés à cette conséquence essentielle tous les autres caractères par lesquels le sens esthétique a été identifié. Ces caractères, tels qu'ils résultent de l'analyse, sont tout d'abord la rupture du lien de causalité entre les objets du monde et la sensibilité élémentaire, ensuite toute réalité impliquant une relation, l'apparition entre l'homme et les choses d'un nouveau rapport, celui d'objet à représentation, par où, la chaîne de la causalité ayant été rompue, la réalité demeure amarrée dans la conscience par ce nouveau lien où la sensation se survit dans l'image et dans la perception. C'est encore, tout désir de réforme aboli, l'acceptation et le maintien du donné dans la cau-

salité, c'est enfin l'abolition du sens possessif et, comme il vient d'être dit, l'évanescence du plaisir et de la douleur dans la contemplation, qui résout en l'unique sensation de beauté ces deux termes antagonistes de la sensibilité élémentaire.

§

Tous ces caractères s'opposent exactement à ceux qui définissent le sens utilitaire. Or ceux-ci, je les ai fait apparaître dans la considération des divers objets que ce sens fabrique pour son usage. Je dois donc montrer réalisés dans l'objet inventé, pour son usage aussi, par la sensibilité spectaculaire, ces caractères opposés où elle nous révèle son identité. Cet objet quel est-il ? C'est l'œuvre d'art. Le sens esthétique étant défini le pouvoir de jouir des choses sans les posséder, l'œuvre d'art est l'objet créé, pour son usage exclusif, par le sens esthétique, un objet dont il est possible de jouir sans le posséder. Nous sommes donc avertis que, parmi l'universalité des objets dont les hommes recherchent et se disputent la possession en vue de leur bien-être et qui composent et totalisent le monde de l'utilité, nous ne rencontrons pas l'œuvre d'art. La beauté est faite de son inutilité. Epreuve révélatrice, et qui par voie de contradiction nous peut aiguiller vers notre recherche, l'homme que domine le sens utilitaire se comporte à l'égard de l'œuvre d'art comme, à l'égard d'une souris empaillée, un chat qui l'ayant flairée s'en écarte comme de quelque chose qui n'a pas pour lui de réalité.

Par quels moyens l'art réussit-il donc à soustraire au domaine de l'utilité les objets qu'il y rencontre, à les convertir en œuvres d'art et à les destiner à ceux-là seuls qui sont pourvus du sens esthétique ?

Répondre à cette question, c'est traiter des techniques de l'art, de ses techniques naturelles, de celles auxquelles un artiste ne peut se soustraire et auxquelles il se conforme nécessairement dès qu'il œuvre, bien ou mal. En sorte que cette question des techniques se trouve

posée sinon résolue par la recherche même des moyens par lesquels l'œuvre d'art réalise les exigences du sens esthétique.

La première de ces exigences est le retrait de l'objet du domaine de la causalité et la substitution, au rapport de causalité entre la sensibilité et l'objet, du rapport de représentation.

Par quel procédé le lien de causalité est-il rompu ? Ici, il faut distinguer entre les arts plastiques, sculpture, dessin, peinture, et les arts d'expressions dont la musique et la danse sont les types et auxquels participent la poésie et l'art dramatique, qui sont des complexes de ces deux formes de l'art, et l'architecture qui est un complexe de l'art et de l'utilité.

§

Les arts plastiques ont trait aux objets du monde extérieur. Il s'agit donc à leur égard d'interrompre le courant de causalité dans le sens où il va de ces objets vers la sensibilité, par où ces objets sont pour nous des menaces ou des promesses de bonheur, excitant notre peur ou notre désir.

La sculpture procède par transsubstantiation, change la chair, les muscles en une matière inerte, marbre ou airain où les fauves les plus redoutables nous deviennent plus inoffensifs, aux groupes d'un Barye ou d'un Cain, que ne sont les lions et les tigres du Zoo, séparés de nous par un fossé que leur bond ne peut franchir. Le dessin et la peinture usent d'un moyen plus radical : ils réduisent le volume à la surface, modifient l'espace en ne lui conservant que deux de ses dimensions. Il n'y a plus de place pour la causalité en ce qui touche à ces objets transformés à son usage par l'activité esthétique. Une nature morte de Chardin, une table chargée de fruits, n'apaisera pas notre soif et nous pourrions mourir de faim devant les venaisons et les quartiers de viande entassés sur sa toile par l'art d'un Jordaens. Mais dans le silence forcé de nos convoitises, toute notre activité spectaculaire, tout notre pouvoir de représentation, seul maître de la totalité de

notre esprit, atteint sa plus haute puissance et voici substitué aux sensations du goût et au désir du ventre la seule sensation de beauté.

Il en va autrement pour les arts d'expression. La musique, la poésie ont pour objet le monde intérieur des sentiments, des émotions et des passions. Le cours de la causalité s'écoule ici du dedans vers le dehors. Aux excitations du monde extérieur converties en émotions, l'organisme va répondre par des actes. Mais c'est au moment où cette réplique s'apprête que la transformation esthétique intervient. Elle construit un barrage à l'encontre de ce flux de causalité et, à l'énergie accumulée dans l'organisme qu'elle détourne de son orientation vers l'acte, elle offre une issue où, sur la tension des cordes vocales, la vibration nerveuse prête à déclancher le jeu des muscles se mue en une vibration sonore, où elle s'exteriorise. Le cri jaillit, ancêtre du chant et de la poésie qui du dehors, par l'entremise de l'ouïe, pourra affecter notre sensibilité. Ce qui était sensation et émotion devient perception et spectacle.

§

Je vous ai demandé de considérer l'homme, l'organisme humain, comme un lieu d'échange et comme un transformateur d'énergie. Or tel est bien le phénomène qui s'accomplit ici. L'homme a reçu du milieu une excitation. Il la lui peut restituer en réagissant par un acte. Première forme de l'échange et qui va perpétuer le jeu de la causalité. Mais il a aussi le pouvoir de rompre ce jeu indéfini et de métamorphoser ce dynamisme de l'action et de la réaction en un phénomène nouveau, en un objet de représentation qui, sur les rives du fleuve où la causalité continue de s'écouler, dresse immobile dans l'éternité ou parmi ces perspectives du temps esthétique dont M. Brunschvicg a proposé la notion, la forme d'une réalité nouvelle, l'œuvre d'art. En ce qui touche aux arts d'expression, voici donc rompu le courant de causalité

qui va des hommes vers les choses ou vers les autres hommes.

Cette rupture est l'événement essentiel qui sépare la réalité utilitaire de la réalité esthétique. Elle se produit à l'égard des arts plastiques de telle façon qu'elle nous met à l'abri des menaces, des agressions et des maux du monde extérieur. N'oublions pas toutefois qu'elle nous sèvre aussi des voluptés et des plaisirs qui sont l'un des deux modes de nos sensations élémentaires. Il y a beaucoup d'ascétisme dans la conception que je propose ici de l'art. L'apparition de la beauté est faite de la métamorphose du plaisir aussi bien que de la douleur en cette forme nouvelle de la sensation que l'art réalise. Cette métamorphose est, je l'ai dit, une synthèse. Elle ne s'accomplit que par la composition et l'évanescence des sensations élémentaires.

Et je note, fermant cette parenthèse, que la rupture du courant de causalité en ce qui touche aux arts d'expression, se produit de telle façon qu'elle protège le monde extérieur, celui des hommes et des choses contre les actes de vengeance et d'agression que, dans l'ordre de l'action, les excitations que nous avons subies de son fait pourraient nous inspirer.

Par ces deux opérations de chirurgie spirituelle que l'activité esthétique accomplit, par cette section en deux endroits du courant de causalité qui se propage dans le domaine de l'action, le monde recouvre son innocence : paradis terrestre où il n'y a plus ni bien ni mal, ni faute ni péché, où le plaisir et la souffrance se sont réconciliés dans la contemplation. Ce que j'ai appelé en différentes études : *l'erreur sur la fonction de la conscience* prend fin. L'instinct vital, sous ses formes utilitaires, s'était servi de la conscience comme d'un moyen de réformer le monde pour se le rendre propice. L'instinct esthétique a attendu que le sens spectaculaire, qui est la seule activité spécifique de la conscience, ait pris assez de force pour engendrer une joie contemplative supérieure à toutes les douleurs. C'est cette joie que provoque l'œuvre d'art. Elle n'en peut causer d'autre.

§

Je ne perds pas de vue cette autre exigence du sens esthétique : l'œuvre d'art implique chez l'artiste la résolution de ne rien changer aux événements du monde qu'elle représente ou qu'elle évoque. Il faut que les choses demeurent dans l'ordre de la causalité ce qu'elles y sont *devenues* pour que puisse se manifester la relation nouvelle que l'œuvre d'art noue avec elles dans le domaine de la représentation. Quand le poète compose *la Nuit d'Octobre* ou *le Souvenir*, il transmue en spectacles et en éléments de beauté une trahison amoureuse à laquelle il faut que rien ne puisse plus être changé pour qu'elle demeure l'objet de son inspiration. C'est le don des poètes et c'est le don des musiciens, un Beethoven ou un Schumann, de pouvoir transposer dans le monde de l'expression lyrique ou sonore des événements qui comportent d'autres conséquences, les meurtres et les suicides, pâture inépuisable du *fait divers*, dans un monde où le lien n'est pas rompu entre l'excitation et l'action.

§

Il est un dernier point sur lequel je dois insister pour montrer réalisée dans l'œuvre d'art l'exigence suprême du sens esthétique, le pouvoir qu'il confère à ceux chez lesquels il s'est développé de jouir des choses sans les posséder. Il faut pour cela que la nature de l'œuvre d'art soit telle que le fait de la posséder n'ajoute rien au plaisir spécifique que le sens esthétique tire de sa seule contemplation. Or il en est ainsi, que l'œuvre d'art relève de la plastique ou de l'expression. Le possesseur des plus belles galeries de tableaux que l'on imagine ne retirera de leurs possessions aucune joie véritable, s'il n'est pourvu de cette vertu active qu'est le sens esthétique. Ainsi d'un eunuque qui, par une révolution de palais, serait devenu le propriétaire du sérail de son maître. Et si j'emploie cette comparaison c'est pour réagir contre le préjugé qui place un fait de renoncement à la base du sens esthétique alors qu'il répond dans la biologie à l'acquisition d'un pouvoir

nouveau. C'est pourquoi le plus pauvre hère, s'il est doué de ce sens privilégié, éprouvera une joie plénière à contempler dans les musées les grandes œuvres de la peinture de tous les temps. Et celles-ci pour n'être pas à lui ne lui en livreront pas moins leurs trésors. Posséder n'est rien en cet ordre. Il s'agit et il suffit de voir.

Mais il est presque dépourvu de sens de parler de la possession d'une symphonie de Beethoven, d'une sonate de Mozart, d'un opéra de Berlioz ou de Wagner. Il n'est ici que d'entendre et il n'y a rien à posséder.

Tous les objets du monde utilitaire exigent la possession individuelle et cette possession s'épuise par l'usage. Le morceau de pain que j'ai mangé ne peut nourrir d'autres que moi et ma maison ne peut abriter qu'un nombre restreint de personnes. Pour qu'un autre en pût jouir, il a fallu que saint Martin se dépouillât de son manteau. Mais l'art renouvelle incessamment le miracle des pains et des petits poissons. Ou plutôt le sens esthétique, par sa vertu créatrice, restitue le miracle dans la réalité de l'œuvre d'art. C'est par cette vertu qu'une symphonie peut être entendue, qu'un tableau ou un marbre peuvent être contemplés par un nombre toujours croissant d'admirateurs sans que le plaisir des uns soit diminué par le plaisir des autres. Ainsi, tout ce que le sens esthétique exige pour sa satisfaction est assemblé dans l'œuvre d'art : rupture du lien de causalité, éveil par ses métamorphoses de la seule sensation de beauté, inutilité de la possession individuelle, caractère inépuisable des joies qu'elle distribue.

V

Mais, parmi tous ces caractères qui distinguent l'œuvre d'art de tous les objets inventés par l'homme en vue de son utilité, le plus important est celui qui révèle l'apparition dans l'esprit d'un nouveau rapport entre l'homme et les choses, celui d'objet à représentation. C'est là le fait capital. Il est l'œuvre propre du sens esthétique et j'en ai déduit la définition de la sen-

sation de beauté comme de la métamorphose de l'émotion en spectacle. Cette définition je la rappelle à deux fins au terme de cette étude : insister sur la part d'ascétisme qu'elle comporte et que déjà j'ai dénoncée, la mettre au point précis d'une philosophie de la relation dont elle découle et garder mes lecteurs d'une interprétation sans nuances par où elle viendrait à se confondre avec ces philosophies de l'absolu dont j'ai dénoncé, dès les premières pages de cette étude, l'inanité.

D'une part donc, je ne voudrais pas donner la sensation esthétique pour plus désirable qu'elle n'est et je rappelle que, si la rupture du lien de causalité entre la sensibilité de l'homme sous ses formes élémentaires et le monde extérieur le délivre des sensations douloureuses, elle le sèvre des voluptés qui sont l'un des deux modes de cette sensibilité. Une philosophie de l'art n'a pas à jouer le rôle d'un sergent recruteur. Les vocations d'art ont toute la gravité des vocations religieuses. Il y faut éviter le bovarysme. Seule la grâce esthétique, engendrant une virtualité, impliquant une maturité physiologique, indépendante de tout effort individuel, peut faire que la métamorphose s'accomplissant réintègre dans la sensation de beauté toute l'ardeur des sensations primitives. Le sens esthétique se développe comme une croissance naturelle. Il apparaît, chez l'homme, comme apparaît dans la biologie une espèce nouvelle, qu'aucun effort volontaire de l'espèce dont elle est sortie n'a contribué à former. La morale peut prêcher le renoncement aux passions. Par là, il est possible qu'elle prépare inconsciemment l'avènement du sens esthétique. Mais le sens esthétique est une réalisation. Il ne connaît pas le renoncement et, les formes les plus violentes des sensations élémentaires, il les recueille et les transpose sans en rien perdre dans la plénitude de la sensation de beauté.

§

Est-il nécessaire, après cela, pour ceux qui ne l'auraient déjà fait, d'éclaircir et de préciser de la lueur

d'une nuance la définition que j'ai donnée de la sensation de beauté? Faut-il donc en exclure l'émotion? Mais je pense que sans émotion il n'y a pas de vie psychique. Ce qui est exclu dans la métamorphose c'est l'émotion, sous les formes polarisées de la douleur et du plaisir... Mais le fait nouveau de la représentation spectaculaire qui résorbe en la sensation équatoriale de beauté ces deux modes alternés, quel artiste en ayant éprouvé la réalité pourrait penser qu'il ne provoque aussi une émotion d'une extraordinaire intensité? Dans la délivrance de la douleur ou dans l'abandon de la volupté que réalise la métamorphose, n'y a-t-il pas la source d'une prodigieuse émotion, qui retentit, du fait de l'évanescence, dans la sensation de beauté? Mais cette forme nouvelle de l'émotion diffère *toto cœlo* de l'émotion élémentaire, plaisir et douleur, Par l'attitude spectaculaire, qui est une relation de l'activité psychique avec elle-même, ce qui est accompli, c'est la substitution à une réalité imparfaite où la douleur se mêle au plaisir d'une réalité bienheureuse qui se constitue aux dépens de la douleur aussi bien qu'aux dépens du plaisir. S'il me fallait critiquer ma définition de la beauté, je dirais que le terme émotion y est entendu au sens restreint où celle-ci est provoquée par le plaisir et la douleur. C'est cette part de l'émotion, la seule que nous éprouvions et connaissions avant la métamorphose, qui est convertie en spectacle. Mais l'émotion qui, en son sens plein, est la condition de la vie psychique, renaît de la consommation de ces éléments évanouis sous la forme spectaculaire de l'émotion de beauté.

§

Je conserverai sous le bénéfice de cette critique et de ces éclaircissements la définition de la beauté comme de la métamorphose de l'émotion en spectacle, et j'en viens à la seconde part de la mise au point où cette étude trouvera sa conclusion.

Elle a trait à l'œuvre d'art, en tant qu'elle est le produit où l'activité esthétique s'invente un objet qui réponde à

son besoin. Par les procédés techniques où se manifeste l'activité propre du sens esthétique, l'art retire les objets du monde de la causalité. Il les affranchit du sens utilitaire. Est-ce à dire que l'activité esthétique réussisse à créer un objet qui éveille d'une façon absolue et sans partage l'attitude de la contemplation? Je ne le pense pas. Il pourrait sembler que l'œuvre d'art accomplie fut celle où toute émotion, plaisir et douleur, eût été convertie en spectacle. Je pense qu'une telle œuvre n'existe pas en fait et que, théoriquement, elle ne peut être conçue. Je n'ai pas, au début de ces pages, rejeté la conception d'un beau objectif et absolu, qui longtemps a été à la base de l'esthétique classique, pour en rétablir l'équivalent dans une philosophie de la relation dont le seul énoncé l'exclut. L'absolu, qui ne laisse place à aucun état de conscience, s'abolit dans le néant au moment même où il se réalise.

La philosophie de la relation, qui implique le maintien de la conscience, implique donc aussi en tout objet qu'elle considère une part d'imperfection qui est la marque de sa réalité. Ce point de vue domine la conception du Bovarysme qui est *la philosophie de la conscience* introduisant dans l'être la relation qui le fait apparaître à sa propre vue dans le monde de l'existence phénoménale, seul concevable pour l'esprit. C'est ce que j'exprimais dans la quatrième et dernière partie du *Bovarysme*, tout entière consacrée à l'étude du réel.

« Quelque manifestation de la réalité que l'on considère, disais-je, il apparaîtra que cette forme quelconque doit son existence à un état d'antagonisme entre deux tendances d'une même force, il apparaîtra que dans tous les cas, chacune de ces tendances aspire à supprimer l'autre afin de régner seule » enfin, « qu'à supposer réalisé le vœu de l'une ou de l'autre de ces tendances, ce triomphe causerait avec la ruine de cette tendance la suppression de toute réalité (8). »

L'activité unique dont il a été question au cours de cette étude est l'activité psychique. Les deux tendances

(8) *Le Bovarysme*, p. 260. Un vol. in-8°, Mercure de France.

issues d'elle et qui se disputent l'hégémonie sont le sens utilitaire et le sens spectaculaire. Il ne peut être de réalité d'art que dans la relation de ces deux sensibilités. Sans une part d'émotion, plaisir et douleur, demeurée dans l'œuvre d'art, le sens spectaculaire ne serait pas appelé à s'exercer car l'œuvre d'art n'affecterait aucune sensibilité. Il est donc nécessaire que toujours persiste dans l'œuvre d'art, à quelque degré de dilution homéopathique qu'elle soit réduite, la présence d'un élément plaisir ou douleur par où le lien est maintenu entre les divers états de l'activité psychique. Si la tendance spectaculaire qui s'y épanouit excluait l'autre absolument, elle s'évanouirait elle-même dans son triomphe, selon les exigences de la proposition du bovarysme, n'étant plus supportée dans la relation par le terme antagoniste qui la soutient en la contrariant, comme s'opposent et se soutiennent les deux arcs de l'ogive.

Comment donc définir l'œuvre d'art en demeurant dans les termes de la philosophie de la relation? Celle où intervient d'une façon prépondérante l'activité esthétique dans son rapport avec l'activité du sens utilitaire; celle qui, pour cette prépondérance, détermine l'esprit à en faire usage comme d'un spectacle à contempler plutôt que comme d'un objet à utiliser. Or, on a vu que c'est la fonction naturelle de l'art de soustraire, par ses techniques les objets qui sont ses œuvres à la possibilité d'être utilisés dans le domaine de la sensibilité élémentaire.

Toute œuvre d'art est donc un complexe où interfèrent les éléments de la sensibilité élémentaire avec le sens esthétique qui transforme une part de ces éléments en représentation, en spectacle.

§

La définition que j'ai donnée de la beauté, la métamorphose de l'émotion en spectacle permettra donc de distinguer dans ce complexe, qu'est toute œuvre d'art, ce qui y entre d'exclusivement esthétique. De ce critère on pourra faire usage pour établir une hiérarchie entre les œuvres d'art selon la proportion plus ou moins forte

qu'elles renferment d'éléments spectaculaires par rapport aux appels à l'émotion qui y persistent. On pourra de cette relation conclure à un jugement de valeur. On pourra, d'un point de vue plus objectif, n'en faire état que comme d'un strict appareil de dosage. Pour fixer par un exemple concret ce que j'entends signifier ici, je comparerai le *Faust* de Gounod à la *Damnation de Faust* de Berlioz. Ces deux compositions musicales sont des œuvres d'art. Mais qui ne sent que la première implique un appel aux sensations élémentaires de l'érotisme et de la douleur, qui est singulièrement atténué dans la seconde par la qualité de la technique musicale? Toutefois, cet appel à la sensation a pour effet d'amener jusqu'au seuil de la transposition esthétique nombre de sensibilités sur lesquelles n'aurait pas de prise l'art plus transposé de Berlioz.

De telles comparaisons, qui pourraient être multipliées selon bien des nuances, formeraient une introduction à des considérations sur l'art populaire et l'art savant, termes tranchés qui comporteraient eux-mêmes toute une gradation de nuances. Je n'en veux retenir qu'une application du point de vue physiologique qui est à la base de cette étude et qui me semble propre à identifier l'un avec l'autre ces deux modes de l'art, quelles que soient leurs divergences. Aussi bien est-ce par la considération de ces éléments physiologiques par où l'art plonge dans la biologie que je terminerai cette étude.

L'homme lieu d'échange et transformateur d'énergie. Cette proposition tient elle-même à la conception que je me forme de l'existence, non, à la façon des anciens philosophes, comme d'un événement se déroulant d'un commencement vers une fin, mais comme d'un jeu de forces indéfini s'exerçant dans l'ordre de la cause à l'effet, processus physico-chimiques, puis biologiques, pour aboutir, aux phases ultimes de la biologie, à une péripétie où cette activité pure apparaît divisée avec elle-même par la conscience où elle reflète à sa propre vue les états antérieurs de son improvisation. L'homme est l'être chez lequel se manifeste à nos yeux d'une façon claire et dis-

tincte, avec l'apparition de la conscience, cette division avec elle-même de l'activité totale qui se développe dans l'existence. Au cours de toutes les péripéties antérieures du devenir, chacune des métamorphoses que nous voyons apparaître, et qui forment à nos yeux les règnes de la nature, impliquent la transmission totale au nouveau règne des éléments impliqués dans le règne précédent. Il y a, de l'un à l'autre, altération, transformation en vertu d'une synthèse, mais rien ne nous autorise à penser qu'il y ait perte d'énergie. Toutes les forces incluses dans les éléments physico-chimiques se retrouvent dans la biologie avec des manifestations inédites qui réalisent par des relations nouvelles des degrés divers du jeu de la causalité. Chez tous les représentants de ces règnes, il y a égalité de la réaction à l'action. Il en est autrement dès que la conscience apparaît. Né des combinaisons de la causalité, le nouveau pouvoir de représentation qui se dégage avec elle des virtualités du devenir, est soustrait à l'improvisation en termes de causalité.

Cette conséquence en résulte.

L'être chez lequel la conscience s'est développée, l'homme, ne peut plus extérioriser par une réaction dans l'ordre de la causalité la totalité de l'excitation qu'il a reçue du monde extérieur. Par le mécanisme physiologique de la conscience, une part de cette excitation a été transformée en représentation. D'où cette angoisse et ce déséquilibre que j'ai signalés au cours de cette étude et qui vient d'un excès de plénitude. Malheur de la conscience. Mais ce malheur est compensé par le pouvoir que la conscience introduit dans l'activité psychique d'extérioriser en un phénomène de représentation dont l'œuvre d'art est l'expression concrète, cette part de l'excitation qui a été retenue par la conscience. Et ceci marque la place de l'art comme fonction de la biologie que, pour réagir aux excitations du monde extérieur, il manifeste chez l'homme une modalité nouvelle qui ne se rencontre en aucune autre espèce. Il n'est d'œuvre d'art que de l'homme.

Et c'est par là que cette étude se rattache à mes études

antérieures sur la moralité esthétique, si la moralité, en tant que condition d'existence, est l'harmonie de l'homme avec lui-même. Cette harmonie consiste en l'adéquation la plus approchée qui soit possible, de la réaction à l'excitation. Importance suprême, dans l'ordre humain, du sens esthétique et de l'œuvre d'art pour approcher de cette adéquation.

JULES DE GAULTIER.