

semble des influences nationales destinait, en chaque pays, à la dictature finale, suivant la distinction fondamentale que j'ai tant appliquée : ce qui a notablement contribué à déterminer les principales différences que la marche des beaux-arts devait offrir chez les divers peuples européens, pendant les deux dernières phases de l'évolution moderne, comme je l'indiquerai ci-dessous.

En terminant cette sommaire appréciation historique des propriétés et du caractère social de l'élément esthétique, il serait superflu d'établir directement que, comme l'ensemble d'influences d'où il émanait, son essor devait être essentiellement commun, sauf de simples inégalités de degré, à toutes les parties de la grande république occidentale. Nous devons seulement, sous ce rapport, indiquer un nouvel attribut social d'une telle évolution, qui a dû spontanément exercer la plus heureuse influence pour resserrer les liens de cette immense communauté, alors poussée, à tant d'égards, vers un démembrement direct, par suite de la désorganisation catholique et féodale. On a pu, sans doute, accuser quelquefois les beaux-arts de tendre, au contraire, à susciter de déplorables antipathies nationales, en vertu même de leur plus intime incorporation au développe-

ment propre de chaque population. Mais cette influence partielle et secondaire est certainement plus que compensée par la vive prédilection universelle que doivent inspirer, en général, les éminentes productions esthétiques envers les peuples d'où elles émanent; du moins quand l'amour de l'art est vraiment développé, au lieu de servir seulement de masque à de puérides vanités nationales. A cet égard, outre l'influence commune, chacun des beaux-arts a eu son mode spécial de stimuler directement la sympathie permanente des peuples européens, surtout en excitant à des déplacements journallement utiles à la consolidation de cette heureuse harmonie. La poésie elle-même, dont les compositions étrangères pouvaient être immédiatement goûtées au loin, tendait au même but par une influence encore plus efficace, et surtout plus générale, en obligeant partout à l'étude mutuelle des principales langues modernes, sans laquelle ces divers chefs-d'œuvre eussent été si imparfaitement appréciables : d'où est résulté, par exemple, l'une des plus puissantes causes spontanées de la précieuse universalité graduellement acquise à la langue française. Il est clair qu'un tel privilège appartient spécialement aux productions esthétiques : les facultés scientifiques ou philosophiques, à raison de leur

généralité et de leur abstraction supérieures, peuvent transmettre suffisamment leur action indépendamment du langage; en sorte que les mêmes attributs essentiels qui les ont d'abord privées, comme je l'ai indiqué, de toute importante participation à la formation des langues modernes les ont également empêchées ensuite de concourir notablement à leur propagation respective.

Ayant désormais assez caractérisé, soit l'avènement initial de l'évolution esthétique propre à la civilisation moderne, soit l'ensemble de ses principaux attributs, il ne nous reste plus qu'à considérer sommairement la marche historique du nouvel élément social pendant les trois phases consécutives de la double progression préparatoire commencée au quatorzième siècle.

L'ensemble de cet examen présente, de la manière la plus naturelle, une nouvelle vérification générale de la distinction fondamentale établie entre ces trois phases, dans la leçon précédente, d'après l'analyse du mouvement de décomposition, et déjà pleinement confirmée, à l'égard du mouvement organique, par l'étude de l'évolution industrielle, appréciée dans la première moitié de la leçon actuelle. On ne peut douter, en effet, que la marche de l'élément esthétique n'ait été tour à tour, aussi bien que celle de l'élément in-

dustriel, essentiellement spontanée pendant notre première phase; stimulée, pendant la seconde, comme moyen d'influence, par des encouragements plus ou moins systématiques, et enfin directement érigée, sous la troisième, en but partiel de la politique moderne. Devant ici soigneusement écarter toute appréciation concrète incompatible avec la nature et les limites de cet ouvrage, quel que pût être, à ce sujet, l'intérêt philosophique de plusieurs discussions capitales jusqu'ici très mal conduites, mais dont l'élaboration doit être laissée au lecteur assez pénétré de ma théorie historique pour l'y appliquer convenablement, il faut nous réduire à l'explication très sommaire du caractère abstrait propre à chacune de ces trois époques, considérées surtout quant à l'incorporation définitive de l'élément esthétique au système de la civilisation moderne, ce qui constitue toujours le but principal de notre opération dynamique.

Quoique, sous la première phase, comme sous les deux autres, l'évolution esthétique ait été, en réalité, plus ou moins relative à tous les divers beaux-arts, et plus ou moins commune aux différents états de la république européenne, c'est néanmoins pour la poésie uniquement, et dans la seule Italie, qu'il en est resté des productions pleinement caractéristiques et vraiment impéris-

sables, surtout par les sublimes inspirations de Dante et les douces émotions de Pétrarque. On voit alors, conformément à notre théorie, le mouvement esthétique suivre spontanément le mouvement industriel, en vertu des mêmes causes de précocité spéciale, de manière à constituer, pour l'Italie, une antériorité d'environ deux siècles sur le reste de l'occident, comme le montrent aussi tous les autres aspects quelconques du développement européen. L'évidence spontanée de ce premier élan est spécialement prononcée quant à la plus éminente élaboration, qui ne fut pas même encouragée par les sympathies qu'elle devait le plus naturellement exciter. Du reste, l'unanime admiration, non-seulement italienne, mais européenne, bientôt inspirée par cette immense création, vint hautement constater sa parfaite harmonie avec l'état correspondant des populations civilisées, quoique cette tardive justice n'ait pu être personnellement appliquée qu'à d'heureux successeurs : c'était Dante que l'instinct confus de la reconnaissance universelle couronnait réellement sous le célèbre laurier de Pétrarque, alors seulement connu par ses poésies latines justement oubliées aujourd'hui. Tous les caractères essentiels précédemment attribués à l'art moderne, d'après la nature du milieu social correspondant, se véri-

fient clairement pendant cette première phase, sans qu'il soit nécessaire de l'indiquer expressément. La tendance critique y est très prononcée, surtout dans le poème de Dante, dominé par une métaphysique très peu favorable à l'esprit vraiment catholique: cette opposition ne résulte pas seulement des attaques formelles contre les papes et le clergé, quoiqu'elles y soient très graves et fort multipliées; elle ressort bien plus profondément de la conception même d'une telle composition, où les droits suprêmes d'apothéose et de damnation sont audacieusement usurpés, de façon à constituer une sorte de sacrilège fondamental, qui eût été certainement impossible, deux siècles auparavant, sous le plein ascendant du catholicisme. Quant à l'ordre temporel, l'antagonisme du mouvement esthétique est alors, sans doute, beaucoup moins appréciable, parce qu'il n'y pouvait encore être aucunement direct: mais il se fait déjà sentir, d'une manière indirecte, d'après l'inévitable influence d'un tel essor pour fonder d'éminentes réputations personnelles, indépendantes, et bientôt émules, de la supériorité héréditaire.

Vers le milieu de cette première phase, l'évolution esthétique propre à la civilisation moderne, et qui d'abord avait principalement obéi à l'impulsion spontanée du milieu social correspondant,

commence à subir une altération notable, vainement qualifiée de régénération des beaux-arts, et qui, à beaucoup d'égards, constituait bien plutôt une sorte de tendance rétrograde, en inspirant une admiration trop servile et trop exclusive pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité, relatifs à un tout autre système de sociabilité. Quoique cette influence n'ait dû surtout s'exercer que sous la seconde phase, c'est ici néanmoins qu'il convient d'en indiquer le caractère historique, puisque c'est alors qu'elle a réellement pris naissance: elle me semble même s'être déjà fait sentir, d'une manière négative il est vrai, mais d'autant plus fâcheuse, pendant la dernière moitié de la phase que nous considérons; en y neutralisant l'élan que semblait devoir imprimer partout l'admirable essor poétique du quatorzième siècle, avec lequel le siècle suivant forme, même en Italie, un contraste si déplorable et si imprévu, auquel les controverses religieuses ont, sans doute, gravement concouru, mais qui a peut-être dépendu bien davantage de cette nouvelle ardeur immodérée pour les productions grecques et latines, tendant à éteindre les plus précieuses des qualités esthétiques, l'originalité et la popularité. Une telle altération se manifeste immédiatement dans l'architecture, qui, malgré les grands progrès que n'a

cessé de faire sa partie technique et usuelle, n'a pu produire, depuis le quinzième siècle, et, en partie, à cause de cette vicieuse prédilection, des monumens vraiment comparables, sous le point de vue esthétique, aux admirables cathédrales du moyen-âge. En ce sens, l'appréciation générale de l'école romantique actuelle ne pèche surtout que par une irrationnelle exagération historique, comme je l'ai ci-dessus indiqué: mais ses récriminations sont loin d'être dépourvues de fondemens réels. Toutefois, il ne faut pas oublier, à ce sujet, que, suivant notre explication antérieure, cette servile imitation de l'antiquité n'a pu que développer secondairement, et non déterminer en effet, le caractère vague et indécis inhérent à l'art moderne, par une suite nécessaire de la confusion et de l'instabilité de l'état social correspondant: les productions anciennes, qui, au fond, ne furent jamais véritablement perdues ni oubliées, surtout quant à l'architecture et à la sculpture, n'avaient point cependant altéré l'énergique spontanéité de l'évolution esthétique commencée au moyen-âge, tant que l'organisme catholique et féodal avait conservé sa pleine vigueur. Ainsi, l'avènement ultérieur de cette altération, d'ailleurs inévitable, ne peut réellement prouver que l'extinction graduelle de toute direction philosophique

et de toute destination sociale, naturellement opérée dans les beaux-arts, sous l'accomplissement simultané de la décomposition spontanée propre à cette première phase de la civilisation moderne, et déjà très sentie pendant sa seconde moitié : c'est là principalement ce qui a empêché l'impulsion antérieure de résister suffisamment à l'influence perturbatrice qu'elle avait jusque alors facilement surmontée. Une appréciation plus approfondie conduit même, ce me semble, à reconnaître que l'imitation plus ou moins servile de l'art antique dut bientôt, par une réaction nécessaire, devenir, pour l'art moderne, un moyen factice de suppléer provisoirement, quoique d'une manière très imparfaite, à cette lacune fondamentale, que le progrès de la transition révolutionnaire devait rendre de plus en plus funeste à la marche des beaux-arts, jusqu'à ce que la progression positive ait, sous ce rapport, convenablement réparé les dangers inséparables de la progression négative, ce qui certainement n'a pu encore avoir lieu. Ne pouvant trouver autour de lui une sociabilité assez caractérisée et assez fixe, l'art moderne s'est naturellement imbu de la sociabilité antique, autant que pouvait le permettre une idéale contemplation, guidée par l'ensemble des monumens de tous genres : c'est à ce milieu abstrait que le

génie esthétique devait tenter d'appliquer plus ou moins heureusement les impressions hétérogènes qu'il recevait spontanément du milieu réel d'où il ne pouvait, malgré ses efforts assidus, parvenir à s'isoler. Quels que fussent être évidemment l'insuffisance et les dangers d'un tel expédient provisoire, il importe de reconnaître qu'il fut alors strictement indispensable, afin d'éviter, à cet égard, une anarchie totale, qui eût été, sans doute, bien autrement funeste à la marche de l'art moderne : aussi voit-on les plus puissans esprits, non-seulement Pétrarque et Boccace, mais le grand Dante lui-même, qu'on ne peut certes soupçonner aucunement de servilité routinière, alors occupés, avec une ardente sollicitude, à recommander constamment l'étude approfondie de l'antiquité, comme base fondamentale du développement esthétique, ce qui n'avait, à cette époque, d'autre tort essentiel que d'ériger en principe absolu et indéfini une simple mesure temporaire, d'après l'esprit général de la philosophie métaphysique dont l'ascendant dominait encore toutes les intelligences. La saine appréciation historique d'une telle nécessité ne peut seulement qu'augmenter beaucoup, par une admiration réfléchie, la profonde vénération que devront toujours nous inspirer les éminens chefs-d'œuvre créés, pendant

la seconde phase, au milieu de tant d'entraves, et avec des moyens aussi imparfaits, si propres à susciter l'heureuse conviction expérimentale d'une certaine extension réelle dans les facultés esthétiques de l'humanité, ultérieurement destinées à une plus complète manifestation, sous l'accomplissement convenable des grandes conditions sociales réservées à notre prochain avenir, comme je l'indiquerai à la fin de cet ouvrage. Mais, pour compléter l'explication précédente, il faut ajouter ici que ce régime provisoire, ainsi naturellement imposé, au xv^e siècle, à la marche générale de l'art moderne, devait alors déterminer, outre l'altération du mouvement antérieur, une inévitable suspension, qui explique la mémorable anomalie ci-dessus signalée envers ce siècle, où l'éminent essor du siècle précédent semblait, au contraire, devoir faire présager un grand développement esthétique. On conçoit aisément, en effet, qu'à un système de composition aussi factice, il fallait également préparer, pendant quelques générations, un public qui ne le fût pas moins; car, en perdant sa grossière originalité du moyen-âge, l'art perdait pareillement, de toute nécessité, la naïve popularité qui en était la récompense spontanée, et qui n'a pu encore être retrouvée à un pareil degré, dans les cas même les plus favorables. Quoique sa

nature générale le destine surtout aux masses, l'art moderne était alors forcé, par une exception inévitable, de s'adresser spécialement à des auditeurs privilégiés, qu'une laborieuse éducation aurait préalablement placés aussi, bien qu'à un moindre degré, dans des conditions esthétiques analogues à celles des artistes eux-mêmes, et sans lesquelles n'aurait pu exister, entre l'état passif des uns et l'état actif des autres, cette harmonie indispensable à toute action des beaux-arts. Dans l'ordre pleinement normal, une telle harmonie s'établit partout sans effort, d'une manière bien plus intime, d'après la prépondérance commune du milieu social qui pénètre constamment à la fois l'interprète et le spectateur; mais, sous cette anomalie provisoire, elle devait, au contraire, exiger une longue et difficile préparation. C'est seulement quand cette préparation artificielle a été convenablement accomplie, chez un public spécial suffisamment nombreux, par suite de la propagation spontanée de l'éducation fondée sur l'étude des langues anciennes, que l'évolution esthétique a pu directement reprendre son cours jusque alors suspendu, et graduellement produire, pendant la seconde phase, l'admirable mouvement universel qui nous reste maintenant à caractériser, comme le seul résultat capital dont fût susceptible,

par sa nature exceptionnelle, le régime temporaire que nous venons d'apprécier. Du reste, ce régime devait nécessairement s'étendre à tous les divers beaux-arts, mais suivant des degrés très inégaux : son influence la plus directe et la plus puissante dut se rapporter à l'art le plus général, auquel tous les autres subordonnent plus ou moins leurs inspirations primitives; quant aux quatre autres, la sculpture et l'architecture durent y être beaucoup plus complètement assujéties que la peinture et surtout la musique, dont l'évolution dut être ainsi plus tardive et plus originale, sous la seule impulsion initiale du moyen-âge, simplement modifiée par l'action indirecte que devait exercer, à cet égard, la marche effective de la poésie elle-même. Enfin, quoique ce régime esthétique ait d'abord été plus ou moins commun aux cinq élémens principaux de la république occidentale, son développement ultérieur y devait offrir des différences capitales, dont les plus importantes se trouveront naturellement caractérisées ci-après.

Pendant la seconde phase, il est évident que l'essor général des beaux-arts, jusque alors essentiellement spontané, est partout stimulé, comme celui de l'industrie elle-même, par les encouragemens de plus en plus systématiques des divers

gouvernemens européens, depuis que le progrès général du mouvement révolutionnaire y avait suffisamment avancé la concentration temporelle, sans laquelle cette nouvelle marche ne pouvait avoir une vraie stabilité. L'art devait alors trouver, sous ce rapport, un double avantage sur la science, dont la marche éprouvait simultanément une semblable transformation : car, en même temps qu'il devait inspirer des sympathies bien plus vives et plus communes, son développement ne pouvait exciter aucune inquiétude politique chez les pouvoirs les plus ombrageux; c'est surtout, par exemple, d'après ce dernier motif, que les papes, déjà dégénérés en simples princes italiens, tandis qu'ils favorisaient très médiocrement les sciences, étaient presque toujours les plus zélés protecteurs des arts, à l'appréciation desquels l'ensemble de leur éducation et de leurs habitudes devait les disposer personnellement. Toutefois, c'est principalement comme moyen d'influence et de considération, beaucoup plus que par suite d'un sentiment réel, que les beaux-arts furent alors encouragés, même par des princes qui n'éprouvaient, à ce sujet, aucun penchant individuel, mais qui sentaient le prix de la consécration ultérieure et de la popularité immédiate ainsi obtenues : aussi plusieurs souverains, entre autres François I^{er} au début de cette

phase et Louis XIV à la fin, se sont-ils alors distingués, malgré leur médiocrité mentale, pour avoir, outre ces motifs généraux, ressenti, à cet égard, quelques inclinations privées. Quelle qu'ait dû être l'efficacité réelle de ce système d'encouragement en quelques cas fort importants, cependant sa valeur essentielle doit être ici surtout appréciée en y voyant un irrécusable symptôme de la puissance sociale que l'art commençait à acquérir parmi les diverses populations modernes, dont les sympathies universelles constituaient la source ordinaire d'une telle politique, qui, sous un autre aspect, ne pouvait être finalement aussi utile à l'essor esthétique, dont elle tendait à altérer gravement l'originalité, qu'elle l'était certainement à l'essor industriel.

— Notre distinction fondamentale entre les deux modes politiques suivant lesquels s'est alors accomplie la désorganisation systématique, à la fois spirituelle et temporelle, chez les différents peuples européens, n'est pas moins caractéristique pour l'évolution esthétique que pour l'évolution industrielle : car, les principales diversités alors si marquées dans la marche des beaux-arts sont surtout déterminées, aussi bien que leurs suites ultérieures, par nos deux systèmes généraux de dictature temporelle, l'un monarchique et catholique,

l'autre aristocratique et protestant. Suivant la remarque très judicieuse de quelques philosophes italiens, il n'est pas douteux que l'abolition du culte catholique a dû alors exercer, dans une grande partie de l'Europe, une influence très défavorable au développement esthétique, surtout en ce qui concerne la musique, la peinture, et même la sculpture, dont la commune imperfection contraste si tristement, en Angleterre, avec l'admirable essor de la poésie; toutefois, une telle appréciation attache trop d'importance à l'influence spirituelle, tandis que les causes politiques ont été, ce me semble, prépondérantes. Quoi qu'il en soit, le premier mode de dictature temporelle était certainement, pour l'élément esthétique, comme je l'ai déjà expliqué pour l'élément industriel, de beaucoup le plus favorable, par sa nature, à une intime assimilation sociale, ce qui doit constituer ici notre considération principale : cela devait, en effet, résulter de l'impulsion plus homogène et plus complète émanée d'un pouvoir plus central et plus élevé, dont l'ascendant protecteur devait incorporer bien davantage l'encouragement continu de tous les beaux-arts au système général de la politique moderne, alors nettement caractérisé, sous ce rapport, par la fondation des académies poétiques ou artistiques,

qui, nées spontanément en Italie, acquièrent bientôt, en France, sous Richelieu et sous Louis XIV, une importance très supérieure. Dans l'autre mode, au contraire, la prépondérance de la force locale devait essentiellement livrer les beaux-arts à la pénible et insuffisante ressource des protections privées, chez des populations où d'ailleurs le protestantisme tendait, à tant d'égards, à neutraliser l'éducation esthétique commencée au moyen-âge : aussi, sans les triomphes passagers d'Élisabeth, et surtout de Cromwell, sur l'aristocratie nationale, les admirables génies de Shakespeare et de Milton ne nous eussent probablement jamais fourni deux des témoignages les plus décisifs contre la prétendue dégénération moderne des facultés esthétiques de l'humanité. Toutefois, il faut reconnaître que, par une compensation très insuffisante, la nature plus défavorable d'un tel milieu social, d'ailleurs propre à augmenter notre profonde vénération pour les énergiques vocations qui s'y sont fait jour, tendait indirectement à mieux garantir l'originalité, souvent altérée, sous le premier régime, par des encouragemens excessifs ou mal appliqués. Mais les dangers intellectuels d'un tel abus n'ont pas empêché que, même en ce cas, le mode français ne fût plus favorable, sous l'aspect social, soit à la propagation graduelle de la vie esthé-

tique chez les populations modernes, soit à l'incorporation croissante de la classe correspondante parmi les élémens essentiels d'une réorganisation finale.

Envisagée d'un point de vue plus spécial, cette grande distinction politique me paraît propre à indiquer la principale source historique de la mémorable anomalie qui a soustrait alors le système dramatique anglais, surtout pour la tragédie, à la commune prépondérance primitive ci-dessus attribuée à l'imitation de l'art antique. Les modernes ont, en général, radicalement perfectionné la division fondamentale de la poésie dramatique, en y faisant de plus en plus correspondre les deux ordres de poèmes, l'un à la vie publique, l'autre à la vie privée : tandis que, dans la tragédie grecque, malgré la célèbre intervention du chœur, il n'y avait ordinairement de politique que la nature des familles dont on y retraçait les passions et les catastrophes, toujours éminemment domestiques ; ce qui était inévitable chez des populations qui ne pouvaient concevoir d'autre état social que le leur. Or, la tragédie moderne ayant pris ainsi un plus éminent caractère historique, comme tendant à nous retracer les divers modes antérieurs de la sociabilité humaine, son essor a suivi deux marches très différentes, suivant que le milieu politique où elle

s'est développée a déterminé sa direction spéciale vers la société ancienne ou vers celle du moyen-âge. La dictature monarchique devait naturellement répugner, en France, aux souvenirs du moyen-âge, où la royauté était ordinairement si faible et l'aristocratie si puissante; les impressions populaires étant d'ailleurs spontanément conformes à une telle disposition, il est clair que l'ensemble des influences sociales y concourait à fortifier la tendance naturelle du système esthétique précédemment expliqué à la reproduction exclusive des grandes scènes de l'antiquité. C'est ainsi que Corneille, choisissant, avec une parfaite sagacité, ce que le monde ancien pouvait offrir à la fois de mieux connu et de plus fortement caractérisé, fut conduit à consacrer son admirable génie à l'immortelle idéalisation des principales phases de la société romaine (1), depuis son ori-

(1) Quand Racine, après s'être longtemps borné à peindre trop abstraitement, sous des noms presque arbitraires, nos principales passions élémentaires, comprit enfin dignement cette destination plus élevée et plus complète que Corneille venait d'assigner irrévocablement à la tragédie moderne, et qu'il voulut consacrer aussi la pleine maturité de son génie à la vraie tragédie historique, son heureux instinct lui fit sentir que cette immense élaboration de Corneille avait désormais essentiellement épuisé l'idéalisation dramatique du monde romain. C'est pourquoi, conduit à remonter vers une sociabilité encore plus antique, il tenta, dans son dernier et principal chef-d'œuvre, un admirable ap-

gine jusqu'à son déclin. En Angleterre, au contraire, où, par le triomphe de l'aristocratie, le régime féodal avait été réellement beaucoup moins altéré, comme je l'ai expliqué au chapitre précédent, les sympathies communes de la classe prépondérante et d'une nation longtemps heureuse de son patronage, devaient tendre à conserver spécialement les derniers souvenirs du moyen-âge, seuls susceptibles d'une véritable popularité, si puissamment stimulée par le grand Shakespeare, dont les énergiques tableaux ne seront jamais neutralisés par les vices essentiels d'un système de composition fondé sur une insuffisante appréciation des conditions respectivement propres à la poésie épique et à la poésie dramatique: il est d'ailleurs évident que ce résultat a dû être beaucoup fortifié par l'isolement caractéristique qui, dès l'origine de cette phase protestante, distingue de plus en plus l'ensemble de la politique anglaise, et qui devait pousser davantage au choix presque exclusif de sujets nationaux. A la vérité, on voit, en même temps, se développer aussi, en Espagne, sous l'ascendant royal et catholique, un art dramatique

précision poétique des principaux attributs propres au régime théocratique, considéré du moins dans son type le plus connu quoique le moins caractéristique.

essentiellement analogue au précédent, et même encore plus éloigné de toute imitation antique; mais cette seconde anomalie, loin d'être opposée à notre explication, la confirme radicalement: car, dans ce cas, d'autres influences ont déterminé une pareille prédilection nationale pour les traditions du moyen-âge, en vertu même de l'initime incorporation du catholicisme à la politique correspondante. Si l'esprit catholique avait pu conserver alors autant d'empire chez les autres peuples préservés du protestantisme, son entraînement naturel vers les temps de sa plus grande splendeur eût certainement empêché partout la tendance poétique vers l'antiquité, toujours plus ou moins liée d'ailleurs à l'instinct universel d'émancipation religieuse. On conçoit aisément que cette impulsion catholique devait être alors plus décisive, à cet égard, pour l'Espagne, que l'impulsion féodale correspondante ne pouvait l'être pour l'Angleterre, où elle était directement combattue par l'esprit du protestantisme, quoique la nature anti-esthétique de celui-ci ne fût pas d'ailleurs favorable au système d'art adopté en Italie et en France. Je me borne ici à l'indication très sommaire d'un tel ordre d'explications, que j'ai jugé propre à faire mieux ressortir la nouvelle lumière générale que la saine théorie de l'évolution sociale peut

répandre sur l'étude spéciale du développement historique de l'art moderne, de manière à dissiper spontanément une foule d'appréciations illusoire ou irrationnelles.

Pour que cette indication soit suffisamment complète, il faut toutefois ajouter que cette mémorable diversité poétique, d'ailleurs évidemment provisoire, comme l'ensemble des causes qui l'ont produite, a dû seulement affecter les compositions relatives à la vie publique; tandis que celles destinées à retracer la vie privée ne pouvaient, par leur nature, se rapporter qu'à la seule civilisation moderne, et se trouvaient, en conséquence, partout essentiellement soustraites au système esthétique artificiel fondé sur l'imitation de l'antiquité, si ce n'est quant au mode secondaire d'exécution. Aussi ce dernier ordre de poèmes, soit épiques, soit dramatiques, sans exiger certes ni plus de force, ni plus d'invention, devait-il spontanément offrir une originalité plus complète et obtenir une popularité plus réelle et plus étendue; car il était, de toute nécessité, le mieux adapté jusqu'ici à la nature des sociétés modernes, dont la vie publique ne pouvait fournir à l'art une base assez nette et assez fixe, comme je l'ai précédemment expliqué. C'est ainsi qu'on conçoit aisément pourquoi Cervantes et Molière furent

alors, de même qu'aujourd'hui, presque également goûtés chez les divers peuples européens, pendant que l'admiration de Corneille et celle de Shakespeare y devaient sembler profondément inconciliables. Jusqu'à ce que la réorganisation finale ait suffisamment développé le caractère propre de notre sociabilité, enfin dégagée de tout mélange contradictoire, la vie publique ne saurait y donner lieu, dans l'ordre le plus élevé des compositions poétiques, à une expression convenablement prononcée, ni dramatique, ni même épique. Aucun éminent génie esthétique ne l'a réellement tenté pour le premier genre; et les puissans efforts relatifs au second, tout en faisant hautement ressortir l'admirable supériorité de leurs immortels auteurs, n'ont que mieux constaté l'impossibilité d'un tel succès, dans la situation transitoire des sociétés modernes. On doit en écarter le merveilleux poème d'Arioste, comme bien plus relatif, en effet, à la vie privée qu'à la vie publique. Quant à l'œuvre de Tasse, il suffirait de remarquer son étrange coïncidence avec le succès universel d'une composition principalement destinée à effacer, par le ridicule le plus irrésistible, le dernier souvenir populaire de cette même chevalerie dont la gloire y était immortalisée. Rien n'est assurément plus propre

qu'un tel rapprochement historique à faire nettement sentir que la nouvelle situation sociale ne permettait plus le plein succès de semblables sujets, les plus beaux néanmoins que le berceau général de la civilisation moderne pût, évidemment, offrir au génie poétique: tandis que, chez les anciens, les chants d'Homère retrouvaient encore, après dix siècles, dans presque toute leur intensité, les dispositions populaires relatives aux premières luttes de la Grèce contre l'Asie. Un pareil contraste n'est pas moins sensible envers l'œuvre du grand Milton, s'efforçant d'idéaliser les principes de la foi chrétienne, au temps même où elle s'éteignait irrévocablement autour de lui chez les esprits les plus avancés. Sans pouvoir réaliser suffisamment un résultat esthétique radicalement incompatible avec la transition révolutionnaire des sociétés modernes, ces immortels essais n'ont prouvé, de la manière la plus décisive, que la pleine conservation, et même l'extension intrinsèque, des facultés poétiques de l'humanité.

L'ensemble de l'admirable essor que nous venons d'apprécier confirme hautement l'accroissement notable, pendant tout le cours de cette seconde phase, du caractère éminemment critique, déjà sensible sous la phase précédente, et même

dès l'origine, au moyen-âge, d'une telle évolution, surtout envers l'organisme catholique, principale base de l'ordre antérieur. D'abord, dans un état aussi avancé de la progression négative, le mouvement esthétique devait partout concourir involontairement à l'ébranlement universel, par cela seul qu'il tendait à développer, chez toutes les classes quelconques de la société européenne, un premier degré habituel d'activité mentale, dont les suites n'y pouvaient dès lors être que radicalement contraires à la conservation du régime ancien : ce qui faisait, à cette époque, participer spontanément à l'élaboration critique même les poètes et les artistes les plus dévoués aux antiques doctrines, comme je l'ai déjà indiqué au chapitre précédent. Mais, en outre, presque tous les organes éminens de ce grand mouvement esthétique ont alors manifesté, sous des formes équivalentes quoique très variées, en Italie, en Espagne, en France, et en Angleterre, une active coopération volontaire aux principales attaques systématiques contre la constitution catholique et féodale. La poésie dramatique, en général, y était, pour ainsi dire, forcée par suite de l'anathème sacerdotal dont le théâtre avait été frappé, quand l'église eut été contrainte de renoncer à l'espoir, si unanime au quinzième siècle, d'en conserver la direction

prépondérante. Toutefois, cette opposition devait être plus profondément marquée, surtout en France, dans la comédie, d'après son aptitude spéciale à refléter l'instinct moderne. Rien n'est plus sensible, en effet, chez notre incomparable Molière, exerçant à la fois son irrésistible critique, avec le plus heureux sentiment de l'ensemble de la situation sociale, contre l'esprit catholique et l'esprit féodal, sans épargner davantage l'esprit métaphysique, et en ne négligeant pas d'ailleurs de rectifier, par une salutaire censure, chez les diverses classes ascendantes, les aberrations inséparables d'une progression purement empirique, contrairement à leur vraie destination sociale. Cette éminente magistrature morale fut activement protégée contre les rancunes sacerdotales et nobiliaires par l'instinct confus qui, dans la jeunesse de Louis XIV, lui fit spontanément soupçonner la tendance momentanée d'une telle critique à seconder l'établissement simultané de la dictature royale. Quelle que soit la source réelle d'une semblable protection, elle n'en méritera pas moins toujours, par l'importance de ses effets, la reconnaissance de la postérité : il est d'ailleurs sensible que rien d'équivalent n'aurait pu s'accomplir sous la dictature aristocratique.

Tel est donc le vrai caractère général de cette

seconde phase, principale époque, à tous égards, de l'universelle évolution esthétique des sociétés modernes, jusqu'à l'avènement ultérieur de leur réorganisation finale. Il ne nous reste plus enfin qu'à apprécier maintenant la singulière transformation de ce mouvement pendant la troisième phase essentielle de la transition révolutionnaire, parvenue à l'état purement déiste, qui devait constituer le dernier terme naturel de la philosophie négative. Nous devons principalement y saisir comment cette modification nécessaire a finalement déterminé, surtout en France, siège fondamental de l'ébranlement, une incorporation encore plus intime de l'élément esthétique à la sociabilité moderne.

Sous cet aspect capital, cette nouvelle phase se distingue partout de la précédente par le caractère plus élevé et plus décisif qu'y prend de plus en plus l'encouragement systématique des beaux-arts, comme celui de l'industrie, tandis que la progression négative devenait aussi plus complète et plus irrévocable. Jusque alors, en effet, la protection de l'art n'était point, pour les gouvernemens modernes, un véritable devoir, mais un simple calcul facultatif, dans le seul intérêt de leur gloire ou de leur popularité, ainsi que je l'ai expliqué ci-dessus. Pendant la troisième phase, au contraire, l'admirable développement esthétique qui venait de

s'accomplir avait tellement augmenté l'importance sociale de l'art, son essor continu était devenu tellement nécessaire aux populations modernes, que les pouvoirs dirigeants durent universellement reconnaître désormais l'obligation permanente de le seconder par d'actifs encouragemens réguliers, dont le cours journalier ne procédât plus d'aucune générosité personnelle, mais d'une juste sollicitude publique. En même temps, la propagation croissante de la vie esthétique chez les diverses classes de la société européenne, tendait directement à consolider l'indépendance sociale des poètes et des artistes, en leur assurant, bien plus qu'aux savans, une existence affranchie de toute protection quelconque; l'heureuse nature de leurs productions devant les rendre habituellement susceptibles d'une appréciation à la fois plus complète, plus immédiate, et plus vulgaire. L'institution des journaux, qui commençait alors à prendre une importance réelle, quoique encore purement littéraire, vint déjà seconder cet ensemble de dispositions naissantes, en fournissant à de jeunes talens une honorable situation, bientôt destinée à une si large extension, et dans laquelle l'illustre Bayle avait d'abord trouvé, vers la fin de la phase précédente, un heureux refuge contre les divers genres de persécution théolo-

gique: il est d'ailleurs évident que, par son influence indirecte, comme puissant moyen de vulgarisation universelle, cette innovation capitale devait tendre à la consolidation sociale de tous les beaux-arts, malgré qu'elle semblât exclusivement destinée au seul art poétique.

Tandis que l'élément esthétique obtenait ainsi naturellement, dans son incorporation finale à notre sociabilité, plus d'indépendance et plus d'ascendant, son essor spécial subissait nécessairement une mémorable altération, jusqu'ici trop confusément appréciée, d'après l'inévitable épuisement du régime artificiel et précaire sous la prépondérance duquel avait dû s'accomplir l'admirable évolution propre à la phase précédente. La subordination systématique des plus grandes compositions modernes à l'imitation de l'antiquité, constitue, évidemment, un principe trop factice, trop contraire à l'originalité et à la popularité dont les beaux-arts ont surtout besoin, pour comporter une longue durée effective, comme je l'ai ci-dessus expliqué, malgré le prolongement des causes politiques d'où était surtout dérivé son empire provisoire, et qui d'ailleurs ne pouvaient plus avoir, à cet égard, autant d'influence, à mesure que le progrès même de la transition révolutionnaire tendait davantage à écarter les obstacles qui empê-

chaient d'apprécier le vrai caractère fondamental du nouvel état social. Quoique ce caractère fût, sans doute, encore très vaguement entrevu, et presque toujours mal apprécié, cependant l'instinct spontané de la situation devait graduellement développer d'universelles répugnances contre l'imitation esthétique de l'antiquité, d'où le génie moderne venait assurément de tirer tout ce qu'elle pouvait fournir de véritablement capital, par d'immortels chefs-d'œuvre, dont l'influence croissante, en propageant le goût des beaux-arts, devait naturellement mieux manifester la nécessité d'une marche nouvelle, susceptible de produire habituellement des impressions plus complètes et plus unanimes. Aussi, dès le début de cette troisième phase, voit-on s'élever, surtout en France, où ce régime provisoire avait le plus prévalu, une disposition très prononcée à son irrévocable extinction, toujours poursuivie ensuite sous diverses formes, mais jusqu'ici sans aucun autre succès possible qu'une sorte d'anarchie esthétique, destinée à persister jusqu'à ce qu'un sentiment assez net de la réorganisation finale puisse enfin commencer à fournir à l'art moderne la direction et la destination qui doivent constituer son état normal. Cette tendance initiale à l'émancipation poétique, déjà marquée par quelques essais directs de composition indé-

pendante, est alors principalement caractérisée par cette grande discussion sur la comparaison entre les anciens et les modernes, qui est devenue, à tant d'égards, un véritable événement dans l'histoire générale de l'esprit humain, comme je l'indiquerai de nouveau au sujet de l'évolution philosophique. Une telle controverse, heureusement étendue, par les défenseurs des modernes, à tous les aspects du mouvement mental, devait achever, en effet, de discréditer radicalement l'ancien régime esthétique, chez le public impartial, étranger aux controverses littéraires, et jugeant seulement d'après l'instinct naturel de l'harmonie nécessaire entre les conceptions poétiques et les sympathies sociales qu'elles doivent émouvoir. Pendant tout le reste de cette phase, l'absence d'aucune autre régularisation suffisante a pu seule, surtout en poésie, conserver à ce système d'art une vaine existence passive, malgré son évidente caducité, tant constatée par son impuissance à inspirer de nouveaux chefs-d'œuvre. Mais le système inverse, précédemment apprécié comme anomalie propre à l'Angleterre et à l'Espagne, subit alors pareillement, d'une manière non moins décisive, une décadence simultanée, caractérisée par une équivalente stérilité, d'après l'inévitable éloignement graduel des populations modernes,

même dans ces deux pays, pour les souvenirs sociaux du moyen-âge. Jusqu'à ce que la régénération philosophique ait partout ramené les esprits, sous ce rapport, à une juste appréciation historique, sans susciter aucune dangereuse inclination rétrograde. Ce double déclin nécessaire dans l'ordre le plus élevé des productions esthétiques explique aisément pourquoi cette époque n'offre, en effet, de véritable progrès poétique qu'à l'égard des compositions relatives à la vie privée, et, à ce titre, essentiellement soustraites au régime fondé sur l'imitation de l'antiquité, comme je l'ai ci-dessus indiqué: encore ce progrès ne s'étend-il point aux compositions dramatiques, où Molière est certainement resté jusqu'ici sans émule, malgré d'heureuses tentatives secondaires. Quant aux productions destinées à la représentation épique des mœurs privées, et qui constituent encore le genre à la fois le plus original et le plus étendu des créations littéraires propres à la société moderne, on voit alors surgir, parmi beaucoup d'estimables témoignages de l'universelle spontanéité d'un tel essor, les admirables chefs-d'œuvre de Lesage et de Fielding, qui suffiraient seuls à prouver que la médiocrité des autres travaux contemporains n'indique aucune dégénération réelle dans les facultés poétiques de l'humanité. Relativement aux arts

plus spéciaux, cette phase est nettement caractérisée par l'évolution décisive de la musique dramatique, surtout en Italie et en Allemagne, qui doit tant influencer, par sa nature, sur la profonde incorporation populaire de la vie esthétique au système général de l'existence moderne.

Il serait assurément superflu d'insister ici sur l'inévitable accroissement, pendant toute cette troisième période, du caractère critique déjà signalé dans le mouvement esthétique de l'époque précédente, et qui devait toujours se développer davantage à mesure que la désorganisation de l'ancien régime politique devenait plus systématique et plus irrévocable. Mais il faut, à ce sujet, convenablement apprécier l'importante transformation que cette coopération plus active et plus complète à l'ébranlement philosophique du siècle dernier a naturellement déterminée dans l'ensemble de l'évolution élémentaire que nous achevons d'examiner. D'abord, cette relation a exercé sur l'art une haute influence provisoire, en lui procurant spontanément, à un certain degré, une direction générale et une destination sociale, qui ne pouvaient alors autrement exister. Malgré les graves dangers esthétiques d'une philosophie purement négative, dont les inspirations passagères tendaient à neutraliser la vérité fondamentale des

conceptions poétiques, la caducité nécessaire du régime antérieur devait procurer à cette impulsion très imparfaite une valeur véritable quoique temporaire, qui subsistera plus ou moins jusqu'à l'avènement ultérieur d'une systématisation positive, correspondante à la réorganisation finale. Cette intime alliance fut alors naturellement personnifiée chez l'illustre poète placé à la tête de l'ébranlement philosophique, à la propagation duquel il consacra, avec tant de succès, l'admirable variété de son talent, sans jamais hésiter, suivant son but principal, à sacrifier les convenances esthétiques aux intérêts, même momentanés, de l'élaboration négative. Quoique profondément funeste au développement propre de l'art, ce dernier régime provisoire a été néanmoins nécessaire pour achever, sous le rapport social, l'évolution préparatoire du nouvel élément, ainsi directement incorporé désormais au grand mouvement politique des sociétés modernes, où il ne pouvait d'abord s'agréger autrement. C'est par là que les poètes et les artistes, à peine affranchis des protections personnelles au début de cette phase, sont alors rapidement parvenus à être en quelque sorte érigés spontanément, à beaucoup d'égards, en chefs spirituels des populations modernes contre le système de résistance rétrograde qu'elles

tendaient à détruire irrévocablement : car, les facilités propres à une élaboration purement négative, déjà dogmatiquement préparée, comme je l'ai expliqué, par les métaphysiciens antérieurs, permettaient, en effet, à des intelligences bien plus esthétiques que philosophiques, de s'emparer, contre leur nature, de la direction journalière d'un tel mouvement, où elles trouvaient une source d'activité que l'art proprement dit ne pouvait momentanément leur offrir, et en même temps une heureuse extension des habitudes critiques déjà contractées sous la phase précédente. Mais les suites ultérieures de cette étrange confusion ne devaient pas être moins funestes à la société moderne qu'à l'art lui-même, aussitôt que la transition révolutionnaire serait assez avancée pour permettre, et même pour exiger, l'ascendant immédiat du mouvement de réorganisation positive. Car, la classe équivoque des littérateurs, issue d'une telle transformation, et malheureusement dès-lors investie jusqu'ici de la suprême direction spirituelle de l'ébranlement social, tend à éloigner spontanément la régénération finale, par son inclination naturelle à prolonger abusivement le règne de l'esprit critique, seul susceptible de maintenir sa prépondérance sociale, comme je l'expliquerai spécialement au chapitre suivant.

Quoi qu'il en soit, le véritable terme nécessaire de la préparation sociale propre à l'élément esthétique n'en est ainsi que plus hautement caractérisé, puisque son irrévocable incorporation à la sociabilité moderne s'est trouvée poussée, par cette exagération temporaire, au-delà même de la destination normale la plus conforme à sa nature fondamentale.

L'ensemble de l'appréciation historique que nous venons d'accomplir montre donc que l'évolution esthétique, depuis son origine au moyen-âge, jusqu'à la fin de la dernière phase essentielle de la double transition moderne, est graduellement parvenue au point de ne pouvoir plus recevoir de nouveaux développemens autrement que par l'élaboration directe de la réorganisation universelle, comme nous l'avions déjà reconnu pour l'évolution industrielle, base principale de notre état social. Nous devons maintenant procéder à une équivalente démonstration envers l'évolution scientifique proprement dite, et ensuite quant à l'évolution purement philosophique, en tant qu'elles peuvent être distinguées provisoirement l'une de l'autre, suivant nos explications préliminaires : ce qui doit enfin conduire à faire spontanément sortir, de leur commune terminaison, le vrai principe immédiat de la systématisation spirituelle, et, par