

## II

### La Science et la Beauté <sup>(1)</sup>

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

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

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

Le beau éveille en nous des pensées, des sentiments ; sa création met en jeu toutes les puissances de l'esprit, et il semble que, nous élevant au-dessus de nous-mêmes, sa contemplation multiplie nos forces de concevoir, de sentir et d'aimer : il y a là tout un ordre de phénomènes qui méritent d'être observés. Cette étude compléterait les travaux des physiologistes et achèverait la science du beau : E. Véron l'entreprend. Il n'ignore pas qu'il est impossible de rattacher « ces effets moraux de l'art » à leurs conditions organiques, de les ramener aux fonctions cérébrales, trop mal connues encore, et il en conclut qu'il faut renoncer à l'espoir d'en faire la science définitive ; il veut au moins, se plaçant en face des œuvres de l'art, comme le physicien en face des phénomènes de la nature, observer, recueillir des faits et, sinon les expliquer, « les classer dans l'ordre le plus vraisemblable (1). » En étudiant le livre de Brücke, déterminons les rapports des sciences positives avec la beauté, et voyons jusqu'où peut conduire cette étude objective des conditions matérielles de l'art ; nous nous demanderons ensuite, en examinant le livre de Véron, si c'est par la méthode qu'il propose en excluant toute psychologie, toute étude directe de l'esprit par lui-même, qu'il faut continuer l'œuvre commencée par les savants ; si nous sommes réduits à constater et à classer des faits en attendant que l'on ait découvert les mouvements des cellules nerveuses qui répondent aux idées et aux sentiments ; si, de même que les physiologistes étudient l'œil et l'oreille pour expliquer le plaisir que causent

(1) *L'esthétique*, par Eugène Véron. Romuald, éditeur.

les couleurs et les sons, il ne serait pas rationnel et possible d'étudier l'esprit, pour rattacher à sa nature et à ses lois le plaisir et l'activité que suscite en lui la présence de la beauté.

## I

Brücke (1) intitule son livre *Principes scientifiques des beaux-arts* ; mais il n'entend s'occuper que des rapports de la science positive avec les éléments matériels qui constituent le langage de l'art. Considérez un tableau, sans vous inquiéter du sujet qu'il représente : vous avez sous les yeux des formes, de la lumière, des couleurs ; or il y a une science, l'optique, qui cherche les lois de la lumière, détermine la marche de ses rayons à travers les différents milieux qu'elle traverse, tour à tour la décompose et la recompose, en fait jaillir ou y fait rentrer les diverses couleurs. Ce n'est pas tout : le tableau est une surface plane, et cependant, pour nous, les objets représentés ont trois dimensions : les formes sortent en relief, les rondeurs s'accusent, les profondeurs se creusent et

(1) Le grand défaut du livre de Brücke, il le reconnaît lui-même dans sa préface, c'est le manque d'unité, l'absence de toute idée générale. Négligeant quelques remarques sur la perspective dans la sculpture, dans l'architecture, nous nous occuperons uniquement de la peinture, et nous emprunterons à la belle conférence de Helmholtz, imprimée à la suite du volume, le plan qui nous permettra de coordonner les idées dispersées de Brücke.

fuient devant le regard ; c'est l'œil qui est l'auteur de ces illusions ; c'est lui qui par son mode de percevoir, par ses habitudes acquises, modèle ces objets et développe ces étendues ? Or il est une science, la physiologie, qui étudie le sens de la vue, qui cherche dans la structure et dans la disposition de l'organe la raison des fonctions qu'il accomplit. L'étude de l'optique et de la physiologie, en nous révélant les rapports qui s'établissent entre l'œil et la lumière, ne nous permettrait-elle pas de rendre compte des procédés que les peintres ont découverts et appliqués spontanément, de mieux connaître les combinaisons des couleurs et les principes de leur harmonie, d'indiquer suivant quelles lois les distances modifient les rapports de grandeur, de clarté, de coloration, En ce sens, rattacher la peinture à ses principes scientifiques, c'est donner plus de précision à la technique de l'art, c'est rattacher à la nature de l'œil et de la lumière, aux lois découvertes par l'optique et la physiologie des sens, les moyens employés pour produire l'illusion pittoresque.

Ce que le peintre veut d'abord, c'est représenter l'image des objets extérieurs. Dans quelles limites et par quels moyens peut-il y réussir ? Le problème paraît simple. Primitivement, tous les objets nous paraissent étendus sur un même plan, disposés sur une surface à deux dimensions, collés les uns près des autres sur un grand voile qui toucherait l'œil. Peu à peu, grâce au travail de l'esprit, qui associe les données simultanées des sens et qui se souvient des rapports des formes et des distances aux jeux de lumière et aux dimensions apparentes, nous mettons chaque objet à sa place, nous jugeons des grandeurs, des

formes, de l'éloignement, et nous ouvrons l'étendue devant nous. Le tableau est une surface plane, qui ne diffère pas du voile sur lequel les objets, avant toute expérience, nous paraissent juxtaposés ; que le peintre représente les lignes et leurs rapports, les degrés de l'ombre et de la clarté, les couleurs dans leurs nuances et leurs dégradations, l'œil, obéissant à ses habitudes spontanément, verra les objets qu'il a coutume de rencontrer sous ces apparences. Mais le problème ne serait aussi simple que si le peintre nous montrait les formes telles que nous les percevons, que s'il disposait des mêmes degrés de clarté que la nature, que s'il pouvait rendre les couleurs dans leur intensité réelle. En est-il ainsi ? Helmholtz examine successivement ces trois points.

Arrêtons-nous d'abord aux formes des objets perçus. Notre œil est une sorte de chambre noire, au-devant de laquelle est enchâssée une lentille convergente (le cristallin), que les rayons lumineux traversent pour aller former une image renversée des objets sur la rétine. Imaginons sur un tableau une image analogue à celle qui se peint au fond de l'œil ; l'impression ne sera-t-elle pas identique à celle que feraient les objets réels ? — Il n'en est rien. Votre tableau est un paysage : supposez que le cadre se brise, que la toile grandisse et s'étende, que devant moi se déploie la campagne représentée ; je marche, les arbres du fond marchent avec moi, les arbres du premier plan reculent, semblent fuir ; tous les objets s'animent, se déplacent. Devant notre surface peinte, les objets restent collés les uns aux autres, les arbres du premier plan tenant aux arbres les plus éloignés, sans que nos

mouvements se communiquent à eux et intervertissent leurs rapports. — Soit ; restez immobile. — Oui ; mais que mon œil se déplace, et me voici encore contraint de me souvenir que je suis devant une surface plane, accrochée au mur, sans horizon, sans profondeur. En présence de la nature, chaque mouvement de l'œil, changeant le point de vue, crée un spectacle nouveau ; votre œuvre est figée dans une forme immuable ; toujours le même spectacle, avec la contradiction d'un point de vue qui ne se modifie pas, quand l'œil se meut. — Mettez-vous au point de vue, immobilisez votre œil comme votre corps, et jouissez en paix de l'aspect de la réalité que le peintre vous présente. — Nouvel obstacle. Si j'étais en face du paysage, je le verrais avec deux yeux, de deux points de vue un peu différents ; et l'image unique que je percevrais serait formée par la combinaison de ces deux images d'une perspective un peu différente. « Votre tableau n'a qu'un point de vue et montre à « l'œil droit absolument la même image et les mêmes « objets représentés qu'à l'œil gauche. Or c'est dans « cette différence des images des deux yeux que se « trouve le moyen le plus précieux pour juger avec « exactitude à quelle distance les objets se trouvent de « nos yeux et quelle est dans l'espace leur étendue en « profondeur. » La construction du stéréoscope le prouve. Dans cet instrument, deux images, prises de deux points de vue répondant aux lignes de vision des deux yeux, et combinées de façon que chaque œil voie celle qui lui est destinée, nous donnent la sensation nette du relief et de la profondeur, que ne donne pas chaque image vue séparément. Ainsi les

formes ne sont pas perçues dans un tableau comme elles le sont dans la réalité, c'est un fait. Si le peintre refuse de suppléer à l'insuffisance de ses moyens par une habileté à user de toutes ses ressources, il ne montre pas sa force, mais son ignorance des conditions et des limites de son art. Qu'il le veuille ou non, il ne parle pas comme la nature, et son langage est une interprétation.

Par la perspective linéaire la science se fait l'auxiliaire de l'art, auquel elle prête la certitude de ses principes. Essayons de faire comprendre comment est possible cette intervention de la géométrie dans la peinture. La lumière, quand elle ne passe pas d'un milieu dans un autre, de l'air dans l'eau par exemple, se propage en ligne droite ; l'œil est ainsi conformé que la hauteur et le volume de tous les objets diminuent en proportion de la distance où il les voit ; prolongez cette distance indéfiniment, à l'horizon, cet objet se réduit à un point. Ces deux vérités reconnues, voici des conséquences qui peuvent donner l'idée de la méthode géométrique, par laquelle on établit les théorèmes de la perspective. Un tableau est tendu verticalement devant moi, j'appelle ligne d'horizon la ligne qui est à la hauteur de mon œil ; point de vue, le point fixé par mon œil quand je regarde perpendiculairement au tableau ; le point de vue est donc sur la ligne d'horizon. Des lois de la lumière et de la vision je conclus immédiatement que toutes les droites perpendiculaires au plan du tableau doivent passer par ce point dans l'image perspective ; en effet, les rayons lumineux se propageant en ligne droite, toutes ces lignes sont parallèles à la ligne qui va de l'œil au

point de vue, et, comme la grandeur apparente des objets diminue à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil, les distances égales qui séparent ces lignes doivent toujours diminuer jusqu'à se confondre à l'horizon en un seul point qui est le point de vue. Le point de vue fixé nous permet donc de déterminer mathématiquement la direction de toutes les lignes perpendiculaires au tableau et de produire ainsi sur une surface plane l'illusion de leur fuite dans l'espace. Par des raisonnements analogues, en s'appuyant sur la direction linéaire des rayons lumineux et sur ce fait que la grandeur apparente des objets diminue comme la distance, on construirait géométriquement toutes les lignes dans leurs rapports et on créerait l'apparence des dimensions de profondeur.

Les jeux de la lumière nous sont aussi d'un grand secours pour discerner les formes et les distances. Les ombres accusent le modelé par leurs gradations insensibles et leurs transitions délicates, parfois, par leurs duretés et leurs brusqueries ; elles font tourner doucement les surfaces arrondies, saillir par leur contraste le relief des parties éclairées. Ici encore, la science vient en aide à l'artiste ; elle lui apprend à construire les ombres, à leur donner leur intensité relative, à les mettre en perspective. Mais elle l'instruit surtout en l'avertissant des phénomènes, qu'elle ne peut ramener à des lois fixes et qu'il ne peut rendre que par la délicatesse de ses sens et l'habileté de son exécution. L'ombre n'est jamais pure ; elle est plus ou moins pénétrée par la lumière diffuse, plus ou moins atténuée par les reflets des objets environnants, ajoutez qu'elle paraît plus obscure par le contraste

d'une clarté vive, et qu'elle s'affaiblit pour nous dans le voisinage des noirs. De l'importance des ombres résulte l'importance de l'éclairage choisi : c'est la direction de la lumière qui fait la puissance artistique des ombres. Faites venir de face une lumière brutale, le modelé disparaît ; qu'on ne dise pas que nous percevons les formes sous toutes les lumières dans la réalité ; nous savons déjà qu'on ne perçoit pas un tableau comme les choses qu'il représente. La lumière latérale semble la plus propre à produire un effet pittoresque, parce que, multipliant les ombres, les distribuant avec plus de variété, elle dit plus de choses et permet une traduction plus facilement intelligible des objets représentés. Ceci reste toujours vrai : dans le portrait, le visage ne doit pas être aplati sur la toile ; il faut qu'il s'en détache et qu'il en sorte, que ses divers plans s'indiquent, que les rides se creusent, que les saillies marquent leur relief. Un tableau d'histoire n'est pas une juxtaposition de personnages : c'est un tout que le clair obscur modèle dans son ensemble, de la clarté qui insiste sur la pensée principale jusqu'au silence de l'ombre qui laisse dans une sorte d'oubli les personnages secondaires. Le paysage n'est pas un étalage de couleurs ; il doit être modelé dans son ensemble et dans ses détails par les jeux de la lumière et de l'ombre. De là la préférence des peintres pour les levers et les couchers de soleil, où la lumière de l'horizon, du dernier au premier plan, laisse mille indications précises. De là aussi le danger des paysages en plein midi : le soleil tombe droit, étale de tous côtés une clarté uniforme, sans intelligence, qui supprime le modelé ; il plonge tout dans une sorte de

brasier ardent, éteint la couleur dans la fusion d'un rayonnement doré qui n'a de charme que par l'intensité d'une lumière chaude, puissante, impossible à rendre par la froideur terne de nos couleurs sans éclat.

La perspective aérienne est encore un des moyens de donner l'illusion de l'étendue en profondeur sur une surface plane. La science explique à l'artiste ce que la délicatesse de ses sens déjà lui permet de constater. Entre le spectateur et les objets éloignés s'interposent des masses d'air illuminées, or cet air n'est pas pur. L'été, voyez un rayon de soleil qui pénètre dans une chambre dont les volets sont fermés; sur sa route se soulève et s'agite une multitude de molécules flottantes. Nous sommes ainsi plongés dans une atmosphère de poussière que la lumière doit traverser pour arriver jusqu'à nous et où elle subit des réflexions qui la dispersent. Qu'est-ce que la lumière? Un mouvement ondulatoire. Qu'est-ce que la lumière blanche? L'ensemble des mouvements à ondes plus ou moins longues qui constituent les diverses couleurs du spectre. Les rayons jaunes et rouges ont les ondes les plus longues, les rayons violets et bleus ont les ondes les plus courtes; les premiers ne seront donc dérangés dans leur marche que par les corpuscules assez gros, les autres seront réfléchis par les molécules des poussières plus fines (1). De là, selon les poussières sou-

(1) Helmholtz se sert d'une comparaison claire: une bûche s'opposera aux ondulations que vous formerez en jetant une pierre dans une eau dormante: elle les brisera, les déformera; cette même bûche sera entraînée par une longue vague de la mer, sans en modifier le mouvement ni la forme.

levées dans l'atmosphère, des colorations diverses de l'espace et des objets répandus dans l'espace. « La lumière des milieux dont la transparence est altérée est d'autant plus bleue que les molécules obscurcissantes sont plus petites, tandis que des molécules plus grandes réfléchissent plus uniformément la lumière de toutes les couleurs et produisent un effet plus blanchâtre. » Quand le ciel est très-pur, la lumière du soleil perd par réflexion ses rayons bleus et violets et répand sur tout le paysage ce ton chaud, ce jaune doré qui fond les couleurs dans une ardeur de flamme. A l'aurore, au couchant, la lumière qui vient de l'horizon jusqu'à nous, perdant dans ce trajet les rayons bleus et violets, se colorent de tons roses, jaunes, orangés ou rouges, auxquels se mêle par contraste la délicatesse d'un vert d'opale. Le peintre indique les distances, rend visibles les profondeurs, en faisant ressortir la couleur de l'air sur celle des objets, en marquant les divers plans par la diversité de la lumière qui les baigne, en racontant les épisodes de cette lutte des rayons lumineux dans leur marche à travers l'espace. C'est ainsi que la science apprend à l'artiste les limites de son art et les moyens de suppléer à son impuissance.

Le peintre ne peut reproduire sur la toile les deux images prises de deux points de vue différents qui, combinées par l'esprit en une image unique, donnent la notion précise des formes et des distances ; peut-il du moins égaler la clarté que la nature répand à profusion sur les choses, disposer comme elle de la lumière et des ténèbres, faire entendre le grand silence des nuits profondes, le bruit strident des jours éclatants ?

tants de soleil? Voici des chiffres et des faits. Un peintre s'est brûlé les yeux au soleil d'Afrique; il veut raconter ce qu'il a vu, l'impression d'incendie, la caravane qui traverse le désert, les pieds qui entrent dans le sable comme dans un métal amolli par le feu, les burnous blancs rejetant la lumière brûlante; un autre peintre veut dire le charme d'une nuit sereine, les formes vagues, étranges, dans les ténèbres, le dessin net des objets sous la lumière brillante et froide, ce quelque chose d'un rêve où, sur le fond troublé des idées flottantes, se détache la clarté d'une image qui s'impose: pour traduire ces sensations d'intensité si lointaine, les deux peintres sont réduits aux mêmes moyens d'expression, emploient les mêmes blancs et les mêmes noirs. Or la lumière du soleil est huit cent mille fois plus intense que celle du plus beau clair de lune. Sur un tableau, le blanc le plus clair l'est quarante fois moins que le blanc directement éclairé par le soleil, au désert, les burnous du peintre paraîtraient d'un noir grisâtre très foncé, et les objets éclairés par la lune sont dix à vingt fois plus clairs dans le tableau que dans la réalité. La peinture, impuissante à rendre la clarté dans l'ombre, mettant la nuit dans le jour, le jour dans la nuit, semble condamnée par l'étude de la lumière; elle est sauvée par l'étude de l'œil et des lois de la vision. Une lumière éclatante fatigue l'œil, l'affaiblit; une obscurité relative exagère sa sensibilité. Le peintre n'a pas à dire ce qui est, mais ce que nous éprouvons en présence de ce qui est; ce n'est pas la réalité qu'il doit rendre, mais l'impression qu'elle produit. Or il agit sur un œil au repos, dont la puissance n'est ni affaiblie ni exaltée; il peut donc avec moins

de force que la nature égaler ses effets sur nous. Les lois de la vision facilitent sa tâche. L'expérience prouve que, pour des intensités de lumière très variables, nous discernons toujours des différences de clarté d'un centième de la clarté totale. Le problème alors n'est plus de faire l'impossible, de créer un vrai soleil avec un peu de couleur jaune ; il s'agit seulement de respecter les valeurs, d'exprimer avec exactitude les proportions des clartés réelles. Le peintre ne reproduit pas la clarté du soleil, l'éclat des objets qu'il illumine ; sa lumière est plus pâle, mais l'œil qui la regarde est moins fatigué, et, comme toutes les valeurs réciproques des clartés dans la nature sont conservées, le spectateur éprouve l'impression qu'il aurait en face de la réalité. L'artiste ne copie pas, il transpose.

Ce qui est vrai de la clarté est vrai des couleurs. La nature produit ses effets par la force ; l'art n'imité pas cette force, qu'il ne saurait égaler ; il reproduit l'impression qu'elle fait sur nous. Toutes nos sensations sont des combinaisons de trois différentes sensations : celles du rouge, du vert et du violet, qui sont perçues indépendamment l'une de l'autre par trois systèmes différents de cellules des centres optiques. Il y a pour ainsi dire dans l'œil trois yeux, un pour le rouge, un pour le vert, un pour le violet, mais trois yeux qui travaillent ensemble ou deux à deux et produisent par cet exercice simultané la sensation de la lumière blanche et des diverses nuances. Voyons par quels artifices le peintre rend les effets des couleurs réelles : pour réussir, ce n'est pas ce qui est, ce sont ses sensations qu'il peint. Voici des exemples. L'im-

pression du blanc est une combinaison des impressions que les diverses couleurs spectrales produisent sur notre œil : or, sous une clarté forte, notre sensibilité pour le rouge et le jaune est très grande ; dans l'ombre, nous percevons surtout le violet et le bleu. Ainsi dans le blanc, sous une vive lumière, c'est le jaune ; sous une clarté pâle, c'est le bleu qui paraît dominer. Le peintre peut étaler sur sa toile un blanc terne ; il ne dispose pas d'une clarté assez intense pour faire sortir ainsi la couleur jaune de cette combinaison des diverses couleurs que donne le blanc : il ne lui reste qu'à traduire sa sensation elle-même, qu'à reproduire par un mélange de jaune l'effet d'un blanc fortement éclairé, sur notre œil. On sait qu'après avoir regardé longtemps du rouge on voit les objets colorés d'une teinte verte : l'œil qui voit le rouge, fatigué, ne perçoit plus ; pour un instant il cesse d'exister ; le rouge disparaît donc pour nous de la lumière blanche, et nous ne voyons plus que les couleurs qui, combinées avec le rouge, reproduisent le blanc. Les couleurs de l'artiste sont ternes, éteintes ; s'il veut rendre ces contrastes produits par l'intensité des couleurs réelles, il faut qu'il peigne ces contrastes eux-mêmes, en colorant de la complémentaire l'espace environnant. Ici encore, il faut que les phénomènes subjectifs de l'œil soient reproduits objectivement sur le tableau, parce que l'échelle des couleurs et des clartés sur ce dernier s'écarte de la réalité.

L'étude de l'œil nous permet encore d'établir quelques lois relatives à l'harmonie des couleurs. Ce dont il faut se souvenir avant tout, c'est qu'une couleur n'existe pas par elle-même, c'est qu'elle est une

note dans un accord, c'est qu'elle résonne tout autour d'elle et qu'elle est modifiée par l'écho des couleurs voisines. L'abus d'une même couleur fatigue l'œil, colore le tableau tout entier de la complémentaire ; trop de rouge, par exemple, et il semble que les objets soient plongés dans une lumière fantastique d'un vert bleuâtre. (1) Par l'abus des couleurs saturées, on arrive à un bariolage ; l'œil est tiré de tous les côtés à la fois, ne sait où aller, s'égare, rien ne fixant son attention dans cette multitude de mots qui bruissent à la fois. Parfois même, ces couleurs s'éteignent les unes les autres, et l'exagération voulue de la couleur échoue dans la grisaille. S'il faut éviter la monotonie qui fatigue, l'unité n'est pas exclue par les jeux variés d'une coloration harmonieuse : la perspective aérienne donne à l'air une teinte qui ne laisse pas à la lumière sa blancheur absolue. Cette couleur de la lumière partout présente modifie les diverses nuances, atténue les duretés, évite les dissonances, les brusqueries, et contribue ainsi à l'unité d'impression.

En résumé, la perspective linéaire se ramène aux lois de la géométrie ; l'optique nous apprend ce qu'est la lumière, de quels éléments elle se compose, comment elle se transforme d'après les milieux qu'elle traverse ; elle mesure les rapports de la clarté dans la réalité et dans l'art, calcule leur intensité relative, marque leur distance ; la physiologie des sens nous

(1). Par la loi des contrastes simultanés, les couleurs complémentaires rapprochées se combinent sur le tableau comme sur le disque tournant et se fondent en une teinte d'un blanc grisâtre.

montre les caractères particuliers de la vision dans la peinture, cherche dans la structure de l'organe les conditions de son exercice normal, nous avertit des images subjectives qui naissent des réactions propres de l'œil et qui, ne pouvant être évoquées par les couleurs plus ternes du tableau, doivent être reproduites directement.

Quel profit l'artiste peut-il recueillir de la connaissance de ces lois ? Quelles conclusions le philosophe peut-il tirer de cette étude scientifique de la forme matérielle du beau ? A quel point le savant qui observe par les sens laisse-t-il la place au psychologue qui observe par la conscience et la réflexion ?

L'artiste est le premier à profiter de ces enseignements de la science. Il voit démontré ce qu'un excès de présomption peut lui faire oublier parfois, qu'un tableau n'est pas vu comme la réalité, que toutes les puissances de l'art ne sont que d'humbles réductions des puissances de la nature, et que ce n'est pas trop de toutes les ressources d'une traduction ingénieuse pour rendre la vigoureuse expression de l'original. On ne résiste pas à une vérité comprise. Avoir mesuré ses forces est une bonne condition pour agir. Ce rappel à la modestie par la raison évitera la recherche de l'absolu, les séductions de l'impossible, l'espérance chimérique d'égaliser avec des couleurs ternes, sans le secours des contrastes, l'intensité de la pleine lumière, l'éclat des tons sous l'ardeur d'un soleil brûlant. Cette irrésistible ironie des calculs du savant, cette ironie brutale du chiffre, avertira peut-être plus d'un artiste que se moquer des vieux procédés et des vieux maîtres porte malheur, que le clair obscur n'a pas fini son temps,

parce que le modelé est la condition de la bonne peinture ; peut-être enfin nous épargnera-t-elle les efforts stériles, les toiles grisâtres et sales, assombries par le souvenir vrai du soleil, qui sortent des tentatives d'éblouissement. Que le peintre n'essaye donc pas de faire de la peinture scientifique, froidement et d'après les règles ; mais qu'il écoute les savants, que les vérités découvertes par eux fassent comme partie de son esprits, et que sans plus y songer il s'abandonne à une inspiration instinctivement docile aux lois nécessaires.

Le philosophe étudie la beauté dans ses rapports avec la nature de l'homme ; il cherche par qu'elle activité créatrice le génie la réalise, par quels caractères se distingue de tous les autres plaisirs la jouissance qu'il donne. Qu'est-ce que la science qui étudie de l'art son langage sensible peut apprendre au philosophe ? Ce qu'elle nous apprend d'abord, c'est que, dans cette création du corps de la beauté, l'artiste met déjà l'empreinte de sa personnalité. On ne peint pas les objets extérieurs ; on peint ses sensations, ce qu'on découvre en soi, or cette image intérieure, qui est le modèle imité, prend quelque chose de l'esprit dans lequel elle s'est formée. Il y a des yeux de génie. Sur le plaisir encore physique, qui naît des couleurs et des sons, la science nous dit que l'imitation artistique est la traduction de la nature par une sensibilité plus exquise qui reproduit toutes les nuances, toutes les finesses d'une sensation délicate, harmonieuse et sans brutalité. En présence de l'œuvre achevée, cette sensation devient nôtre ; nous voyons pour ainsi dire avec l'œil de l'artiste, et nous jouissons de sa puissance de percevoir. Le plaisir naît ainsi d'une activité qui exerce toutes les

forces de l'organe de la vision sans les épuiser. La science ne nous apprend-elle rien de la beauté ? « L'imitation exacte de la nature dans un beau tableau, « dit Helmholtz, est une reproduction perfectionnée « de la nature ; un tel tableau rend tout ce qu'il y a « d'essentiel dans l'impression et nous permet de com- « templer l'objet sans blesser et sans fatiguer l'œil par « les couleurs trop éclatantes de la réalité. » Qu'est-ce à dire ? sinon que cette beauté purement physique est une image de la nature plus conforme aux lois de notre sensibilité. Et, si nous cherchons quelles sont ces lois, nous trouvons que l'uniformité fatigue en exerçant un seul ordre de fibres nerveuses, qu'une variété trop grande nous impose des efforts successifs qui dispersent nos forces jusqu'à les épuiser, que seul l'harmonie, qui exerce toutes les forces par la variété de ses éléments, mais concentre leur action par l'unité qu'elle met entre eux, produit en nous la jouissance encore physique qui naît de la seule contemplation des formes et des couleurs.

## II

Jusqu'où la science nous permet-elle d'aller ? Elle nous dit ce qu'est l'œil, ce qu'est la lumière ; elle cherche à expliquer le plaisir de l'organe par sa structure ; mais elle ne donne au philosophe que des renseignements qu'il lui appartient d'interpréter. L'originalité de l'exécution n'est-elle qu'une originalité physiologique ? Ce génie de l'œil et de la main n'est-il

pas une première forme du tempérament de l'artiste, de sa personnalité morale, de son génie créateur ? Le plaisir physique ne prépare-t-il pas ainsi le plaisir intellectuel ? Le langage n'annonce-t-il pas l'idée ? Autant de questions sur les éléments matériels de l'art, insolubles par la science positive, qui reste muette sur les pensées et les sentiments, la physiologie cérébrale ne sachant rien du jeu des cellules nerveuses qui répond à la naissance de ces phénomènes spirituels et étant condamnée à l'ignorer toujours.

L'œuvre d'Eugène Véron continue l'œuvre de Brücke. Supprimant toute psychologie, il prétend étudier la beauté scientifiquement, comme on étudie la chaleur ou l'électricité, par une observation de phénomènes extérieurs, sans s'inquiéter de la nature de l'esprit, E. Veron a été très-frappé par l'insuffisance des théories à tout expliquer ; il n'est ni Allemand ni métaphysicien ; il est Français : il veut voir et il sait regarder. Il a juré de garder son sang-froid, d'observer, d'analyser, de dire simplement ce qu'il aurait vu. Aussi l'impression produite est-elle singulière ; on est surpris de lire un livre sur le beau, écrit froidement par un homme de goût, qui ne se croit pas obliger de dépasser sa pensée, d'exagérer ses sentiments, de s'exalter par un enthousiasme factice. Mais si cette œuvre intéressante, sincère, riche de faits, riche d'impressions personnelles, devenues des idées par la réflexion, ne pêche pas par excès, peut-être pêche-t-elle par défaut. La science ne néglige aucun moyen d'information ; elle ne se borne pas à énumérer les faits, elle en cherche l'explication ; ce n'est pas la réserve de l'auteur que nous blâmons, c'est sa méthode, qui lui semble si insuffisante à lui-

même qu'il ne la suit pas et fait sans cesse de la psychologie sans le savoir.

Sa méthode est celle qu'A. Comte proposait pour remplacer l'observation de soi-même : prendre une connaissance de plus en plus complète du système nerveux, organe de la pensée, en même temps étudier l'histoire, assister à la vie extérieure de l'humanité, observer entre ces actes des rapports constants, des successions invariables ; puis, ce double travail accompli, rapprocher les résultats de la physiologie et de l'histoire, les rouages de l'organisme cérébral des effets qu'il produit en agissant. L'homme n'est ainsi pour lui-même qu'un objet extérieur, qu'il regarde du dehors, une machine très compliquée, dont il connaît mal les ressorts, mais qui, comme toutes les forces de la nature, obéit à des lois nécessaires qu'il est possible de déterminer. D'après cette méthode, quelle sera la tâche de l'esthéticien ? Il exposera l'état de nos connaissances sur la structure des organes de l'ouïe et de la vue, les découvertes de la science sur la lumière, les couleurs et les sons ; il cherchera dans l'organisme la raison de la jouissance esthétique, après quoi il étudiera les diverses manifestations du génie artistique comme des faits extérieurs ; il cherchera, dans l'histoire des œuvres de l'art, les conditions favorables ou nécessaires à leur production ; il tirera de cette histoire des conclusions pratiques, qu'il proposera au nom de la longue expérience de l'humanité.

Que cette méthode ne soit pas stérile, c'est ce que prouve suffisamment le livre de Véron ; qu'elle soit incomplète, c'est ce qui nous paraît aussi clairement établi par son œuvre. Constater des faits, énu-

mérer et classer des phénomènes, ce n'est pas faire une œuvre inutile, mais ce n'est pas répondre aux besoins de l'esprit. Quand on a ordonné les faits qu'on étudie, on a pris une conscience plus nette des problèmes à résoudre ; on s'est mis en garde contre les théories superficielles, on a préparé les matériaux de la science ; la science reste à faire. L'esthétique est-elle faite, quand on constate le plaisir du beau sans rien savoir de la sensibilité, quand on signale les caractères du génie, d'après ses manifestations extérieures, sans rien savoir de l'activité spirituelle et de ses lois ? Le beau est fait par l'homme et pour l'homme ; c'est dans la nature de l'homme qu'il faut chercher la raison de la beauté. Tant que je n'ai pas trouvé dans l'esprit la raison des œuvres de l'esprit, ces œuvres ne sont pas expliquées. En admettant même que la pensée ne soit que la fonction du cerveau, la fonction dans ce cas ne peut-être connue comme l'organe par les sens : nul n'a vu, nul ne verra l'inétendu dans l'espace, une idée, une émotion dans les vibrations des cellules nerveuses. En dépit de son préjugé positiviste, Véron mêle la psychologie à l'histoire, et c'est à l'observation intérieure qu'il doit ses plus précieux enseignements.

« Les faits précèdent les théories, dit Véron, et « nous sommes convaincu que c'est seulement en « remontant aux origines et en suivant les développe- « ments des choses dans la suite des temps qu'il est « possible de s'en faire une idée juste, précise et com- « plète. » Laissons donc la parole aux faits ; écoutons l'histoire. Dans les cavernes qu'habitaient les sauvages nos ancêtres, parmi les flèches et les couteaux de silex

taillé, on retrouve des colliers, des bracelets, des anneaux de pierre et d'os : l'homme ne pensait pas encore ; il vivait à peine, et déjà le désir de la beauté le tourmentait, déjà l'effort pour la réaliser abrégait ses heures de loisir. Auprès des armes et des parures, des dessins patiemment gravés ; le goût de l'art est donc aussi naturel à l'homme que l'instinct de conservation. Pourquoi s'en étonner ? L'instinct de conservation a pour corollaire « l'instinct du mieux » : l'arbre tend les bras vers le soleil, y penche son corps tout entier. Comme la plante, comme l'animal, l'homme veut augmenter la somme de ses plaisirs, vivre mieux et davantage. Voici un premier fait, constaté par expérience : l'instinct du mieux. Pour expliquer la naissance de l'art, ajoutez un second fait : l'instinct d'imitation. Le langage et l'écriture ont été d'abord comme des copies, des dessins d'après nature, des imitations des formes et des sons (hiéroglyphes, onomatopées) : l'écriture peignait et sculptait ; la parole était une musique imitative, à laquelle se mêlait la danse du geste. Peu à peu, ces images ne suffisent plus à l'esprit. Il ne faut plus seulement représenter des objets ou des êtres, il faut exprimer des lois, des rapports. Le signe devient abstrait comme l'idée. Mais, par les progrès de l'esprit, les besoins qui ont donné naissance à ces langages figurés, à cet art primitif par lequel l'âme exprime naïvement ce qui la frappe et l'émeut, loin de disparaître se développent. Avec la science est né le langage conventionnel, abstrait comme l'idée ; l'art, c'est le langage primitif, figuré, mais développé, enrichi dans la proportion même où se sont variés et multipliés les

sentiments de l'âme. Au langage parlé répondent la poésie, la musique et la danse ; au langage écrit, la sculpture, la peinture et l'architecture. D'après ce qui précède, il semble que l'art ne doit être que l'exacte imitation de la nature ; mais l'auteur incidemment constate un troisième instinct, auquel il accorde ensuite avec raison la première place : c'est l'instinct « qui pousse tous les êtres à exprimer leurs émotions par des signes extérieurs ». Dès lors, l'imitation n'est plus qu'un moyen d'amasser des matériaux, de trouver des formes et des images ; l'art est un langage, qui traduit l'âme et la rend visible en manifestant la personnalité de l'artiste. Ainsi la naissance de l'art s'explique par trois faits : l'instinct du mieux qui pousse l'homme à chercher le plaisir, l'instinct d'imitation qui l'habitue à reproduire les formes et les sons, et l'amène à se créer un langage par lequel il peut satisfaire à un troisième instinct : celui de traduire ses émotions, de projeter hors de lui en les manifestant les sentiments qui l'agitent.

Dès le début, nous saisissons les défauts de cette méthode tout extérieure. On constate et on additionne des faits, on ne cherche pas leurs rapports, on ne se demande pas s'ils sont irréductibles, et on laisse au dernier rang l'instinct, dont on fait ensuite le vrai principe de l'art, le besoin d'exprimer son âme. Le dédain de la théorie mène ainsi à la dispersion des idées, à l'oubli de leur valeur réciproque. L'art est la manifestation de l'esprit ; qu'est-ce que donc que l'esprit ? Telle est la première question qui s'impose à vous, tant que vous n'avez pas démontré l'impossibilité de la résoudre.

*Du plaisir esthétique.* — L'auteur continue son énumération des faits relatifs à l'art par l'étude du plaisir esthétique. « Si l'on demandait à un ivrogne pourquoi il aime mieux deux verres de vin qu'un seul, et pour quelle raison il préfère le bon vin au mauvais ou au médiocre, il répondrait sans hésiter que deux plaisirs valent mieux qu'un, et qu'il aime le vin en raison du plaisir qu'il éprouve à le boire. » Entre le plaisir d'un ivrogne et celui d'un savant, il n'y a d'autre différence que celle des organes excités.

Le plaisir est la mise en jeu de l'activité nerveuse ; son principe est « une excitation particulière des organes, dont le jeu constitue ce qu'on appelle la puissance vitale, ce qui revient à dire que le plaisir consiste essentiellement dans un accroissement d'activité de la vie. » Plus l'existence se multiplie et s'ajoute à elle-même, plus le plaisir est intense. Dans l'art, il y a d'abord une jouissance physique qui naît de l'excitation directe des organes de l'ouïe et de la vision. Unité et variété des impressions, harmonie des sons et des couleurs, excitation vive des organes sensitifs, voilà une première source du plaisir esthétique. « Il est facile de concevoir que, plus sera considérable le nombre des fibres qui entreront simultanément en vibration, plus sera vive la sensation qui en résultera, à la condition toutefois que ces vibrations seront assez concordantes pour ne pas se combattre et se neutraliser. »

A cette concordance harmonique des vibrations nerveuses doit s'ajouter l'accord des idées entre elles et leur groupement autour d'une idée maîtresse qui mette l'unité dans l'œuvre artistique. Aussi bien la

jouissance intellectuelle, qui naît d'une composition bien ordonnée, n'est qu'une stimulation des organes cérébraux, dont le jeu constitue la vie mentale, et elle se ramènerait à un accord de vibrations nerveuses, si l'on avait déterminé avec une exactitude suffisante par quels mouvements des centres nerveux se produisent les idées et les sentiments. L'homme ne peut sortir du plaisir physique, parce que ce qu'on appelle la vie morale n'est qu'une forme plus compliquée de la vie organique.

Ce plaisir esthétique n'est pas tout entier dans la résonnance harmonieuse des sensations et des idées ; ce qui par-dessus tout nous intéresse et nous charme, c'est la vie qui ajoute à l'œuvre la grâce du mouvement, qui fait de l'unité égayée par la variété une sorte d'être semblable à nous, comme une âme agissante. Toute œuvre d'art est vivante : elle vit de la vie de l'artiste, elle exprime son génie individuel, elle participe de sa personnalité. La beauté de l'œuvre d'art, n'est-ce pas avant tout cette âme semblable à la nôtre, plus grande et meilleure, qui en nous devenant visible, nous pénètre, nous communique sa force, fait de sa vie la nôtre, et éveille en nous des puissances que nous ne nous connaissions pas ? Aussi le choix du sujet n'est-il pas sans importance, puisqu'il manifeste la pensée de l'auteur, puisqu'il trahit ses sentiments, et contribue ainsi à éveiller en nous cette sympathie qui complète le plaisir par l'admiration. La moralité même du sujet n'est pas indifférente ; qu'on ne crie pas au sermon, à la morale en action ; le beau est distinct du bien, c'est vrai ; mais, sous une forme également belle, la grandeur d'âme et la générosité ont plus

de charme pour nous que la bassesse et la vulgarité.

Avoir du goût, c'est avoir un art délicat de jouir des belles choses, d'y démêler toutes les émotions qu'elles contiennent. « Si le plaisir esthétique est, comme nous l'avons dit, un résultat des vibrations particulières imprimées dans des conditions déterminées aux fibres de deux organes spéciaux, l'oreille et l'œil, la conclusion qui s'impose est qu'il n'y a dans cette jouissance rien d'arbitraire, et qu'elle doit être la même pour tous les hommes à la vue des mêmes spectacles et à l'audition des mêmes sons. » Mais alors d'où vient la diversité des goûts ? d'où vient qu'une œuvre d'un siècle à l'autre excite des sentiments opposés ? que le même homme dédaigne ce qu'il admirait et se contredise lui-même ? Cette objection n'est pas insoluble. D'abord les fibres nerveuses sont loin de jouir d'une excitabilité égale chez tous les hommes : il y a des délicats et des indifférents, des natures lourdes qui ont besoin d'un grand choc pour s'ébranler, des natures exquises, toutes légères, qui vibrent avec les sons, suivent sans effort la danse capricieuse des lignes, le chant des couleurs en harmonie. Ajoutez les habitudes et les préjugés.

En s'adaptant à certains sentiments, on perd l'aptitude d'éprouver des émotions différentes. Le cerveau semble se durcir, s'arrêter dans des formes définitives ; il se cristallise dans des idées fixes ; il perd sa souplesse, sa faculté de métamorphose ; il ne peut plus se mouvoir que dans des directions invariables ; c'est ainsi que s'organisent les têtes des hommes à théorie, des gens graves qui croient trouver en eux un

type de beauté absolue, auquel ils comparent toutes les œuvres, sans s'apercevoir qu'ils prennent leurs habitudes pour des lois universelles. L'irritation, que nous cause parfois l'originalité, naît donc de la difficulté que nous éprouvons à accorder nos idées anciennes avec des œuvres qui semblent parfois les contradictions vivantes de nos préjugés favoris. Ce qui explique la variété des goûts, c'est donc l'indifférence des natures vulgaires, la souplesse des esprits plus ou moins dociles, l'entêtement des gens à formules, qui craignent d'être dérangés dans les systèmes qu'ils habitent depuis longtemps.

Toutes les idées de l'auteur nous semblent justes ; mais elles sont ajoutées les unes aux autres, elles sont juxtaposées, elles ne sont pas coordonnées. C'est de l'excellente critique, c'est de la mauvaise philosophie. Avant tout, il faut louer sans réserve Véron d'avoir rétabli les droits de l'intelligence dans l'art. Il est de mode, parmi certains artistes peintres et même poètes, d'affecter le mépris de l'intelligence, le dédain de la pensée, l'amour de la sonorité creuse, du bruit pour le bruit.

Nous ne voulons pas reprendre la critique raisonneuse, philosophique et morale de Diderot ; nous accordons aux artistes tous les droits, nous leur donnons toutes les libertés, nous leur ouvrons nos yeux, nos oreilles et nos cœurs ; qu'ils bouleversent le vieux monde, mais à la condition qu'ils aient dans l'âme un monde nouveau avec le génie d'exprimer leur âme. Quant aux esprits négatifs qui n'ayant rien à dire se grisent de la sonorité des mots, nous préférons le silence qui est un repos à leur agitation

broyante et stérile. Imaginez le cauchemar d'un orchestre en mouvement, des archets courant sur les cordes, les lèvres collées aux instruments de cuivre, les mains qui s'agitent, les cous qui se gonflent, les poitrines qui s'essoufflent, et, sortant de tout ce bruit visible, un grand silence, que vous écoutez avec une colère désappointée. « S'il est vrai, dit Véron, que la valeur d'une œuvre se mesure à la variété et à l'intensité des impressions qu'elle produit, avec cette condition fondamentale et essentielle que ces impressions soient reliées et pour ainsi dire fondues en une harmonie suprême qui en constitue l'unité, on doit comprendre qu'une œuvre qui, à la satisfaction du sens esthétique, joint celle de l'intelligence, procure par là même une jouissance plus entière, plus vive et surtout plus profonde que celle auxquelles manque ce complément. »

La philosophie de l'auteur se borne à des notes prises sincèrement en face de la réalité. Il énumère les éléments du plaisir esthétique, et le compte nous en paraît exact ; mais ici encore il indique les faits à expliquer, il ne les explique pas, à moins qu'il ne prenne pour une explication la physiologie dérisoire qui se borne à constater que le système nerveux est nécessaire à l'émotion et à la connaissance. A dire les fibres nerveuses et leur excitabilité, où nous disons l'esprit, je ne vois pas ce qu'on gagne, je vois nettement ce qu'on perd. C'est le principe et le résumé de la science que dans la nature rien n'arrive au hasard. Les phénomènes qu'étudie la physique sont des phénomènes complexes ; nous en déterminons les lois sans en connaître encore les éléments. Les résultantes

obéissent à des lois régulières aussi bien que les forces qui les composent. Pourquoi les phénomènes psychologiques feraient-ils exception à la règle universelle ? pourquoi n'y retrouverait-on pas en les observant des successions constantes, des lois fixes ? N'est-il pas possible d'établir un rapport entre la beauté et la nature morale de l'homme ? de découvrir, par l'étude de la sensibilité, des lois dont le plaisir esthétique ne soit qu'une application particulière ? Peut-être reconnaîtrait-on alors que les idées de l'auteur peuvent être coordonnées et ramenées à l'unité ?

Aussi bien nous sommes un peu surpris de voir Véron aussi sévère pour la méthode psychologique à laquelle il doit toutes les vérités qu'il établit. Comment a-t-il découvert que les vibrations en accord nous sont agréables ? N'est-ce pas par la conscience, par la jouissance qu'il éprouvait et qu'il connaissait en l'éprouvant ? Plus encore ; comment sait-il que l'accord des idées, leur opposition, leur convenance, sont des conditions de la beauté ? Est-ce par une observation extérieure du cerveau, dont les mouvements ne sauraient être observés, dont les divers mouvements ne pourraient être traduits en pensées et en sentiments, s'ils pouvaient être directement perçus ? N'est-ce pas par la réflexion sur lui-même ? N'est-ce pas là non seulement de l'observation intérieure, mais encore une induction sur les lois de la vie mentale ? Qu'est-ce qui lui a appris que ce qui par-dessus tout nous plaît, c'est la vie, le mouvement, l'expression d'une âme ? Qu'est-ce qui lui a dit qu'à la vue d'une grande œuvre s'éveille l'amour de son créateur ? N'est-ce pas par la conscience qu'il a découvert tout à coup

en lui-même cette sympathie pour l'artiste qui l'avait enchanté ? Ainsi ce n'est pas à la méthode de l'auteur que sont dues les vérités qu'il découvre, et c'est à cette méthode qu'il faut attribuer le manque de liaison qui nous laisse en présence de faits vrais, bien observés, mais sans unité.

*Le génie.* — « Ce qui constitue proprement le génie artistique, c'est le besoin impérieux de manifester au dehors par des formes et des signes directement expressifs les émotions ressenties, et la faculté de trouver ces signes et ces choses par une sorte d'intuition immédiate, où la réflexion et le calcul n'interviennent que par addition ultérieure. » Le sentiment du musicien chante en lui ; c'est une mélodie encore vague qui frémit, un flot de notes qui monte en bouillonnant ou s'étend en une nappe tranquille et transparente ; le peintre voit la pensée, c'est une forme dont les lignes s'indiquent et qui peu à peu s'anime et se colore, jusqu'à ce qu'elle sorte dans sa beauté vivante du nuage où elle s'enveloppait ; le poète dans son émotion pressent déjà le rythme des vers, dont la cadence suivra tous les mouvements intérieurs. Si l'émotion de l'homme de génie semble trouver dans le besoin même de s'exprimer les signes qui la manifestent, si elle se crée en naissant le corps qu'elle animera, c'est qu'elle est très-puissante, c'est qu'au lieu de se diviser, de s'analyser, de se construire de pièces et de morceaux, elle apparaît tout à coup dans sa violence souveraine : maîtresse despotique, elle contraint toutes les forces de l'esprit à travailler pour elle, elle puise dans l'imagination les éléments qui lui conviennent, elle les groupe, les

coordonne et se fait un corps à son image. « L'artiste, que l'impression envahit et submerge pour ainsi dire d'un seul flot, ne voit, ne sent plus qu'elle; non-seulement il n'en distingue pas les éléments divers, mais il ne s'en distingue pas lui-même. Elle n'est pas seulement en lui, elle est lui. C'est une véritable possession, contre laquelle il n'y a d'exorcisme efficace que par l'enchantement de l'œuvre d'art. » Est-ce à dire que l'artiste soit un inspiré, l'instrument passif d'une puissance supérieure, la victime d'une ivresse éphémère, l'écho d'une voix divine que lui seul entend aux heures privilégiées? On demandait à Newton comment il avait découvert la loi de la gravitation; il répondit: « En y pensant toujours. » C'est la volonté qui fait les grands amours et qui les rend féconds, que de sentiments passent aux limites de l'horizon visible, gardent le charme exquis des lignes indéfinies, puis s'évanouissent. Pour qu'un sentiment devienne une œuvre vivante, il faut que l'âme s'en éprenne, qu'elle le fasse vivre et qu'elle en vive, qu'elle y concentre toutes ses puissances, qu'elle lui communique la vie, dont elle est le principe. Le génie c'est l'émotion vivifiée par la volonté. Mais, dans une même circonstance, il y a autant de manières d'être émus qu'il y a d'hommes; c'est donc l'âme de l'artiste qui devient visible quand son émotion s'exprime. « Chez les plus grands, il y a un tel amalgame de tous les éléments, une assimilation si complète de l'homme et de la chose, que le tout se fond en une impression unique qui est comme une intuition lumineuse de la personnalité même de l'artiste. Son œuvre, c'est lui-même élevé à sa plus haute expression. » Imaginez les

P'art. expression du génie

mêmes scènes reproduites par Léonard de Vinci, Michel Ange ou Raphaël, les mêmes sujets traités par Racine ou Shakespeare, par Beethoven ou Rossini ; autant d'âmes d'un pur métal qui sous le choc des choses auront une résonance que vous ne sauriez confondre. Les médiocres copient, imitent, ressemblent aux autres, se ressemblent entre eux ; parfois ils font rettenir leur nom ; les grands font rettenir leur âme, qu'on ne saurait oublier.

C'est dans la nature du génie que Véron cherche la définition du style. Le style, un mot dont les platoniciens et les critiques à prétentions font un grand usage. Une œuvre manque de style, tout est dit. Buffon a écrit : « Le style c'est l'homme. » Buffon a raison. Tous les grands artistes ont leur style, c'est-à-dire leur manière propre de penser, de sentir et d'exprimer : Rembrandt a autant de style que Raphaël. Le génie, c'est la personnalité ; or le génie est souverain, ce qu'il fait est bien fait, et il n'a pas de compte à rendre aux fabricants d'esthétique à l'usage des académies de peinture. M. Charles Blanc, historien et critique d'autorité, philosophe par occasion seulement, a écrit : « Il y a quelque chose de « général et d'absolu qu'on appelle le style ; c'est « l'empreinte de l'humanité sur la nature ; il est le « contraire de la réalité pure : il est l'idéal. » Winkelmann a dit ce mot profond : « La beauté parfaite « est comme l'eau pure, qui n'a aucune saveur par- « ticulière. » Dieu nous garde de ces eaux sans saveur, fades jusqu'à la nausée. Nous connaissons, dit avec justesse Véron, le style de tel homme, de telle école, de tel siècle ; nous connaissons le style grec,

arabe, égyptien, assyrien, mais, pour ce qui est du style en soi, du style impersonnel, qui ne change pas, nous ne l'avons jamais rencontré.

Toutes ces idées sont justes; elles s'imposent à tout esprit qui ferme les traités d'esthétique et s'interroge librement, sincèrement, en face de la beauté qu'il aime. Mais constatons encore que l'auteur ne doit aucune des vérités qu'il exprime à l'observation du système nerveux et à l'histoire de l'art. Il a regardé des tableaux, écouté des symphonies, lu des poèmes; il a analysé ses sentiments; il a éprouvé que l'œuvre révèle son créateur et que les artistes sont de grandes âmes qui se font aimer en se faisant connaître. N'est-ce pas là de l'observation intérieure? L'auteur n'est-il pas une fois de plus convaincu de dire vrai, non pas à l'aide, mais en dépit de sa méthode? Ne se borne-t-il pas comme toujours à constater des faits sans les expliquer. Le génie, dit-il, est la manifestation de la personnalité de l'artiste, et il ajoute: « L'artiste diffère de l'homme par le degré, non par la nature de nos facultés. » Étudiez donc l'homme; la définition du génie se complétera par la connaissance plus exacte de cette activité intérieure dont il est la plus haute manifestation. Le génie, c'est l'homme; qu'est-ce donc que l'homme? La psychologie ne pourra vous en apprendre moins que la physiologie, qui vous amène à cette explication dérisoire: « En fait et considéré en lui-même, le génie n'est qu'une supériorité de puissance de perception, provenant d'une exagération de sensibilité. »

*De la beauté.* — Si nous en croyons les platoniciens, en Dieu réside l'éternelle beauté, en son

intelligence souveraine vivent les idées qu'imitent imparfaitement les choses d'ici-bas; il est l'artiste suprême, et qui pourrait s'élever par l'extase jusqu'à la contemplation de ces types de toute réalité n'aurait plus que du mépris pour les images grossières sculptées dans la matière rebelle. Dégager des ténèbres qui l'obscurcissent cette lumière de la pure beauté, retrouver dans leurs pâles images la splendeur des exemplaires éternels des choses, repenser la pensée divine, lui donner une expression sensible : telle est l'œuvre qui s'impose à l'effort de l'homme et qui seule peut satisfaire à ses aspirations. La beauté est divine, l'art est une religion, le génie est une extase, et le plaisir esthétique est une élévation vers les choses d'en haut. — Théorie séduisante, qui n'a qu'un malheur, celui d'être détruite par la contradiction brutale des faits. Est-ce dans l'esprit divin que les artistes ont copié les vices odieux « de l'immense multitude des misérables qui peuplent la littérature de tous les temps et de tous les pays ». Agrippine, Yago, la Marneffe, la cousine Bette, et la pauvre M<sup>me</sup> Bovary?

Disons-nous avec certains philosophes : C'est l'exactitude de l'imitation qui nous plaît? Avouons alors que la peinture cessera d'exister le jour où l'on aura découvert le moyen de rendre les couleurs par la photographie? « A vrai dire, le degré de réalité que contient une œuvre d'art n'a d'importance esthétique que parce qu'il nous permet de mesurer la puissance de pénétration qui a été nécessaire pour la saisir et la force d'imagination qui a permis de la reproduire avec ce relief que nous admirons. » Ce

qui nous plaît et nous attire dans les caractères monstrueux ; c'est le génie qui les crée, qui les anime d'une vie si intense qu'auprès d'eux la réalité pâlit ; c'est la pénétration qui des détails insignifiants dégage les traits expressifs, les mots qui trahissent, les actes qui révèlent ; c'est la force d'émotion, c'est la puissance de volonté, qui unit les traits choisis, les coordonne, les condense et en construit un être unique, où tout est réel, caractéristique et vivant. « C'est la valeur de l'artiste qui fait la valeur de l'œuvre. La beauté de l'art est donc une création purement humaine, dont l'imitation peut être le moyen, comme dans la sculpture et la peinture, mais où elle peut aussi n'avoir rien à faire, comme dans la poésie et la musique. Cette beauté est d'un genre si particulier, qu'elle subsiste dans la laideur même, puisque l'exacte reproduction d'une laide figure peut être une belle œuvre d'art, par l'ensemble des qualités que sa facture démontre en son auteur. » — « Toutes les fois qu'un artiste vivement frappé d'une impression quelconque, physique, morale ou intellectuelle, exprime cette impression par un procédé quelconque : poème, musique, statue, tableau, édifice, de manière à la faire passer dans l'âme du spectateur ou de l'auditeur, l'œuvre est belle, dans la mesure même de l'intelligence qu'elle suppose, de la profondeur de l'impression qu'elle exprime et de la puissance de contagion qui lui est communiquée. »

Véron complète sa pensée en distinguant un art décoratif et un art expressif. Le premier, dont le type est l'art grec, n'exclut pas le sentiment ; mais il cherche avant tout la beauté, la perfection de la forme,

l'harmonie et la grâce des lignes, des couleurs, des images et des sons. L'art expressif par la forme veut traduire la vie morale, toutes les passions qui nous agitent, tous les drames qui naissent de ces passions, avec leurs violences, leurs crises et leurs dénouements. Cet art est « doublement expressif, puisque, en même temps que l'artiste exprime par la forme et par les sons les sentiments et les idées des personnages qu'il met en scène, il donne, par la puissance et par le caractère même de cette expression, la mesure de sa propre sensibilité, de sa propre imagination, de sa propre intelligence. » Est-ce à dire que l'expression ne puisse se concilier avec la beauté ? que le sujet soit indifférent ? que les sentiments médiocres et bas ne le cèdent en rien à l'élévation d'une passion généreuse et forte ? Il ne manque pas d'artistes pour le soutenir ; mais c'est deux fois faux : c'est faux parce que, exprimé avec une égale puissance et une égale vérité un caractère sympathique et grand nous charme plus qu'un caractère médiocre et vil ; c'est faux, parce que par le choix du sujet l'artiste manifeste sa personnalité, témoigne de ses préférences, de ses émotions originales devant la réalité, de la supériorité de son intelligence et de la hauteur de ses sentiments.

Nous pensons nous aussi que les platoniciens ont tort, que la beauté, au sens ordinaire du mot, est une forme de l'art, qu'elle n'est pas l'art tout entier, que les théories doivent être faites d'après les œuvres, et non les œuvres d'après les théories. Le peintre Constable disait : « Je sais que l'exécution de mes peintures est singulière, mais j'aime cette règle de Sterne : « Ne prenez aucun souci des dogmes des

écoles, et allez droit au cœur comme vous pourrez. »

Nous pouvons répéter ici ce que nous avons dit déjà : tout ce que l'auteur sait du beau dans l'art, il le doit à l'observation psychologique, à l'analyse de ses propres émotions. Mais il ne sait pas profiter de cette méthode, qu'il pratique en en niant la portée, et son mépris de la science de l'esprit le condamne à signaler des faits toujours inexplicables. Le beau est ce que l'artiste met de lui-même dans son œuvre. Soit ; mais qu'est-ce qu'il y met ? Par quelle combinaison de sensations, d'idées et de sentiments se manifeste la puissance créatrice ? Ainsi le beau reste à définir comme le génie. Et, les faits n'étant pas coordonnés, les questions se multiplient. Pourquoi l'œuvre du génie réunit-elle précisément les conditions et les éléments du plaisir esthétique ? Pourquoi le génie excite-t-il en nous par sa seule présence une ardente sympathie ? Quel charme, quelle séduction fait qu'à son seul contact la laideur même peut égaler les enchantements de la beauté ? N'est-il pas possible de ramener la laideur apparente dans l'art à une réelle beauté ? L'art décoratif et l'art expressif sont-ils sans rapport ? Les plaisirs qu'ils nous donnent n'auraient-ils pas un même principe ? Autant de questions non résolues, qu'il faudrait résoudre, pour donner l'unité à cet ouvrage tout entier, composé de notes et de conclusions.

### III

L'auteur a voulu faire œuvre de savant, prendre la beauté comme objet d'étude, sans préjugé, sans parti

pris, en la regardant du dehors comme une chose matérielle, et substituer ainsi l'observation impartiale des faits aux rêveries de la métaphysique. Pour y réussir, il prétend appliquer à la connaissance des sentiments qu'éveille la beauté et du génie qui la crée la méthode employée par les savants dans l'étude des phénomènes de la nature; il prétend observer les œuvres de l'art comme des faits et de ces faits multiples dégager des lois invariables. puis, se tournant de l'objet vers le sujet, chercher les rapports de l'organe cérébral, instrument du plaisir et de la connaissance, à l'œuvre belle dont il jouit. Que serait donc l'esthétique? Une physique des œuvres de l'art complétée par une physiologie du système nerveux. Nous avons vu que l'auteur doit à la réflexion psychologique, qu'il dédaigne, la plupart des vérités qu'il découvre: nous aurions pu l'affirmer à *priori*. Ce qui nous intéresse dans la beauté, ce sont nos idées et nos émotions, c'est la vie puissante que crée en nous son contact magique: or cette vie intérieure échappe à la prise des sens. Dès lors, au lieu d'appliquer à l'étude de la pensée une méthode qui ne peut rien nous apprendre sur elle, ne serait-il pas plus scientifique de la considérer comme un phénomène original lié peut-être à des mouvements du système nerveux, auxquels d'ailleurs il reste irréductible pour nous, et de chercher ses lois par la conscience et la réflexion, c'est-à-dire par la seule méthode qui permette de les connaître?

La théorie de l'auteur n'implique-t-elle pas une méthode, qu'il suffirait de dégager? L'idée maîtresse et la conclusion du livre, c'est qu'il y a œuvre

d'art toutes les fois qu'une personnalité puissante et fortement émue s'abandonne à son émotion et la rend contagieuse en la manifestant par des signes expressifs ; c'est qu'il n'y a pas de beauté typique, absolue, au sens platonicien ; c'est que la peinture flamande est aussi légitime que la sculpture grecque ; c'est que Rembrandt est artiste au même titre que Raphaël. Le beau, c'est l'homme même, nous en sommes convaincus. C'est par l'homme, c'est pour l'homme qu'est créée la beauté ; elle ne lui est donc pas étrangère ; s'il l'aime, c'est parce qu'il s'y reconnaît, c'est parce qu'elle est lui, c'est parce qu'il est en elle, et que l'amour naît spontanément de cette joie de se retrouver en elle. S'il en est ainsi, pour expliquer la jouissance esthétique dans ce qu'elle a de distinctif, pour déterminer avec précision les caractères de la beauté, en un mot pour grouper et coordonner les phénomènes qu'étudie la science du beau, c'est le génie qu'il faut étudier dans les facultés qui le constituent. Le génie, créateur de la beauté, est humain ; il atteste chez l'artiste « une différence de degré, non de nature. » Cherchez donc ce qu'il est, ce qu'il fait, quelles forces il met en jeu, comment elles agissent, ce que tout homme en possède, par quelle concentration elles s'exagèrent chez quelques êtres privilégiés, en donnant naissance à ces œuvres surprenantes, où se révèle une humanité grandie dans toutes ses puissances. Si l'artiste fait ce que tous voudraient faire, si son œuvre répond aux besoins de tous les esprits, dans l'analyse du génie, vous aurez découvert le principe de la sympathie qu'il nous inspire, de la joie que nous éprouvons à contempler ses ouvrages, à nous regarder

en lui, à nous y voir supérieurs à nous-mêmes. Dès lors la beauté ne sera plus pour vous le mystérieux, l'incompréhensible ; vous l'aurez surprise à sa source même, et, sans avoir la tentation de restreindre la liberté du génie, peut-être aurez-vous découvert les caractères de toute beauté dans les lois même de l'activité humaine qui en est la créatrice.

Peut-être aussi, ayant reconnu que la beauté est l'esprit même manifesté dans ses lois vivantes, qu'elle relie la spontanéité créatrice et la réflexion, la nature et la pensée, peut-être serez-vous tenté de vous demander si tout est faux dans les rêves des platoniciens ? La science prend pour objet la beauté dans la nature et dans l'art ; elle analyse, elle décompose, elle énumère les éléments ; elle cherche leurs rapports, les lois de leur union ; elle compare ces lois aux lois de la pensée ; son œuvre faite, elle n'a expliqué de la beauté que ce qu'elle explique de la vie par l'étude de la mort ; quelque chose toujours lui échappe, ce que l'analyse détruit, ce qui est tout, la vie même, l'âme présente à tous les éléments, principe de leur unité et de leur harmonie. La beauté, c'est l'esprit ; qu'est-ce donc que l'esprit ? S'il est dieu n'est-elle pas divine ? Ici, l'hypothèse succède à la science, la foi de la raison en elle-même à la certitude passive de l'expérience qui s'impose. Dans la réalité, l'esprit se cherche et se retrouve ; la diversité infinie des phénomènes l'épouvante, l'unité des principes universels le rassure ; dans son effort pour accorder ses lois avec les lois des choses, il n'est pas vaincu ; de plus en plus, sa science, en réfléchissant la nature, exprime l'intelligence, et quand il ramasse les fragments de cette science ina-

chevée, il croit entrevoir le concert de toutes les vérités partielles dans un système grandiose, œuvre d'une pensée comme lui éprise d'harmonie ; souvent aussi, soit par une intention bienveillante, soit par une victoire partielle qui encourage l'espérance, l'esprit surprend tout un fragment des choses qui semble avoir été composé pour qu'il en jouisse, et dans cette création de la beauté par la nature il peut soupçonner l'effort et le triomphe d'une force qui travaille avec lui. Comme la science est toujours inachevée, comme toujours la réalité oppose à l'esprit des obstacles qui l'arrêtent, des contradictions qui le troublent, il cherche le repos dans l'art ; il contraint les formes, les sons et les couleurs à le traduire, à l'exprimer ; il fait de ses lois une réalité visible ; il devient nature, et il se réfugie dans ce monde de la vie harmonieuse et libre qui est tout à lui, puisqu'il l'a créé de lui-même. Si déjà la vérité, quand on la contemple dégagée des contradictions partielles dans l'harmonie des lois nécessaires, qui sont les lois de la réalité et de l'intelligence, semble se confondre avec la beauté ; si déjà la nature dans ses œuvres heureuses semble travailler pour l'esprit, qui peut à son tour par un effort de génie se faire nature, participer de sa fécondité et créer un monde où tout est de lui, l'illusion de la jeunesse n'est-elle pas le pressentiment des destinées futures ? Les horizons infinis ne doivent-ils pas rester ouverts à l'espérance humaine ? Ne faut-il pas rendre ses droits à l'amour, qui seul dans son enthousiasme pour la beauté a surpris avec sa vraie nature le secret de son charme tout-puissant ?