

## CHAPITRE II

### L'ART

L'art, en général, est un ensemble de moyens pratiques pour atteindre un but : vg. l'art médical, l'art de la culture. Il cherche à établir non des lois, mais des préceptes. Au sens strict, qui nous occupe ici, c'est la représentation du beau, de l'idéal, sous une forme sensible : c'est la définition objective. Au point de vue subjectif, c'est la manifestation esthétique du génie de l'homme. Le but suprême de l'œuvre d'art, c'est la réalisation de l'idéal.

#### 11. — DOUBLE ÉLÉMENT DE L'ART

I. — Élément invisible, signifié, idéal : c'est l'idée, le sentiment, la sensation, la passion exprimés.

II. — L'élément visible, significatif, sensible, c'est la forme expressive qui manifeste l'idée, le sentiment, etc. Ce sont, dans la nature, les beaux-arts, les belles-lettres, vg. les lignes (architecture), formes (sculpture), couleurs (peinture), mouvements (danse), sons (musique), mots écrits ou parlés (poésie, éloquence).

Trois écoles (1) : on peut distinguer trois écoles d'art, selon la part et le rang donnés à l'un ou à l'autre des éléments artistiques :

A) École idéaliste, qui néglige la forme sensible pour s'attacher trop exclusivement à l'idée, au fond.

B) École réaliste qui néglige l'idéal pour se borner à la copie de la réalité. Ces deux écoles extrêmes sont dans le faux : la pro-

(1) BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*. — LECOTIZ, *L'art impressionniste*. — G. SORLIER, *Era Angelica et l'École florentine* dans les Études, Nov. 1900. p. 292 et suiv. — FRIERIS-GIVARRE, *Essai sur l'art contemporain*.

mière mène à la sécheresse, à la raideur, au conventionnel ; la seconde conduit au matérialisme dans l'art qui devient un corps sans âme. La première donne trop à la raison, la seconde trop aux sens.

C) École spiritualiste : l'art parle aux sens pour parler à l'esprit ; il use de formes sensibles pour traduire la beauté supra-sensible. De la sorte, il est proportionné à la nature humaine. Comme l'homme, il est esprit et corps : esprit par la beauté qu'il traduit ; corps, par la forme sensible dont il use pour la traduire. Chacun de ces deux éléments est nécessaire à l'art humain : l'erreur, qui traite l'homme comme un pur esprit, tue l'art en dédaignant ou en condamnant la forme sensible (Stoïcisme, Immatérialisme de Berkeley) ; l'erreur opposée, qui envisage l'homme comme une pure matière, tue l'art en le réduisant à une forme vide (matérialisme). La vérité est dans l'union de ces deux éléments et dans la subordination du sensible à l'idéal ; de même l'homme est composé d'esprit et de matière et la matière doit être soumise à l'esprit. C'est à la fois une règle morale et une loi artistique : l'union de l'ordre et de la puissance.

#### 12. — L'IDÉAL : FORMATION ET ORIGINE (1)

Au sens large, l'idéal c'est ce qui existe dans l'idée ; au sens strict, c'est un type de beauté parfaite conçue par l'imagination créatrice. L'idéal est plus beau que nature, plus beau que la réalité telle quelle. Idéaliser, c'est donc élever à la beauté supérieure. C'est l'œuvre de l'imagination créatrice (Ps. 126, 128).

A) Formation : supposons qu'on ait à se former l'idéal d'un beau visage ou l'idéal du courage. L'artiste y arrive par trois opérations successives :

I. — Choix ou abstraction : je fais appel à mes souvenirs ;

(1) G. LAGRANGE, *Théorie des Belles-lettres*, I, II, ch. III. — J. PINÈS, *L'art et la réel*. — RICARDES, *L'Idéal*. — P. SORLIER, *La suggestion dans l'art*. — RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*. — JOYE, *De l'invention dans les arts et dans les sciences*. — P. SORLIER, *L'imagination de l'artiste*.

je choisis, parmi les traits de courage, les éléments constitutifs qui me paraissent les plus saillants.

II. — **Assemblage** : je réunis ces traits épars et j'en compose un caractère, un type de courage que je n'ai vu nulle part, plus beau que la réalité.

III. — **Perfectionnement ou transcendence** : cette beauté déjà idéale peut grandir encore. Par l'effort de la méditation personnelle, l'artiste cherchera à se représenter sous des traits *de plus en plus parfaits*, de manière à dépasser (*transcendre*) le plus possible les vulgarités de la réalité, ce type de courage qu'il contemple en esprit. Cet idéal, que l'artiste forme ainsi par voie d'*abstraction*, d'*assemblage* et de *transcendance*, c'est, en définitive, l'idée aussi parfaite que possible qu'il se fait d'un objet. Cet idéal est donc purement *relatif* à sa puissance de conception : une imagination plus puissante créerait un idéal supérieur.

L'idéal de cet objet existe aussi dans l'intelligence divine : c'en est l'archétype, l'exemplaire inaccessible. Plus la conception de l'artiste se rapprochera de l'idée divine, plus son idéal sera parfait (1). Tout ce que les objets créés et l'idéal conçu par l'artiste ont de vérité, de bonté, de beauté, se trouve en Dieu d'une façon surimminente. Dieu est l'idéal absolu (2) de toute beauté ; et les choses ne sont belles que parce qu'elles reflètent et dans la mesure où elles reflètent les perfections divines. L'idéalisation est donc une ascension indéfinie de l'âme s'élevant des êtres créés à l'Être parfait. L'idéal est par conséquent *plus réel* que la réalité vulgaire, parce que, contenant plus de beauté, il contient par là même plus de perfection, donc plus d'être, plus de vérité, de bonté, donc plus de réalité.

B) **Origine** : la notion de l'idéal est donc due au concours de l'*expérience* et de la *raison*. La mémoire fournit les matériaux, fruit de l'expérience, — et l'imagination créatrice, c'est-à-dire la *raison esthétique*, les élabore, conçoit l'idéal par la triple opération indiquée. Le travail créateur de l'artiste ne consiste pas seu-

(1) LIBERATORE, *De la connaissance intellectuelle*, ch. viii, L'exemplarisme divin.

(2) S. DENIS, *Les noms divins*, ch. iv, n. 7 : Πανκάλον ἕμα καὶ ὑπέρκάλον.

lement à mettre dans un ordre nouveau des éléments choisis dans la réalité : à cette œuvre l'imagination combinatrice ordinaire suffit. Il consiste surtout dans l'« invention » d'une *idée neuve* ou d'un *sentiment original* qui préside à cette combinaison.

### 13. — L'IDÉAL : SES EFFETS ET SON RÔLE

#### § I. — EFFETS DE L'IDÉAL (1)

A) **Sur la sensibilité : Admiration**. Le beau idéal *entrevu* produit ce sentiment généreux et désintéressé qu'on nomme l'*admiration*. Elle renferme une part d'étonnement causée par l'*apparition* de quelque chose de grand.

B) **Sur l'activité : 1<sup>er</sup> Degré : Inspiration**. L'idéal *meu* connu, c'est-à-dire non pas seulement entrevu mais *contemplé*, produit l'*inspiration* ou *enthousiasme*, exaltation puissante et ordonnée des facultés de l'âme. Tout homme, fortement ému au spectacle de l'idéal, exprime son admiration par des paroles ou tout au moins par l'expression de sa physionomie qui s'illumine et s'embellit. Voilà le premier degré de l'activité esthétique : c'est l'*expression naturelle et spontanée* de l'impression faite par l'idéal sur toute âme capable de le comprendre et de le goûter. Cette activité n'aboutit pas, quand on n'est pas doté de facultés esthétiques, à une œuvre artistique mais à une élévation morale passagère : l'âme s'est un moment haussée au-dessus des préoccupations vulgaires et égoïstes. Il en reste un souvenir délicieux et fortifiant.

**II<sup>me</sup> Degré : Création artistique** : c'est l'*expression réfléchie du beau*. Les âmes d'artistes ne se contentent pas de contempler un instant l'idéal ; elles s'efforcent de le perfectionner sans cesse, de le préciser, d'en faire une réalité vivante dans leur esprit. Pour cela, il faut que la raison et la volonté gouvernent énergiquement l'exaltation des facultés inférieures ; la puissance est

(1) Ch. LÉVÊQUE, *La science du beau*, I<sup>re</sup> P., ch. iv, v.

au prix de cette exaltation ; l'ordre, au prix de ce gouvernement. C'est la condition de la fécondité esthétique. Sous l'influence de cette inspiration puissante et contenue, celui qui sait manier une langue artistique, lignes, formes, couleurs, sons ou paroles, l'œil fixé sur l'idéal nettement conçu, l'exprime dans une forme sensible. L'inspiration est devenue création : l'idéal a été réalisé dans une œuvre visible. Mais le plus habile artiste n'égale jamais son idéal : l'exécution reste au-dessous de la conception : « Nous ne pouvons égarer notre pensée, dit Bossuet, tant Dieu a pris soin de marquer son infinité ».

#### § II. — ROLE DE L'IDÉAL

A) **Dans les arts et les lettres.** L'idéal est :

1°) **La raison d'être de l'art :** si l'art consistait à copier exactement le réel, il faudrait le supprimer, car le réel est supérieur à sa reproduction purement matérielle : vg. on préférera toujours le lys de la vallée à un lys peint.

2°) **Sa condition nécessaire :** l'imitation pure et simple est impossible ; bon gré, mal gré, l'artiste idéalise (14).

B) **Dans la vie :** la réalité d'ordinaire, à cause de ses vulgarités et de ses mesquineries, laisse l'âme à sa médiocrité habituelle ; l'idéal élève et l'agrandit, car l'art, qui s'inspire de l'idéal, « nous entraîne à idéaliser... notre caractère et notre vie (1) » (Ps., 128, § III).

#### 14. — IMITATION, FICTION, IDEALISATION

L'art, dans sa recherche de la beauté, peut suivre trois voies :  
1°) Se modeler sur la réalité : c'est l'**imitation** pure et simple ;  
2°) Créer des œuvres sans rapport avec la réalité ; c'est le procédé de la **fiction** : — 3°) Transformer la réalité pour la rendre plus

(1) S. MAU, *L'instruction moderne*, Revue littér., 1867.

conforme aux exigences de la raison et de la sensibilité : c'est l'**idéalisation**.

#### § A. — IMITATION ET IDÉALISATION

L'art doit-il reproduire *le plus exactement possible* la nature ? Le *réalisme* ou *naturalisme* répond affirmativement : ne rien omettre, ne rien retrancher ; pas de choix, pas de modifications : voilà la théorie. Pour réfuter cette théorie il faut établir les deux propositions suivantes : 1°) L'art doit imiter la nature ; — 2°) L'art ne doit pas se borner à l'imitation de la nature.

I. — **L'art doit imiter la nature.** En effet :

1°) L'art a commencé par l'imitation en tout pays.

2°) L'art est toujours une imitation, car il emprunte à la nature :

a) **Les éléments** qu'il met en œuvre : lignes, formes, couleurs, sons, etc. Il n'appartient qu'à Dieu de créer la matière et la forme ; l'artiste se borne à modifier la matière préexistante (Ps. 115, II) ; —

b) **Le fond de ses sujets.**

3°) Autrement l'art n'aboutirait qu'à des *abstractions* pleines de sécheresse ou à des *fantaisies* désordonnées.

**Beauté de l'imitation :** l'art qui vise *avant tout* à l'imitation de la réalité n'est qu'un art *inférieur*, dont le principal mérite est celui de la *difficulté vaincue*. — En admirant l'œuvre d'art, nous sympathisons avec le talent de l'artiste qui rivalise d'habileté avec la nature. C'est le charme de certains tableaux de genre des écoles flamande et hollandaise. Mais, dans bien des cas, le plaisir produit par l'imitation est amoindri ou annulé : vg. si l'objet reproduit est insignifiant, laid ou immoral, sa copie sera indifférente, hideuse ou répugnante. Par conséquent c'est à tort que Boileau a dit :

« Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux,  
Qui par l'art *imité* ne puisse plaire aux yeux ».

L'artiste, qui vise à l'imitation scrupuleuse de la réalité, n'aboutit donc qu'à provoquer une émotion esthétique d'un ordre peu relevé.

Une autre conséquence inacceptable de la théorie de l'imitation c'est d'identifier *l'art à la science*, car il n'y a pas de meilleur moyen pour reproduire fidèlement la réalité que d'en avoir une connaissance exacte, *scientifique*.

L'imitation *plus ou moins servile* de la nature ne produisant qu'un art inférieur, et d'autre part l'imitation *exclusive* étant chimérique, il reste que l'imitation n'est pas le dernier mot de l'art.

II. — **L'art ne doit pas se borner à l'imitation de la nature.** La reproduction stricte de la nature n'est ni *réalisée* ni *réalisable* par aucun art ; le fût-elle, elle ne serait pas *désirable*.

A) **Elle n'est pas réalisée.** En effet :

1° Dans certains arts l'imitation est presque complètement absente : vg. *l'architecture* ne cherche pas à imiter fidèlement les lignes qu'elle reproduit ; — la *musique* n'imité qu'accidentellement les bruits de la nature ; — la *poésie*, quand elle emploie le vers, s'éloigne de la réalité.

2° Même dans les arts *dits d'imitation* (peinture, sculpture, théâtre), la convention a une large part ; vg. dans la *peinture* : différence des dimensions, cadre ; — dans la *sculpture* : immobilité absolue, d'ordinaire uniformité de couleur, yeux sans prunelle ; — dans la *poésie dramatique* : loin de copier servilement la conversation, elle l'altère avec intention (vers, rimes, musique) ; l'Iphigénie de Goethe en prose est bien inférieure à son Iphigénie en vers. — Autres conventions pour le temps, le lieu, le décor de la représentation.

3° Dans les arts imitatifs l'imitation est un *moyen* et non une fin.

B) **Elle n'est pas réalisable.** En effet :

1° Rivaliser avec la nature, c'est pour l'art se condamner à une *infériorité inévitable* : la nature est complexe, ondoyante, vivante. Comment en reproduire les mille détails, les nuances variées à l'infini, la puissance, le mouvement et la vie ? Surtout, comment l'égaliser ? L'art ne peut égarer l'éclat d'une fleur, comment égalerait-il l'éclat du soleil ? L'art, forcément, simplifie et immobilise. Pour compenser son infériorité l'art doit dépasser la nature en l'imitant : il ajoute à la réalité le resplendissement de l'avie idéale.

2° La nature ne nous apparaît qu'au travers de notre esprit :

chacun la voit d'après ses dispositions innées et acquises. Il s'ensuit qu'aucune œuvre d'art ne peut être la *simple copie* d'un objet ; elle est nécessairement aussi l'*expression* d'un état d'âme. C'est en ce sens que Bacon a dit : *Ars homo additus naturæ*. Mettez dix peintres réalistes en face du même paysage : toutes les reproductions seront différentes et cependant le modèle est unique (\*). — L'artiste idéalise toujours plus ou moins : il fait plus beau ou plus laid que nature.

Tout le monde fait instinctivement de l'idéal, même dans la vie familière, car nous faisons spontanément un triage parmi les réalités que nous voyons. Que dix personnes soient témoins d'un naufrage, leur récit, identique quant au fond, variera pour les détails ; chacun ne prend et ne retient du même spectacle que ce qui l'a frappé et dans la mesure où il l'a frappé. Il en est ainsi *a fortiori* de l'artiste, âme vibrante : il marquera les choses qu'il reproduit de son *empreinte personnelle* ; c'est ce qui fait l'originalité des œuvres d'art.

C) **Elle ne serait pas désirable, fût-elle réalisable.** En effet :

1° Si l'art n'avait pour objet que l'imitation du réel, il n'aurait plus de raison d'être : il ferait double emploi. La réalité sera toujours plus vraie que la reproduction la plus réaliste. On préférera toujours la violette des champs à l'imitation de ses formes par le pinceau.

2° Si l'imitation était le tout de l'art, le chef d'œuvre serait d'atteindre à l'illusion complète ; ce serait le *trompe-l'œil* (vg. raisins de Zeuxis). Or la recherche trop exclusive de l'imitation empêche l'art d'arriver à son but : l'émotion esthétique. En effet, un objet trop exactement reproduit paraît être réel ; dès lors on le prend au sérieux, on le traite comme une réalité ; il ne provoque pas l'activité de jeu : c'est pourquoi il ne produit pas d'effet esthétique, il n'est pas beau. Même si l'illusion est trop complète, on est mécontent d'avoir été dupé. Bien plus, s'il s'agit d'un drame, le sentiment esthétique disparaît pour faire place à un sentiment pénible : « Si je croyais, dit Cousin, qu'Iphigénie

(\*) TOPFER, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*.

est en effet sur le point d'être immolée par son père à vingt pas de moi, je sortirais de la salle en frémissant d'horreur ».

3°) Si donner l'illusion du réel était le but de l'art, un beau moulage l'emporterait sur une belle statue, la photographie sur la peinture.

**Conclusion** : l'artiste doit surpasser la nature en l'imitant. La réalité doit être embellie mais rester reconnaissable. Il faut donc *idéatiser*. Comment ?

1°) **En choisissant** parmi les éléments à reproduire ceux-là seulement qui sont expressifs. Le beau, qu'offre la réalité, est en effet mêlé à quantité d'éléments insignifiants ou laids. L'art le dégage de ces entours compromettants, qui l'empêchaient de ressortir.

2°) **En perfectionnant** les éléments choisis.

3°) **En faisant tout converger** à la manifestation du caractère dominant qu'on veut mettre en relief (45). — La puissance et la fécondité de l'art lui viennent de sa liberté d'allure : étant affranchi des conditions qui entravent, dans la nature, la réalisation de la beauté, à savoir la réalité, la matérialité, les lois de l'espace et du temps, les exigences de l'utile, « il lui est facile, dit Aristote, de faire des choses que ne peut faire la nature ».

#### § B. — FICTION ET IDÉAL

La fiction n'a pas de lois ; elle défigure la nature ; elle est *en dehors* de la réalité. C'est une combinaison arbitraire et capricieuse d'éléments empruntés à la nature : vg. un centaure. L'idéal est une beauté plus parfaite que la réalité ; il est *au-dessus* de la nature mais dans la *même sens* qu'elle : c'est la nature dégagée de ses imperfections. Ils diffèrent par :

I. — **Leurs fins** : la fiction s'adresse à l'imagination et *aux sens* pour les amuser ou les éblouir. — Le but de l'idéal, c'est de procurer un plaisir profond et durable, le *plaisir de la sensibilité morale et celui de la raison* qui reconnaît dans l'idéal une image de son objet suprême, le vrai absolu et parfait.

II. — **Leurs causes** : a) **Fiction** : elle est due à l'imagination

*combinatrice* disposant à son gré les éléments que lui fournit le monde réel (Ps. 128, § I). La fantaisie, la caricature, le merveilleux sont les procédés habituels de la fiction. On la trouve dans les *féeries*, les romans de *cap et d'épées*, les comédies d'intrigues, etc.

b) **Idéal** : c'est l'œuvre de l'*imagination créatrice*. Les procédés d'idéalisation sont le *choix*, l'*assemblage*, la *transcendance* (42). On peut citer comme exemples d'idéal : le *Cid*, *Polyeucte*, le *vieil Horace* de Corneille ; l'*Andromaque* de Racine ; l'*Avare*, le *Misanthrope* de Molière.

III. — **Leurs caractères** : a) la *fiction* peut être *invraisemblable*, *extravagante*, *contraire aux lois de la nature* ; — l'*idéal* est *logique et naturel*, car l'idéal d'un être se compose des éléments essentiels qui le constituent ; sa beauté lui vient de la *grandeur et de l'ordre* de ses éléments. Aussi, bien que plus parfait que le réel, il ne lui est pas opposé : en somme, il est le réel lui-même, plus puissant et mieux ordonné.

b) **L'idéal** élève l'esprit et échauffe le cœur puisqu'il remue puissamment toutes les facultés de l'âme. — Souvent, rien n'est froid et sec comme la *fiction*, l'allégorie.

**Conclusion** : les arts ne peuvent se passer de l'imitation et de l'idéal ; mais la fiction ne leur est point nécessaire. Elle peut même leur nuire, surtout quand il s'agit de peindre la vie humaine, comme dans les romans. L'idéal nous montre un but élevé, mais possible et raisonnable ; la fiction peut jeter dans un monde de chimères, qui dégoûtent des réalités austères du devoir, nous faisant oublier, selon le mot de Kant, que nous « avons à cultiver notre jardin ».

#### 15. — LES GRANDES LOIS DE L'ART

On peut ramener aux suivantes les lois qui président à la production de l'œuvre d'art :

I. — **Imitation** : *L'artiste doit imiter la nature* (14, A, 1).

II. — **Sélection** : *L'artiste ne doit pas tout imiter dans la*

*nature* Il doit choisir les caractères : a) *puissants*, c'est-à-dire *essentiels* ou *principaux*, parce que ce sont les plus stables et les plus généraux ; par là même ils sont d'un intérêt durable et universel ; — b) *ordonnés*, par ce que ce qui est grand, noble, parfait excite de plus vives sympathies. C'est un fait que les œuvres artistiques les plus belles sont celles qui expriment les caractères les plus *puissants* et les *mieux ordonnés* (2, IV) (1).

III. — **Simplification** : *L'artiste doit délayer le caractère*, qu'il veut faire ressortir, de tous les détails inexpressifs qui l'enveloppent dans la réalité.

IV. — **Sublimation ou transcendance** : *L'artiste doit perfectionner les éléments choisis et simplifiés*, les porter au plus haut degré possible de puissance et d'ordre.

V. — **Concentration** : *L'artiste doit faire converger tous les éléments choisis, simplifiés, perfectionnés au resplendissement des caractères qu'il veut exprimer*. Pour y parvenir l'artiste devra observer ces deux lois fondamentales de la création artistique (2).

VI. — **Expansion** : *L'artiste doit déployer puissamment toutes ses facultés esthétiques*. L'œuvre d'art ne sera puissante que s'il atteint avec force et à la fois toutes les facultés esthétiques de l'homme. Pour cela l'artiste doit offrir à chacune l'élément qu'elle réclame : le vrai lumineux et imagé à l'intelligence, le bien honnête à la volonté, des émotions à la sensibilité. Mais comment l'artiste atteindra-t-il le puissant et simultanément toutes les facultés d'autrui si ce n'est par le déploiement puissant et simultané de toutes les siennes ?

VII. — **Proportion** : *L'artiste doit déployer toutes ses facultés esthétiques, mais selon leur hiérarchie invariable et les exigences variables de l'objet* : toutes les facultés de l'artiste doivent concourir à l'œuvre d'art, mais non à parts égales. La part de chacune doit être mesurée par *une double proportion* : a) entre les facultés ; b) entre les facultés et l'objet à exprimer.

(1) Taine, *Philosophie de l'art*, V<sup>e</sup> P., ch. II, III.

(2) L'exposé de ces deux lois est emprunté à la *Théorie des belles-lettres* de P. Longhaye, L. I, ch. I-III.

#### § 4. — PROPORTION ENTRE LES FACULTÉS

Elle doit être réglée d'après la **hiérarchie essentielle** des facultés : ainsi l'imagination ne devra jamais dominer la raison, c'est-à-dire l'image, éclipser la pensée ou en tenir lieu ; — jamais la sensibilité ne doit *énervé* le vouloir par des émotions trop molles ou trop violentes ; — jamais l'éclat des couleurs, l'harmonie matérielle du rythme et de la cadence, le nombre oratoire ne doivent distraire la pensée ni étouffer le sentiment. L'art doit se conformer à l'ordre essentiel voulu de Dieu : c'est une loi tout ensemble esthétique et morale. La hiérarchie implique la *subordination* : il faut donc que les facultés sensitives, comme l'imagination reproductrice, la perception extérieure, la sensibilité intellectuelle et morale, soient *subordonnées* aux facultés spirituelles : la raison et la volonté. L'imagination et la sensibilité doivent rester à leur place : ce sont les *servantes* et non les *maîtresses* du logis. La rupture de cette hiérarchie, ce déclassement des facultés se montre dans le romantisme, le fantaisisme, le naturalisme, etc.

**Conséquences de cette rupture** : 1<sup>o</sup>) pour la raison et la volonté. La raison est amoindrie, car où l'imagination domine, la rectitude du jugement fléchit ; amusé par le jeu brillant des images l'esprit se dégoûte de la réflexion et répugne à tout effort d'abstraction et de généralisation. — La volonté est *énermée*, car la recherche des émotions molles ou vagues paralyse son élan et « l'habitude des émotions violentes la mène par l'exaltation à l'atonie, comme on va à la prostration par la fièvre ».

2<sup>o</sup>) Pour l'imagination et la sensibilité : elle les *use* et les *matérialise*. Les facultés purement spirituelles (intelligence et volonté) ne se fatiguent jamais de leur objet : la lumière de l'évidence n'offusque pas la raison ; la grandeur du bien n'énervé pas la volonté. Les facultés sensitives, au contraire, étant *conditionnées* par l'organisme, si on leur prodigue leur objet, l'organisme s'use, et, conséquemment, l'exercice des facultés elles-mêmes est entravé. L'imagination et la sensibilité morale participent de la

commune infirmité des sens : vg. une lumière trop vive irrite les yeux, un son trop intense blesse l'oreille; les sens ont besoin d'impressions *modérées* pour se déployer normalement et par conséquent pour jouir. (Ps., 26). De même pour l'imagination : la prodigalité habituelle des couleurs la rend plus exigeante, plus lourde à soulever. Une fois à ce régime surexcitant elle se déprave : le grand ne lui suffit plus; il lui faut le gigantesque, l'énorme, le démesuré. De même pour la sensibilité : l'excès des émotions l'appesantit, l'endurcit aux impressions naturelles, la blase sur les émotions mesurées : il lui faut alors de l'horrible pour la remuer. « Le pathétique outré, dit Joubert, est pour les hommes une source funeste d'endurcissement ». C'est ce qui explique l'alliance de la sensibilité exaltée à outrance et de la cruauté. Les Romains couraient au cirque comme d'autres se plaisent aux exécutions capitales. De là cette sensiblerie malade du xviii<sup>e</sup> siècle et de la Révolution.

3°) **Pour le goût français** : le romantisme, qui est la mise en système et en pratique de cette rupture, en excitant un besoin de couler voyante et d'émotion excessive, a dégoûté l'esprit français de la beauté calme et mesurée. Ce qui est d'un éclat tempéré paraît terne, ce qui n'est pas violent semble morne. C'est le fruit naturel d'un développement anormal et morbide de l'imagination et de la sensibilité.

#### § B. — PROPORTION ENTRE LES FACULTÉS ET L'OBJET

L'esprit de l'artiste doit se représenter les choses au vrai, c'est-à-dire bien voir ce qu'elles ont de réel, d'imagé, d'émouvant. A ce prix chacune des facultés esthétiques sera déployée dans une mesure proportionnée à la nature des objets. Quand un artiste a reçu du dehors une impression vraie et complète, il lui reste à exprimer cette impression dans son œuvre. L'expression devra être en parfait accord avec les caractères des objets : elle sera délicate ou forte; brillante ou sévère, simple ou grandiose, diversément colorée ou chaleureuse, selon la nature des choses qu'elle veut rendre. L'observation de ce second article de la loi de pro-

portion aura pour résultats deux grandes qualités artistiques :

1°) **La variété** qui, selon Bossuet, est « tout le secret de plaire » (1) : en effet comme les objets sont variés et comme chaque objet a des aspects divers, si on les reproduit fidèlement, il en sortira une œuvre variée comme eux.

2°) **Le naturel**, car les choses ont été représentées à leur vraie mesure, selon leur nature (17).

**Conclusion** : les deux barrières, que nous opposons aux fougues désordonnées de l'imagination et de la sensibilité, sont : 1°) **la nature de l'homme** (= hiérarchie essentielle des facultés); 2°) **la nature des choses** (= proportion des facultés aux objets). Ces règles, quoi qu'en disent V. Hugo et les romantiques, n'ont rien d'humiliant pour le génie, puisqu'elles reposent sur l'essence des choses; elles n'enchaînent pas non plus son essor, car la puissance complète est au prix du respect de l'ordre.

#### 16. — VALEUR DES LOIS OU RÈGLES ARTISTIQUES (2)

Les lois ou règles sont la formule des moyens propres à rendre l'activité esthétique puissante et ordonnée :

I. — **Fondement** : elles reposent : 1°) sur la *nature humaine* et sur la *nature des choses*; — 2°) sur les *chefs d'œuvre* des hommes de génie, qui, guidés par leurs dons naturels et la réflexion, ont su réaliser le beau; — 3°) sur l'*autorité des critiques*, qui ont constaté et formulé les procédés dont les hommes de génie se sont constamment servis.

II. — **Légitimité** : car elles n'ont rien de factice ni d'arbitraire. L'autorité des théoriciens de l'art ne vient qu'à un troisième rang; au-dessus d'eux sont les génies créateurs, les modèles; et au-dessus des créateurs eux-mêmes, l'immuable nature dont ils se sont inspirés. La légitimité des règles, établies par les théori-

(1) BOSSUET, *Lettre au Cardinal de Bouillon*.

(2) G. LOMBAYE, *Théorie des belles lettres*, t. I, ch. v. — HESSEGUY, *La critique scientifique*. — B. CAUCHY, *La critique littéraire : questions théoriques*. BAUDRIER, *L'évolution des genres littéraires*.

ciens, dépend de la justesse avec laquelle ils ont su découvrir les secrets des grands maîtres et les exigences de la nature.

III. — **Permanence et universalité** : la nature étant *toujours et partout la même*, il s'ensuit que partout et toujours elle aura les *mêmes exigences* ; donc les moyens pour y satisfaire seront aussi partout et toujours les mêmes ; par conséquent *mêmes formules* pour les exprimer.

IV. — **Utilité** : elles ne créent pas, elles ne remplacent pas le talent, encore moins le génie ; mais elles les dirigent et par là même les fortifient.

**Conclusion** : au sommet, l'immuable nature créée par Dieu ; — ensuite les modèles qui la reflètent ; — enfin les critiques qui les interprètent. L'autorité existe donc dans les questions d'art comme dans le reste ; les jugements d'un grand esprit sont une présomption. « Il y aurait outrecuidance à les rejeter sans examen ; mais l'examen reste un droit et un devoir ».

#### 17. — ESPRIT, TALENT, GÉNIE (1)

L'originalité vraie suppose deux éléments :

1° Une *plus grande puissance* que celle des esprits ordinaires pour pénétrer les choses et saisir leurs rapports cachés. Voilà ce qui constitue les esprits *distingués* et les sépare du vulgaire.

2° Le second élément différencie les natures d'élite : il consiste dans un certain *tour personnel* (2), dans une certaine manière d'envisager les choses. Cette originalité est à l'intelligence ce que le caractère est à la volonté : elle constitue la physionomie intellectuelle. La masse des esprits possède un grand nombre de vérités, *trop confusément* pour se les formuler elle-même, mais assez *clairement* pour les reconnaître quand on les lui exprime.

(1) G. LASCAYE, *Théorie des belles lettres*, L. I, ch. III.

(2) « Les hommes vraiment originaux sont ceux qui donnent un tour particulier et personnel aux sentiments de tout le monde » (SAINT-MARC GIRARDIN, *La Fontaine...*, XIV<sup>e</sup> Conf.).

Le triomphe de l'originalité, c'est par conséquent « d'éclairer, comme dit Montaigne, le fond obscur des esprits, de les avertir d'eux-mêmes », de leur faire achever des conceptions, images et sentiments qu'ils avaient en eux-mêmes à l'état d'ébauche. L'originalité vraie n'est donc que la *nature à un degré éminent*, car le naturel consiste à concevoir, à imaginer, à sentir (= *impression*) et à rendre (= *expression*), mieux que le vulgaire, ce que le vulgaire conçoit, imagine et sent (1). Elle s'appelle, suivant le degré, **esprit, talent ou génie** (2).

A) **Esprit** : c'est la vivacité du bon sens appliqué aux vérités familières. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ce mot avait un sens plus large ; il était synonyme de talent. L'esprit est *piquant* ; il aiguillonne l'attention par la justesse et l'imprévu de ses découvertes, et il amène le *sourire*. L'esprit ne doit point être apprêté, mais spontané, car selon le mot de Gresset : « L'esprit qu'on veut avoir gête celui qu'on a ». Il ne faut pas en faire trop de cas, parce que s'il « sert à tout, il ne suffit à rien » (3).

B) **Talent et Génie** : I. — **Définitions** : le *talent* c'est la puissance naturelle et acquise des facultés esthétiques se déployant dans l'ordre ; — le *génie* c'est la puissance complète et ordonnée des facultés esthétiques, dépassant de beaucoup la mesure commune du talent. Autrefois ce mot signifiait talent ; aujourd'hui il désigne une puissance exceptionnelle d'esprit, qui est surtout un don naturel (*ingenium*) (Ps. 128, 1, 11). Le *génie artistique* se manifeste par la réalisation de l'*idéal* ; le *génie scientifique* par la découverte d'une *vérité* importante. Tous deux ont besoin de l'imagination créatrice, l'un pour concevoir l'idéal à réaliser ; l'autre pour trouver l'hypothèse qui lui servira d'idée directrice (Loc. 63). L'artiste, après avoir mûri son idéal, l'exprimera dans une forme sensible : après la conception, c'est le

(1) « Quand un discours naturel peint une passion ou un effet, on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût, en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous le fait sentir, car il ne nous a pas fait montre de son bien mais du nôtre », (PASCAL, *Pensées*, art. VII, n. 26).

(2) M. NORDAÉ, *Psycho-physiologie du génie et du talent*.

(3) DUCLOS, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1754).



travail de l'exécution. Le savant, après avoir imaginé une hypothèse, la vérifiera par le raisonnement expérimental.

II. — **Différence** : c'est une différence de degré et non de nature. Le génie et le talent sont une même puissance plus ou moins parfaite. Le génie est le *superlatif* du talent, car :

1<sup>o</sup>) S'il y avait entre eux une différence d'espèce, les esprits cultivés pourraient *distinguer à coup sûr* le talent du génie. Or souvent il y a doute.

2<sup>o</sup>) Les *facultés encouvranx* sont de part et d'autre les mêmes : imagination reproductrice, imagination créatrice, sensibilité, goût, volonté qui dirige leur essor.

3<sup>o</sup>) Le *champ ouvert à leur activité* est identique : Dieu, l'homme et le monde. La différence ne peut donc venir que de la façon plus ou moins parfaite d'exprimer leur objet commun.

#### 18. — LE GOUT (1)

I. — **Nature** : l'imagination est la faculté de créer l'idéal, le goût est la faculté d'apprécier le beau. La première est propre à l'artiste ; la seconde est, dans une certaine mesure, commune à tous. Le goût se montre, à des degrés divers, dans l'homme ordinaire, l'esprit cultivé, le dilettante, le critique, l'artiste. Le goût est une *faculté complexe* : c'est un heureux mélange de raison et de sensibilité. Les créations de l'imagination seraient des œuvres incohérentes si l'artiste ne savait pas mesurer la convenance réciproque de leurs parties et leur rapport à l'effet total qu'il veut produire ; son bon goût lui fait discerner entre les images et les idées évoquées celles qui s'adaptent le mieux à l'expression de son idéal. L'imagination créatrice implique donc le goût. D'autre part, sans une certaine dose d'imagination, on ne peut sentir et goûter les beautés de l'art, car pour cela il faut pouvoir sympa-

(1) MONTESQUIEU, *Essai sur le goût*. — HERBES, *Causes de la décadence du goût chez les différents peuples*. — SIGNORELLI, *Del Gusto e del Bello*. — MARMONTEL, *Dans ses Eléments de littérature*. — WISCKRELMANN, *De la capacité de sentir le beau dans les arts et de son éducation*.

thiser avec l'artiste, être capable de participer à sa création, de la réfaire en esprit. C'est le seul moyen de comprendre les œuvres artistiques et de les interpréter.

II. — **Unité** : « le goût considéré dans la foule, c'est la direction générale des appréciations portées en matière d'art dans un temps ou un lieu déterminé » (1) : *vg.* goût français ; goût du XIX<sup>e</sup> siècle. Le rôle du goût est de juger d'après les exigences de la nature humaine et les règles qui en découlent nécessairement. Le goût est donc **un, certain, immuable**, parce qu'il a pour base les exigences de la nature humaine, qui sont invariables et partout les mêmes. La Bruyère a raison : « Il y a un bon et un mauvais goût et l'on dispute des goûts avec fondement » (2).

**Objection** : en fait, pourtant, les goûts diffèrent avec les individus, les pays, les époques. Des goûts et des couleurs on ne dispute pas.

**Réponse** : il est cependant des points sur lesquels tout le monde est d'accord : il y a des beautés qui s'imposent à l'admiration universelle ; *vg.* les chefs d'œuvre d'Homère, de Démosène, de Phidias, de Michel-Ange, de Raphaël, de Bossuet, etc. L'unité dont nous parlons s'applique aux lois fondamentales de l'art et à leurs conséquences immédiates. — Les variations qu'on observe proviennent de causes accidentelles, qui gênent la droiture du jugement : influence du climat et de l'éducation ; préjugés de race, de secte et d'école ; orgueil, sensualisme. Ces tendances mauvaises faussent la rectitude naturelle de l'esprit, qui, laissé à lui-même, irait droit au vrai. Nous avons, à propos de la conscience morale, réfuté une objection analogue tirée des variations des jugements moraux (MORALE, 12).

#### 19. — LA SCIENCE ET L'ART

La science et l'art diffèrent par leurs  **fins** , leurs  **principes**  et leurs  **procédés**  :

(1) G. LONGHAYE, *Théorie des belles-lettres*, L. II, ch. v, § III.

(2) LA BRUYÈRE, *Caractères*, Du goût.

I. — **Fins** : la science a pour fin le *vrai* ; l'art, le *beau*. Mais tous deux sont désintéressés : ils recherchent le vrai et le beau pour eux-mêmes.

II. — **Principes** : le principe de la science est l'*intelligence* ; celui de l'art, c'est l'*imagination créatrice* excitée par la *sensibilité* et réglée par le *goût*.

III. — **Procédés** : les procédés de la science sont l'*expérience* et le *raisonnement inductif* ou *déductif* (Log. 70, Conclusion) ; ceux de l'art, l'*imitation* de la nature, l'*idéatation* et l'*expression* (13, 14).

## 20. — CLASSIFICATION DES ARTS

D'une façon générale on distingue les arts en *mécaniques* et en *libéraux*.

Les arts *mécaniques* apprennent à se servir de la matière ; ils ont pour fin l'*utilité*, la satisfaction de quelque besoin. C'est pourquoi on les appelle aussi les *arts utiles*. Les arts *libéraux* s'adressent à l'*intelligence* et à la *sensibilité* ; ils ont pour but le plaisir *désintéressé du beau* ; on les nomme encore *beaux-arts*. On peut classer les beaux-arts :

I. — **D'après les sens auxquels ils s'adressent** (1) : on distingue alors :

A) **Les arts plastiques**, qui s'adressent à la *vue*. On les nomme ainsi parce qu'ils emploient les *formes* comme moyens d'expression. Ce sont l'**Architecture**, la **Sculpture**, la **Peinture**, (2) auxquels on ajoute l'**Art des jardins** et la **Pantomime**. On les nomme aussi **arts du dessin**, qui soutient la forme, et **arts de l'espace**, parce que leurs œuvres, étant des ensembles composés de parties étendues et coexistantes, se déploient dans l'espace.

(1) M. GRIFFARD, *Part de chacun des cinq sens dans l'appréciation d'un beau site*. Annales de philol. chrétienne, Mars 1900, pp. 676-685. — A. LARSEN, *L'optique et les arts*.

(2) AMÉAT, *Psychologie du peintre*. — ROOS, *Théorie scientifique des couleurs*.

B) **Les arts phonétiques**, qui s'adressent à l'*ouïe*. On les appelle ainsi parce qu'ils emploient les *sons* : **Musique** (3), **Poésie**. On les nomme encore **arts du temps**, parce que les parties de leurs œuvres sont successives. Entre les deux se développe, à la fois dans l'*espace* par le mouvement et dans le *temps* par la mesure, la **Danse** qui s'adresse à la vue et à l'*ouïe*.

II. — **D'après le degré de beauté exprimée et la puissance d'expression** :

A) **Architecture** : elle n'exprime nettement que la *beauté physique*, la puissance ordonnée de la matière. Elle a comme moyens expressifs les *lignes* et les *formes* géométriques.

B) **Sculpture** : elle peut exprimer la *beauté organique* de la plante, de l'animal et de l'homme, et même la *beauté morale*. Mais ses moyens d'expression sont imparfaits (absence de perspective ; absence de couleur, ordinairement du moins). La **statuaire** en est la forme la plus élevée (4).

C) **Peinture** : elle exprime le même genre de beauté que la sculpture, la beauté sensible, intellectuelle et morale. A la différence de la sculpture elle ne dispose que de deux dimensions ; mais, en revanche, ses moyens expressifs sont plus riches et plus variés : perspective, couleur (5).

D) **Musique** : elle exprime les passions et les sentiments d'une manière plus puissante que la peinture ; c'est pour cela qu'elle est l'art le plus populaire. Mais elle reste dans le vague ; il faut la poésie pour la préciser (6).

(1) BLASERNA, *Le son et la musique*. — KÜFFERATH, *Musiciens et philosophes*.

(2) B. DE LA SIBERASSE, *Les salons de 1901 et le vêtement moderne dans la statuaire*, Revue des Deux-Mondes, 1<sup>er</sup> Juin 1901, p. 554 et s.

(3) LESSING, *Lacoon ou sur les limites de la poésie et de la peinture*. — G. LANSING-RATONB, *Painting, Sculpture and Architecture* ; *Rhythm and Harmony in Poetry and Music*.

(4) F. DE HAUSROGER, *La musique comme expression*. — P. SCHMID, *L'art de l'avenir et son maître R. Wagner*. — HOBSON STEWART CHAMBERLAIN, *Le drame wagnérien*. — CH. GODEOD, *Mémoires d'un artiste*. — JARL, *La musique et la psycho-physiologie*. — A. REGARD, *La renaissance du drame lyrique*, Etude d'esthétique scientifique. — DUBIAG, *La Psychologie dans l'Opéra français*. — J. COMBARD, *Les rapports de la musique et de la poésie*.

F) **Poésie** : elle surpasse tous les arts, parce qu'elle peut tout exprimer : beauté physique, sensible, intellectuelle, morale, divine, et ensuite parce qu'elle a, dans la parole, le moyen expressif le plus puissant et le plus précis. Elle résume tous les arts inférieurs : grâce à l'imagination elle bâtit, sculpte, peint ; par l'harmonie et la cadence des vers elle imite le mouvement rythmé de la danse et de la musique. « C'est ainsi que l'art s'élève et grandit, comme grandissent et s'élèvent les beautés exprimées, et les signes qui expriment ces beautés (1) ».

F) **Éloquence** : elle est à la fois *un art et une science*. Elle est science par le fond, par la logique du discours ; elle se distingue de l'art, qui a pour fin directe la manifestation du beau, par son but qui est la persuasion du vrai et la pratique du bien. Elle est un art en tant qu'elle exprime le vrai et le bien d'une manière lumineuse, agréable et émouvante : *Id agit ut veritas pateat, veritas placeat, veritas moveat* (S. Augustin).

G) **Histoire** : elle tient aussi de l'art et de la science. Au delà s'étend le domaine de la science pure, qui a pour but la manifestation du vrai. Mais la science même peut se servir d'une belle forme pour exprimer ses découvertes.

## 24. — L'ART ET LA MORALE (2)

### § A. — LEURS RAPPORTS

I. — **L'art est distinct de la morale** : l'art a sa fin propre, immédiate, qui est de produire l'émotion esthétique dans l'âme par l'expression du beau. La fin propre de la morale, c'est la pra-

(1) Cf. LÉVÉQUE, *La science du beau*, III<sup>e</sup> P., ch. 1.

(2) G. LONGHAY, *Théorie des belles-lettres*, L. I, ch. IV. — BRUNETIÈRE, *Discours de combat* : l'art et la morale. — HEGGRENATH, *Esthétique et morale*. — L. ANDRÉ, *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. — E. PEREZ, *Les criminalités dans l'art et la littérature*. — DURAND (DE GROS), *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale*.

tique du bien. Or le bien et le beau quoique liés étroitement sont distincts (1).

II. — **L'art n'est pas indépendant de la morale**. En effet :

La morale, représentant l'ordre essentiel des choses, la fin dernière, a un domaine universel : elle s'étend à l'art comme à tout le reste. D'ailleurs il n'y a pas deux consciences, celle de l'homme et celle de l'artiste. L'art n'est donc ni étranger, ni supérieur à la morale ; il lui est *subordonné* ; par conséquent l'art ne justifie pas et ne sanctifie pas tout. C'est pourquoi la maxime **l'art pour l'art** (2) est fautive, si l'on entend par là l'indépendance de l'art vis-à-vis de la morale, si l'on prétend que l'artiste a pour but exclusif de plaire sans se soucier de la moralité. Mais si l'on veut dire que l'art a un objet propre, une fin spéciale, et si l'on admet que cette fin spéciale doit être, comme toute fin particulière de l'activité humaine, subordonnée à la fin dernière, à la loi morale, cette maxime est acceptable, mais la formule en est équivoque.

III. — **L'art doit respecter la morale, ne pas lui nuire** : c'est son *devoir négatif*. Pour cela il doit respecter la nature de l'homme, conserver, dans le déploiement des facultés esthétiques, l'ordre normal, ne pas exalter les sens au dépens de l'esprit, n'agir sur les sens que pour atteindre l'esprit. En procédant autrement, l'art manque son but. Faux et immoral, il ne produit pas l'émotion esthétique, car s'il franchit les limites du vrai et du bien, il choque la raison et scandalise la conscience : le plaisir artistique est par là même gâté.

IV. — **L'art ne peut se contenter d'une neutralité respectueuse** : aucune œuvre artistique ne peut se tenir dans une position moyenne entre nuire à la morale ou lui profiter, parce que toute œuvre d'art agit plus ou moins sur l'âme du spectateur ou de l'auditeur ; or on ne peut agir sur l'âme des autres qu'en bien ou en mal, car aucun acte libre n'est moralement indifférent. L'art ne peut donc s'en tenir à la neutralité ; comme d'autre part

(1) COHEN, *Du vrai, du beau et du bien*, Leçon VIII. — CHAGNET, *Principes de la science du beau*, I<sup>re</sup> P., § 4. — Cf. LÉVÉQUE, *La science du beau*, III<sup>e</sup> P., ch. II. — TOPFER, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, L. V, ch. XXX.

il ne doit pas nuire à la morale (§ III), reste à se demander s'il n'a pas un pas de plus à faire et à prendre position.

V. — **L'art doit servir la morale :** la morale représentant la fin dernière, l'art, comme tout le reste, ne peut être que *moyen* par rapport à elle ; or la condition du moyen c'est de *servir*. L'art doit donc prêter à la morale un concours *positif*, direct ou indirect, en perfectionnant la nature humaine par le contact de la beauté véritable, qui attire et transforme en elle-même (1).

#### § B. — EFFETS MORALISATEURS DE L'ART

I. — **Il détache l'âme des préoccupations égoïstes**, parce que l'émotion esthétique est désintéressée (1, § III).

II. — **Il élève l'âme** en lui communiquant les nobles sentiments et les grandes idées qu'il exprime : admirer, c'est presque imiter. L'art étant la manifestation d'une activité puissante et ordonnée, sa vue provoque dans l'âme une activité semblable qui l'embellit. Parfois même le corps prend une attitude plus digne. « Quand je suis devant un chef-d'œuvre, j'éprouve le besoin de mettre mon âme à l'unisson (2) ».

III. — **Il nous fait monter du spectacle des beautés créées au principe de toute beauté, à l'idéal suprême, à Dieu.** L'artiste est une âme puissante mais ordonnée, « qui, en se montrant elle-même, en montrant à travers elle-même les objets de sa pensée, nous mène par le vrai et le beau jusqu'au bien, terme obligé de toute activité libre. Voilà le rôle que lui indique la raison et que Dieu lui impose : nous n'en savons pas qui puisse lui faire plus d'honneur (3) ». C'est alors surtout que sera vérifiée la définition du beau donnée par Brizeux :

*Le beau c'est vers le bien un sentier radieux.*

(1) Pour atteindre ce but l'art dispose de trois moyens : la *leçon directe*, la *thèse*, l'*impression*, Cf. LONGRAT, *Opere cit.*, t. I, ch. iv, § 4.

(2) Cf. BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, p. 17. — Sur le pouvoir assimilant du beau, Cf. LONGRAT, *Théorie des belles-lettres*, t. I, ch. iii, § 5.

(3) G. LONGRAT, *Opere cit.*, p. 104 (3<sup>e</sup> Edit.).

#### 22. — L'IDÉAL CHRÉTIEN

Dieu est l'*objet suprême* de l'art, (1) car il est le beau absolu, mais il n'est pas l'*objet proportionné*, parce que n'ayant pas de forme sensible, il échappe aux prises de l'artiste (2). Pour trouver cet objet proportionné il faut descendre aux manifestations sensibles de Dieu : c'est avant tout l'homme, *image* de Dieu ; puis la nature, *simple vestige de Dieu* (3). L'homme est donc par excellence l'objet de l'art, objet non pas souverain mais proportionné. Le plus grand service à rendre à l'art serait par conséquent de lui montrer dans un seul être l'idéal absolu sous une forme qui le laisse transparent. Or l'Incarnation nous présente ce modèle : Jésus-Christ est *Dieu*, partant l'*objet souverain* de l'art, la beauté suprême. Jésus-Christ est *homme*, par conséquent l'*objet proportionné* de l'art, la beauté idéale rendue visible. C'est l'idéal incarné (4). C'est ainsi que le dogme chrétien donne à l'art : 1<sup>o</sup> un idéal incomparable, Notre Seigneur Jésus-Christ ; 2<sup>o</sup> Sa règle fondamentale : l'Incarnation est le modèle achevé de l'union du spirituel et du corporel, du visible et de l'invisible, ainsi que de la subordination du corporel et du visible au spirituel et à l'invisible.

(1) Un élève de S. *Mary's College* à Cantorbéry se mourait à la fleur de l'âge. Le R. P. Recteur lui posa cette question : « Que dirai-je de votre part à vos camarades ? » Le moribond se recueillit un instant, puis, ouvrant de grands yeux brillants de joie : « Dites leur, mon R. Père, qu'il n'y a rien de beau comme le bon Dieu ! » La foi avait inspiré à cet enfant de quinze ans une réponse digne du génie de Platon. Il repose en paix à l'ombre des grands arbres du parc de S. *Mary* qui vient de se rouvrir pour les exilés, dans un humble cimetièrre, presque en face de l'antique cathédrale de Cantorbéry. On a gravé sur sa tombe la sublime pensée qui avait jailli spontanément de son cœur chrétien. Du Lac, *France*, 3<sup>me</sup> Edit.)

(2) A. CROGERS, *Les mystères de l'art éclairés par l'Évangile*, dans les Études, 1868.

(3) S. THOMAS, *Summa contra gentiles*, L. III, ch. xix. — LANDROT, *Le Symbolisme*, L. I, ch. i.

(4) LONGRAT, *Théorie des belles-lettres*, L. II, ch. vi, § 5. — FÉLIX, *Conférences de Notre-Dame*, 1867.

C'est ainsi que sont établies les vraies relations de la chair et de l'esprit, des sens et de la raison, et conséquemment du double élément de l'art, le visible et l'invisible, la forme sensible et l'idéal (1).

« O mon cher Socrate, la véritable vie c'est le spectacle de la Beauté éternelle... Que penser d'un mortel à qui il serait donné de contempler la Beauté pure, simple, sans mélange, non revêtue de chair et de couleur humaines et de toutes les autres vanités périssables, mais la Beauté divine elle-même ! (1) » Nous pouvons nous élever encore plus haut que Platon sur les ailes de la foi. Cette vision, ce face à face béatifique, rêvé par lui, n'est pas de la terre mais du ciel. Là seulement, notre regard, fortifié par la lumière de gloire, sera capable de soutenir l'éclat de la Divinité, une en sa nature, trine en ses personnes : *Deus unus et trinus*. Sans doute le Père, le Verbe, l'Esprit sont la beauté même (2). Cependant la beauté est l'attribut spécial du Verbe, car il est la « splendeur du Père », « l'expression adéquate de sa substance (3) » ; et Dieu, en créant, considérerait l'exemplaire parfait de chaque être en son Verbe, parce que le Verbe est l'art du Père tout puissant : *Verbum perfectum, ars quædam omnipotentis et sapientis Dei plena omnium rationum viventium incommutabilitatem* (4). Nous sommes plus favorisés que Platon ; dans la plénitude des temps, le Verbe s'est fait chair et nous avons vu sa beauté infinie transparaître sous la forme humaine, la plus accomplie qui fut jamais. C'est l'idéal réalisé. Il rayonne, au point culminant de l'histoire, comme l'indéfectible foyer du beau physique, intellectuel et moral. Architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, éloquence, tous les arts subissent le charme de cette radiante apparition et la célèbrent à l'envi, chacun dans sa langue expressive. Mais le plus glorieux hommage lui vient de la vertu :

(1) PLATON, *Le banquet*.

(2) BOSCHER, *Élévations sur les mystères*, II<sup>e</sup> Semaine, VII<sup>e</sup> Évêq. *Fécondité des arts*.

(3) S. PAUL, *Epist. ad Hebr.*, ch. 1, v. 3. — Cf. S. THOMAS, *Summa theologica*, 1<sup>re</sup> P., Q. XXXIX, Art. 8.

(4) S. AUGUSTIN, *De Trinitate*, L. VI, ch. 10 ; *De diversis questionibus* LXXXIII, Q. XLVI.

le dernier des chrétiens est un grand artiste quand il fait passer dans ses actes quelque reflet du divin Idéal : *Christianus alter Christus*. Rappelez-vous donc, chers jeunes gens à l'âme ardente, que vous avez un chef d'œuvre à produire, celui d'une belle vie, chef-d'œuvre qui éclipse tous les autres, car « Rien au monde n'est beau comme une belle âme ! »

# MÉTAPHYSIQUE

## INTRODUCTION

### 1. — NATURE ET OBJET

Μετὰ τὸ φυσικόν, livre donné par les disciples d'Aristote à l'un de ses traités venant après la Physique et ayant pour objet diverses notions générales.

I. — **Définition** : d'après ARISTOTE, c'est la « science des premiers principes et des premières causes » (1). Aristote la définit encore :

1<sup>o</sup> La philosophie première (ἡ πρώτη φιλοσοφία) parce qu'elle est à la fois la base et le sommet des autres sciences (Loc. 49).

2<sup>o</sup> La science de l'être en tant qu'être, τὸ ὄν ᾗ ὄν : on la nomme **Ontologie** (science de l'être).

II. — **Objet** : c'est de rechercher la nature des choses, l'être par conséquent, ce qui est vraiment réel, τὸ ὄν, par opposition au phénomène, τὸ φαινόμενον, ce qui paraît être, l'accidentel. Elle fait cette recherche de la nature des choses en remontant à leurs premiers principes et à leurs premières causes. L'objet de la métaphysique (la nature des choses) est donc évidemment rationnel et supra-sensible ; il dépasse les données de l'expérience ; il ne peut être atteint que par la raison qui doit cependant s'appuyer sur les données expérimentales.

III. — **Adversaires** : on a nié que la métaphysique soit une véritable science ou même puisse exister :

(1) ARISTOTE : *Métaphysique*, L. I, Ch. 1, n. 12.

1<sup>o</sup> **Matérialistes** : ils prétendent que tout est sensible et matériel ; donc la métaphysique n'a pas d'objet.

2<sup>o</sup> **Criticistes, disciples de Kant** : ils soutiennent qu'on ne peut connaître les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, les *noumènes*.

3<sup>o</sup> **Positivistes** : ils ne s'occupent que des *faits* et des *lois* ; ils rejettent l'étude des causes, l'examen des questions relatives à la substance des êtres, à leur origine et à leur fin. Dieu, l'âme, l'essence de la matière doivent être bannis de la science. Le Positivisme n'en nie pas l'existence, mais il en fait abstraction dans les recherches scientifiques, parce que, dit-il, ces choses sont « inconnaisables » (1). La Métaphysique, qui agite ces problèmes, a fait son temps, car, d'après Comte, l'histoire se divise en trois époques : « l'époque théologique, l'époque métaphysique, l'époque scientifique ». L'esprit humain est entré dans la troisième. « L'époque des systèmes comme celle des dogmes touche à sa fin ».

### 2. — LA MÉTAPHYSIQUE EST UNE SCIENCE

La Métaphysique est une science, car elle a :

I. — **Un objet propre** : les autres sciences étudient l'être dans ses diverses manifestations : vg. la Géométrie l'étudie en tant qu'étendue, l'Arithmétique en tant que nombre, la Mécanique en tant que mouvement, la Physique en tant que *pesant*, etc.

La Métaphysique étudie l'être non pas en tant qu'il est telle ou telle chose, qu'il possède telle ou telle qualité de l'être, mais en tant qu'il *est*. Elle a pour objet les **principes premiers de l'être** dont elle recherche la nature, à savoir la matière, l'âme et Dieu ; (Loc. 49) — et les **principes premiers du connaître** : principes d'identité, de contradiction, de raison, de causalité, etc.

(1) « Le domaine de l'expérience est battu par les flots d'un Océan pour lequel nous n'avons ni barque, ni voile » (LITKE).

(Ps. 163, 169). Elle a donc un objet distinct de celui des autres sciences.

II. — **Une méthode appropriée** (Log. 103).

III. — **Un ensemble de connaissances coordonnées**. Elle arrive à lier nécessairement, en s'aidant de l'expérience et du raisonnement, un certain nombre de propositions se rapportant à son objet propre (I).

Concluons donc en disant avec Claude Bernard : « La Métaphysique tient à l'essence même de notre intelligence; nous ne pouvons parler que métaphysiquement ». Elle répond au besoin fondamental de l'esprit humain : connaître la nature des choses et coordonner les idées. Elle s'impose ainsi à ceux mêmes qui la nient, car la raison s'élève naturellement à la recherche des principes et des causes. C'est pourquoi Kant, pour montrer l'illégitimité de la Métaphysique, a fait la *Critique de la raison pure et de la raison pratique*; mais cette critique est elle-même une sorte de métaphysique: on en fait forcément et sans le savoir, comme M. Jourdain de la prose.

### 3. — DIVISION ET PLAN

Les **Sciences métaphysiques** ou sciences des **premiers principes** se subdivisent en deux groupes :

A) **Métaphysique générale** ou **Ontologie** (ὄν, ὄντως), qui traite de l'être en général, des premiers principes, d'une façon abstraite.

B) **Métaphysique spéciale**, qui traite des êtres et principes réels :

1) Le **MONDE** (κόσμος), sujet des phénomènes **matériels**, dans la COSMOLOGIE RATIONNELLE.

2) L'**ÂME** (ψυχή), principe des phénomènes **psychologiques**, dans la PSYCHOLOGIE RATIONNELLE.

3) **DIEU** (θεός), principe des principes et cause des causes, dans la THÉOLOGIE RATIONNELLE OU THÉODICÉE.

## LIVRE I

### MÉTAPHYSIQUE GÉNÉRALE (1)

C'est la science des principes de toute existence et de toute connaissance. Elle traite donc deux questions :

I. — Elle étudie l'être en tant qu'être, l'être dans ses propriétés universelles : c'est la matière de l'**Ontologie** ou analyse de l'être.

II. — Quelle est la valeur de la connaissance? C'est l'objet de la **Critique**.

(1) PLATON, *Le sophiste*; *La République*, L. VI. — ARISTOTELE, *Métaphysique*; Cf. les commentaires de S. THOMAS. — SCARLE, *Disputations métaphysiques*. — KANT, *Critique de la raison pure*; *Prolegomènes à toute métaphysique future*. — VACHEROT, *La métaphysique et la science*. — LIARD, *La science positive et la métaphysique*. — P. JANET, *Principes de métaphysique et de psychologie*. — BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. — DUBOIS, *Croyance et réalité*. — H. SPENCER, *Les premiers principes*. — BALMÈS, *Philosophie fondamentale*. — CARO, *L'être et le positivisme*. — DELMAS, *Ontologia*. — MENDIVE, *Ontologia*. — SCHUBERT, *Institutiones philosophicas*, T. I. — ZELLARA, *Summa philosophica*, T. I. — PALMIERI, *Institutiones philosophicas*, T. I. — FARKES ET BARBÉRIÈRES, *Cours de philosophie scolastique*, T. I. — F. BLANC, *Traité de philosophie scolastique*, T. I. — KREJCIK, *La philosophie scolastique*, Diss. VI. — D'HEIST, *Mélanges philosophiques*. — MERCIER, *Cours de philosophie*, T. II. — E. SAUSSAT, *Le scepticisme*. — ROBERT, *De la certitude et des formes récentes du scepticisme*. — VALLET, *Kant et le positivisme*. — DE BROGLIE, *Le positivisme et la science expérimentale*. — OLLE-LAPRENTE, *La philosophie et le temps présent*. — RENOUVIN, *Les dilemmes de la métaphysique*; *Histoire et solution des problèmes métaphysiques*. — A. LEBLANC, *Essai critique sur le droit d'affirmer*. — Congrès international de philosophie tenu à Paris en Août 1900, T. I. *Philosophie générale et métaphysique*. — THOUVENAZ, *Le réalisme métaphysique*. — FOUTLÉ, *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*. — E. NAVILLE, *La physique moderne*; *Philosophies négatives*. — A. FOUILLÉ, *L'avenir de la métaphysique fondée sur l'expérience*. — A. FRANÇOIS, *Les grands problèmes*. — T. PESCH, *Kant et la science moderne*; *Le Kantisme*

## CHAPITRE PREMIER

## L'ONTOLOGIE

## 4. — ANALYSE DE LA NOTION D'ÊTRE

Nous avons déjà traité, en Psychologie, pour ne pas séparer le point de vue métaphysique du point de vue psychologique, les questions relatives à l'idée d'être, aux principes et aux notions qui en découlent ; nous avons indiqué aussi ses principales subdivisions. Il suffira donc d'en présenter ici la synthèse.

## I. — De l'être et de ses différents modes :

1° **L'idée d'être** : étant la plus générale et la plus simple (Ps. 141), elle est indéfinissable.

2° **Ses modes** : a) **Possible ou réel**. L'être peut signifier simplement la pure possibilité, la non-répuissance à l'existence, ou ajouter à cette possibilité l'existence actuelle. — Le **néant** est opposé à l'être : il nie simplement l'existence ou bien la possibilité même d'exister.

b) **Potentiel ou actuel** : Aristote distingue l'être en puissance (le potentiel ou le virtuel) et l'être en acte. Il ne faut pas con-

et ses erreurs. — TH. DE RÉGNON, *Métaphysique des causes*. — DORST DE VORDES, *De la constitution de l'être*. — LOTZE, *Métaphysique*. — DENIS COCHRY, *Le monde extérieur*. — LYON, *L'idéalisme en Angleterre*. — CARRIBAUD, *Institutions philosophiques*, T. II. — BOUTROUX, *Questions de métaphysique et de morale*. — P. DE MANSIAT, *Institutions philosophiques*, p. 174 et sq. — TIVIER, *Au pays des systèmes*. — TRUBOURLET, *Essai d'un plan de métaphysique*. — B. COSTA, *Les fondements de la Métaphysique*. — DE ROBERTY, *L'inconnaissable, sa métaphysique, sa psychologie*; *L'Agnosticisme*; *Le bien et le mal*; *La recherche de l'Unité*. — MERHAUD, *Le rationnel*; *Essai sur les conditions et les limites de la certitude logique*. — VACHEROT, *Essais de philosophie critique*. — A. SPIEL, *Pensée et réalité*. — ALLTY, *Esquisse d'une philosophie de l'être*. — BLONDINE, *L'absolu et sa loi constitutive*. — H. BRUNEL, *Les approximations de la vérité*. — DOUBRETT, *Ideologie*. — BACRY, *L'acte et la puissance dans Aristote*. — J.-A. CHOLLET, *De la notion d'ordre*. — GORDON, *Kant et Kantistes*.

fondre le possible, qui est une notion toute logique, *abstraite*, avec le potentiel qui est une notion *concrète*. L'être en puissance existe déjà, mais incomplètement, il attend sa perfection, c'est-à-dire son acte : vg. tel bloc de marbre est une statue en puissance (Ps. 18).

**Remarque** : on entend par être de raison ce qui est conçu comme être par la raison sans avoir en lui-même aucune entité ; c'est un être « qui n'existe que dans la pensée » (1), vg. montagne d'or, centaure, montagne sans vallée.

## II. — L'être et ses propriétés essentielles :

1° **Unité** : c'est l'absence de division. *Unum est ens in se indivisum* (PSYCHOLOGIE, 77, II ; 205).

2° **Vérité** : c'est la conformité de l'être et de la pensée. *Conformitas rei et intellectus* (LOGIQUE, 104; ESTHÉTIQUE, 4).

3° **Bonté** : la bonté *intrinsèque* c'est l'intégrité ou perfection de l'être. *Integritas seu perfectio entis*. La bonté *extrinsèque*, c'est ce qui convient aux autres, ce qui les perfectionne (MORALE, 21, 42, 43).

## III. — Les principes constitués par l'idée d'être :

1° **Principe d'identité** (PSYCHOLOGIE, 103).

2° **Principe de contradiction** (PSYCHOLOGIE, 103).

3° **Principe du tiers exclu** (PSYCHOLOGIE, 103).

## IV. — L'être et sa division fondamentale :

A) L'être se divise en **substance** et en **accident**. La substance c'est ce qui est en soi, *Ens in se* ; l'accident, c'est ce qui est dans un autre, *Ens in alio*. Il ne faut pas confondre l'essence avec la substance : l'essence est ce par quoi un être est ce qu'il est. L'être accidentel a par conséquent son essence tout comme l'être substantiel (PSYCH. 142, 143, 170).

B) **Notion et principe de substances** (PSYCH. 186).

V. — **Causalité des êtres** :

A) Différentes espèces de causes (PSYCH. 187).

B) **Notion et principe de cause efficiente** (PSYCH. 187).

C) **Notion et principe de cause finale** (PSYCH. 188, 189).

(1) BOSSCHET, *Logique*, L. I, ch. XIII. — Cf. SVAENZ, *Metaphysica disputations*, D. LIV, S. I.



## CHAPITRE II

### CRITIQUE DE LA VALEUR DE LA CONNAISSANCE

La connaissance que nous avons des choses est-elle **subjective** ou bien **objective** ? Connaissions-nous les choses telles qu'elles apparaissent à notre esprit ou telles qu'elles sont en elles-mêmes ? Trois solutions ont été données à ce problème de la valeur objective de la connaissance :

1° **Le Scepticisme** répond que la vérité est inaccessible à l'esprit ; c'est la négation de la certitude, le doute universel.

2° **L'Idéalisme** dit que la connaissance est subjective et que la réalité objective est inconnaissable.

3° **Le Dogmatisme** affirme qu'il y a des vérités indubitables et que l'esprit humain peut les connaître avec certitude d'une connaissance objective.

### ARTICLE I

#### LE SCEPTICISME

Il a deux formes : 1° **Scepticisme absolu ou Pyrrhonisme**,  
2° **Scepticisme relatif ou Probabilisme**.

#### 5. — SCEPTICISME ABSOLU

A) **Historique** : préparé en Grèce par les sophistes, il fut fondé par **PYRRHOS** (365-275 avant J.-C.) natif d'Élis. Après lui le scepticisme eut pour représentants principaux : **Énésidème**

(probablement du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) qui ramène à dix les arguments de l'École ; — **AGRIPPA** qui les réduit à cinq ; — **SEXTUS EMPIRICUS**, médecin, (III<sup>e</sup> siècle après J.-C.) qui écrivit les *Hypotyposes pyrrhoniennes*.

Chez les modernes, on peut citer **MONTAIGNE**, dont le scepticisme est plutôt une pose littéraire qu'une doctrine réfléchie ; **BAYLE**, **LANOTTE** **LE VAYER**.

Pour **PASCAL**, **HURT**, **LAMENNAIS**, le scepticisme est un moyen apologetique pour rabaisser la « superbe » de la raison moyennant qu'ils veulent ramener à la foi. Les vrais sceptiques disent qu'il ne faut rien nier, rien affirmer, mais qu'on doit, tout en se conformant aux apparences, suspendre son jugement pour garder la sérénité.

B) **Arguments** : I. — **Faiblesse de l'esprit humain** : toutes les choses sont liées les unes aux autres et soumises au déterminisme. Pour en connaître une, il faudrait les connaître toutes, ce qui est impossible. Donc nous ne pouvons rien connaître.

**Réponse** : a) Cet argument est contradictoire, car un pyrrhonien n'a pas le droit d'assigner des limites positives à la connaissance humaine, ni de postuler le déterminisme universel, c'est-à-dire l'enchaînement et la liaison de toutes choses.

b) La conclusion dépasse les prémisses. Il suivrait de cet argument, s'il était vrai, qu'on ne peut rien connaître complètement, mais non pas qu'on ne peut rien connaître partiellement.

II. — **Erreurs de l'esprit** : l'esprit humain se trompe quelquefois ; qui nous prouve qu'il ne se trompe pas toujours ?

**Réponse** : si l'on sait qu'il s'est trompé, c'est qu'on a vu que quelquefois aussi il ne s'est pas trompé.

III. — **Contradictions de l'esprit** : de siècle à siècle, de peuple à peuple, d'école à école, on constate des contradictions, dans l'ordre des connaissances spéculatives, comme dans l'ordre des connaissances morales (**MORALE**, 12).

**Réponse** ; la contradiction n'est ni absolue, ni universelle. L'esprit humain a toujours admis certains principes généraux et nécessaires qu'aucun homme en son bon sens n'a jamais niés : *vg.* Ce qui est, est ; il faut faire le bien, etc. La diversité provient non

de la raison elle-même, mais de la variété des données sur lesquelles elle s'exerce et des passions dont elle subit l'influence.

IV. — **Dialèle** (δῖαλλή, *diállē*, l'un par l'autre) : il est impossible à la raison de démontrer sa vérité sans cercle vicieux, car toute démonstration doit se faire à l'aide de preuves. Or qui montrera la valeur de ces preuves, si ce n'est la raison elle-même ?

**Réponse** : cet argument est exact. Aussi le Dogmatisme prétend que la valeur de la raison est, comme celle de la conscience, indémontrable, mais en même temps inattaquable, car on ne peut la révoquer en doute sans la supposer. Toute discussion, en effet, est un exercice de la raison dont on suppose préalablement la véracité.

C) **Réfutation directe** : I. — Le vice radical du scepticisme est de supposer que tout ce qui ne peut se démontrer est incertain. C'est dire que toute certitude provient d'une démonstration, mais à tort, car toute démonstration a pour base des principes indémontrables, évidents par eux-mêmes, des principes premiers en un mot. Autrement il faudrait reculer à l'infini, ce qui répugne (LOG. 37) (1).

II. — Le scepticisme renferme des **contradictions** au point de vue :

a) **Théorique** : il faut douter de tout, dit-il, parce que la raison est trompeuse. Mais c'est avec la raison qu'il a été conduit à formuler ce jugement ; il a donc cru, dans une certaine mesure, à la raison.

b) **Pratique** : le scepticisme absolu est physiquement impossible car, comme dit Pascal : « L'homme doutera-t-il de tout ? Doutera-t-il s'il veille, si on le pince, si on le brûle ? Doutera-t-il s'il doute ? Doutera-t-il s'il est ? On n'en peut venir là et je mets en fait qu'il n'y a jamais eu de pyrrhonien effectif parfait. La nature soutient la raison impuissante et l'empêche d'extravaguer jusqu'à ce point » (2).

(1) MONTAGNE, *Essais*, II, 12, « .... Pour juger des apparences des objets, il nous faudrait un instrument judicatoire ; pour vérifier cet instrument, il nous y faut de la démonstration, pour vérifier la démonstration, un autre instrument, etc... nous voici au rouet ».

(2) PASCAL, *Pensées*, Art. VIII, n. 1.

## 6. — SCEPTICISME RELATIF OU PROBABILISME

A) **Exposé** : c'est la doctrine de la Nouvelle Académie, école fondée par les disciples de Platon, infidèles à leur maître. Elle eut pour chefs Arcésilas (313-240 avant J.-C.) et Carnéade (219-129). Cicéron, bien qu'éclectique dans sa philosophie, s'est en somme rallié à cette École. D'après le Scepticisme absolu, le pour et le contre se balancent ; ils sont également incertains. D'après le Probabilisme, toute opinion est nécessairement incertaine ; mais il y a des degrés dans l'incertitude. On peut préférer une opinion à une autre à cause de sa plus ou moins grande probabilité. Comme on ne peut s'élever à la certitude, il faut se conduire suivant la probabilité ; comme on ne peut atteindre la vérité, il faut se contenter de la vraisemblance (1).

B) **Réfutation** : I. — Le probabiliste, qui n'admet aucune vérité, doit rejeter également la vraisemblance, car c'est une image de la vérité ; or, si on ne connaît pas la vérité, on ne peut savoir ce qui lui ressemble. Qui n'a pas vu l'original est-il en droit de dire que le portrait n'est pas ressemblant ?

II. — La probabilité est une approximation de la certitude. Comment donc estimer une chose probable si on ignore à quelles conditions elle est certaine ? La probabilité est à la certitude ce que la vraisemblance est à la vérité : elle la suppose.

III. — La probabilité implique elle-même la certitude. En effet lorsque, de deux opinions opposées, nous affirmons que l'une est probable et que l'autre ne l'est pas, cette affirmation doit être regardée comme certaine, car, si elle était douteuse, il n'y aurait même plus de probabilité. Si le probabiliste prétend que cette affirmation n'est elle-même que probable, il doit le dire encore avec certitude, ou bien la probabilité reculera à l'infini, sans qu'on puisse jamais y parvenir.

Il faut d'ailleurs remarquer que le Probabilisme contient une

(1) V. BROCHARD, *Les Sceptiques grecs*.

part de vérité. Il est des cas où nous ne pouvons arriver qu'à des connaissances plus ou moins probables; la raison exige alors qu'on se contente d'affirmer dans la mesure où l'on voit, c'est-à-dire de n'affirmer que la probabilité (Logique, 109). Le scepticisme n'est admissible, comme le reconnaît Descartes, que sous la forme du doute provisoire et méthodique (Logique, 108).

## ARTICLE II

## L'IDÉALISME

L'idéalisme nie la réalité objective de la connaissance. L'objet de la connaissance n'a d'autre réalité que celle du sujet connaissant. Aussi appelle-t-on quelquefois l'idéalisme le *Subjectivisme*. Il a revêtu diverses formes dont voici les principales : **Idéalisme sensible** de Berkeley. — **Relativisme** de Hume, de S. Mill, etc. — **Criticisme** de Kant (1).

## 7. — IDÉALISME SENSIBLE

A) **Exposé** : l'idéalisme de Berkeley consiste dans la négation des réalités matérielles et des vérités sensibles. Voici ses raisons. La substance matérielle, qui est censée exister sous les qualités premières ou secondes de la matière, est incompréhensible et inconcevable, car :

a) Les qualités secondes de la matière, saveur, couleur, etc., ne sont que des modifications de notre esprit (Ps. 101).

b) Les qualités premières, l'étendue et la résistance, ne sont

(1) LEFÈVRE. — *Obligation morale et idéalisme*. — FOUILLEY. *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*. — BORJAC. *L'idée du phénomène*. — GOURNÉ. *Le phénomène*.

connues que par l'intermédiaire des qualités secondes. Les corps ne sont donc qu'une fiction métaphysique; leur être consiste à être perçu : *Esse est percipi*. Berkeley conclut que, nos impressions sensibles ne pouvant venir du dehors, nous sont données par Dieu; qu'il n'y a aucun être corporel, mais seulement des esprits (Ps. 94). Voilà pourquoi on appelle aussi son système l'*Immatérialisme*.

B) **Réfutation** : nous avons vu en Psychologie (99, 100) que les qualités sensibles sont des *signes* des qualités existant en dehors de nous. Si rien de semblable ne correspond dans les corps à la perception que nous en avons, il ne s'ensuit pas que rien de réel n'y corresponde : les qualités sensibles étant des effets réels supposent une cause réelle. Cette cause n'est pas en nous, elle est donc hors de nous. Mais ce ne peut être Dieu, car il serait contraire à sa sagesse et à sa véracité de nous rendre dupes d'une illusion invincible. Comment concevoir Dieu s'abaissant au rôle de prestidigitateur ?

## 8. — LE RELATIVISME OU PHÉNOMÉNISME

A) **Exposé** : le Relativisme nie non seulement la réalité objective des corps comme l'idéalisme sensible, mais celle de toute substance et de toute cause. Hume, fondateur de cette Ecole, étend à tous les phénomènes internes la théorie que Berkeley n'appliquait qu'aux sensations, parce que, dit-il, toutes nos idées dérivent des impressions sensibles. Pour lui, « une pierre, un arbre, etc., sont des collections d'idées... Le moi est un faisceau de différentes perceptions qui se succèdent ». C'est pour cela que son système a reçu le nom de **Phénoménisme**.

Hamilton, Stuart Mill, Spencer ont développé le système de Hume. D'après eux tout est *relatif* à nos sensations : les corps, le moi, l'absolu ne sont que des représentations subjectives. Stuart Mill dit par exemple : « Le moi n'est qu'une série de sentiments coordonnés... Les corps ne sont que des possibilités permanentes de sensations » (Psych., 81). C'est la théorie de la RELATIVITÉ DE LA CONNAISSANCE.