

CHAPITRE VI

Loi psychologique.

TOUT CE QUI, DANS UN OBJET, NUIT A LA JOUISSANCE DU SPECTATEUR, NUIT EN MÊME TEMPS A LA BEAUTÉ DE L'OBJET.

Dans l'exposé des lois précédentes nous avons dû résoudre des questions débattues et répondre à des adversaires ; ici nous aurons tout le monde avec nous, y compris l'enseignement officiel. Écoutez-le : « Le beau est relatif à notre sensibilité, et, abstraction faite de tout rapport à notre faculté de jouir et de souffrir, les choses peuvent encore être vraies ou fausses ; elles ne sont plus ni belles ni laides..., le beau, c'est au fond le plaisir du beau ⁽¹⁾. » Nous n'avons pas besoin d'aller aussi loin et de confondre le beau avec son impression. Il nous suffit

(1) E. Boirac, *Cours de philosophie*, p. 175.

pour établir notre loi de rappeler ce que révèle l'analyse psychologique, à savoir que l'impression du beau se résout en une jouissance et la plus noble des jouissances pour toutes nos facultés. Instinctivement nous remontons de l'effet à sa cause ; nous apprécions la beauté d'après la jouissance qu'elle nous donne ; donc, tout ce qui dans un objet est un obstacle à cette jouissance est en même temps un déchet dans la beauté de l'objet.

Tout ce qui est de nature à inquiéter, à déconcerter, à embarrasser, à égarer le spectateur, tout cela en nuisant à sa jouissance devient un écueil pour la beauté en vue. Donnons par quelques développements une idée plus complète de ces obstacles.

D'abord, il importe à la beauté d'un objet que rien en lui n'éveille l'inquiétude.

Nous avons eu plus haut ⁽¹⁾ l'occasion de montrer comment la violence d'une tempête excitant notre peur ou la pensée du péril d'autrui suffit pour nous empêcher de jouir du spectacle. Actuellement portons notre attention sur certaines œuvres d'art en qui l'excès d'une qualité suffit à voiler les autres et à gâter la jouissance qu'elles devraient nous donner. La difficulté vaincue est certainement une source de beauté intelligible ⁽²⁾, encore faut-il que la victoire soit pleinement rassurante. Or l'architecture a fait

(1) Ci-dessus, liv. IV, chap. vi.

(2) Idem, liv. II, chap. vi.

surgir des œuvres très remarquables d'ailleurs, dont la hardiesse excessive nous donne beaucoup plus l'impression d'un tour de force que la jouissance esthétique d'un chef-d'œuvre.

Citons d'abord la fameuse *tour penchée* de Pise. Bâtie du douzième au quatorzième siècle, elle s'élève à 54 mètres de hauteur et penche de 4 mètres 30, hors de la verticale. Il paraît que cette inclinaison n'aurait pas été primitivement voulue par les constructeurs et qu'elle aurait été déterminée par un tassement inégal du sol, alors que la tour n'était encore qu'à moitié de sa hauteur. Toujours est-il qu'alors les architectes, après s'être assurés de la stabilité ultérieure du terrain, résolurent de continuer la construction de la tour en en conservant l'inclinaison, sauf à consolider les murailles par des chaînes de fer. En fait, sa solidité ne s'est pas démentie, malgré la sonnerie quotidienne et à toute volée de ses sept cloches. Néanmoins cette tour de marbre, avec ses deux cents colonnes et la variété harmonieuse de ses huit étages, étonne plus qu'elle ne charme, en raison de ses menaces permanentes de chute.

On voit, dans l'église Sainte-Madeleine de Troyes, un jubé monumental d'une grande richesse de sculpture, d'un dessin harmonieux et d'une fine exécution; il date du commencement du seizième siècle. Il frappe surtout par sa hardiesse déconcertante. Représentez-vous ce jubé, à l'entrée du chœur, allant d'un pilier à l'autre comme un pont formé de plusieurs arches gothiques, dont les piles intermédiaires sont supprimées : les voûtes restent ainsi suspen-

dues sans appui, leur écoulement semble imminent. En vain ce magnifique travail se maintient-il depuis plus de quatre siècles; en vain le constructeur, maître Jean Gailde, s'est-il fait inhumer sous le monument, déclarant dans son épitaphe « qu'il attend tranquillement la fin des temps, sans crainte d'être écrasé » sous son œuvre ⁽¹⁾; on reste anxieux, l'impression dominante, c'est l'inquiétude.

En ce même seizième siècle, les architectes trouvèrent ingénieux de suspendre aux voûtes des clefs pendantes plus ou moins considérables. On peut en voir dans l'église des Saints-Gervais et Protais, à Paris, dans celle de Saint-Pantaléon de Troyes, etc. Alors les voûtes ne sont pas formées seulement de deux arcs diagonaux, mais d'une quantité d'arcs qui s'entrecroisent et au point d'intersection desquels se trouvent ces clefs pendantes. Elles sont souvent composées de pièces de rapport attachées à la clef véritable par des boulons de fer; elles fatiguent les voûtes de leur poids exagéré, elles risquent de s'en détacher par l'oxydation des fers et de tomber sur la tête des gens. En attendant, ces voûtes ont l'apparence curieuse de grottes tapissées d'énormes stalactites. Ce sont là des fantaisies de pierre, plus surprenantes que belles, qui inquiètent et préoccupent plus qu'elles ne satisfont les yeux ⁽²⁾.

Dans ces exemples, les appréhensions qui troublent la jouissance esthétique surgissent dans l'intelligence et l'imagination; en d'autres circonstances

(1) Courtaon, *Topographie du diocèse de Troyes*, t. II, 235.

(2) Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*.

d'un genre tout différent, l'inquiétude s'élève dans la conscience. « L'art qui se met en dehors de la moralité — dit M. Renouvier — blesse la conscience et provoque le dégoût, ou bien il éveille les passions. Dans l'un et dans l'autre cas, plus de jouissance désintéressée, plus de satisfaction esthétique ⁽¹⁾. »

En second lieu, dans l'intérêt de la beauté d'un objet, il est nécessaire que rien n'y soit de nature à déconcerter les associations antérieures d'impressions ou d'idées.

Cet inconvénient est beaucoup moins à craindre dans la jeunesse que dans l'âge mûr. L'enfance, la jeunesse aiment le changement, les incidents inattendus, tandis que l'âge avancé les redoute. Dans le jeune âge les associations d'idées sont encore peu nombreuses et peu cohérentes; avec les années, elles se multiplient, elles se solidifient pour ainsi dire, toute impression nouvelle un peu vive leur fera subir une sorte de heurt pénible; toute représentation qui par sa nouveauté plus ou moins étrange ne cadre aucunement avec les impressions antérieures donne lieu à un sentiment de malaise. Quelque charmant que soit l'objet d'une surprise, si cette surprise est trop forte, elle est tout d'abord désagréable; il faut un certain temps pour que l'impression en soit accueillie et puisse s'associer à celles du passé.

(1) Renouvier, *Morale*, I, p. 267. Apud É. Rabier, *Psychologie*, p. 645.

Chacun le sait, un certain air de nouveauté ajoute à l'intérêt des choses et à leur effet esthétique, d'où le proverbe *tout nouveau, tout beau*; malgré cela, il ne faut pas que la nouveauté aille jusqu'à choquer les habitudes de l'esprit ou des sens. Une mode nouvelle d'ajustement sans rapport avec la précédente, présentée sans transition, ne sera jamais acceptée, elle sera même ridiculisée. De même un mode artistique, fût-il réalisé dans un chef-d'œuvre, ne pourra pas d'abord être goûté, s'il dérouté les habitudes du sens artistique. C'est là peut-être la grande raison pour laquelle l'aspect de la tour Eiffel fut d'abord tellement critiqué. Quand ensuite ce monument eut été vu cent fois, reproduit en miniature de mille manières, les yeux s'habituaient à sa forme; avec les années, plusieurs de ceux qui l'avaient déclaré disgracieux commencèrent à trouver une certaine harmonie dans son galbe, une certaine beauté dans ses gigantesques proportions.

Ce ne sont pas seulement les gens incultes que déconcerte l'étrangeté d'un spectacle ou d'une audition, les natures les plus richement douées, les plus profondément cultivées, en subissent également le pénible effet. Gounod nous en offre un éloquent exemple, lors de son séjour à Rome. « J'allais — nous dit-il — le plus souvent possible à la chapelle Sixtine. Cette musique sévère, ascétique, horizontale et calme comme la ligne de l'Océan, monotone à force de sérénité antisensuelle et néanmoins d'une intensité de contemplation qui va parfois jusqu'à l'extase, me produisit d'abord un effet étrange, presque désagréable. Était-ce le style même de ces

compositions entièrement nouveau pour moi, était-ce la sonorité particulière de ces voix spéciales que mon oreille entendait pour la première fois, je ne saurais le dire. Toujours est-il que cette impression, pour bizarre qu'elle fût, ne me rebuta point. J'y revins encore, puis encore, et je finis par ne plus pouvoir m'en passer ⁽¹⁾. »

Un troisième obstacle à la jouissance esthétique et par suite à l'appréciation de la beauté, c'est tout ce qui exige, pour être compris, un effort d'intelligence, tout ce qui intrigue la pensée, le regard, tout ce dont on ne saisit pas la raison d'être. Donnons-en des exemples.

Transportée dans nos jardins zoologiques du centre de l'Europe, la girafe nous paraît un animal manqué, gauche en ses allures. On ne s'explique pas l'allongement démesuré de son cou et de ses jambes de devant. Pourquoi? Parce que nous le voyons hors de son cadre naturel qui suffirait à justifier sa structure particulière. « La girafe — nous dit un voyageur d'Afrique — semble admirablement destinée à faire l'ornement des forêts qui couvrent les immenses plaines de l'intérieur. Je le regarde comme un des plus beaux animaux de la création. Rien n'égale la grâce et la dignité de leurs mouvements, lorsqu'éparpillées çà et là, elles broutent les bourgeons les plus élevés et dominant de leurs têtes les dômes des acacias de leurs plaines natives. Le chameau, qui

(1) Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste*.

semble grotesque à un habitant de Paris, est à sa place dans le désert : il s'y associe par ses formes, par sa couleur, par son allure. Lancé à travers des océans de sable, il les traverse de sa marche régulière et silencieuse, comme le vaisseau fend les flots de la mer. Les Orientaux l'appellent le vaisseau du désert. Dans les poésies de l'Orient, on compare les mouvements harmonieux d'une fiancée à la marche cadencée d'une chamelle ⁽¹⁾. » On ne peut apprécier la beauté des animaux qu'aux lieux où la nature les a placés. Ailleurs on ne les comprend plus, leurs formes deviennent autant d'énigmes, on ne saurait jouir pleinement de leur vue.

Les grands maîtres font toujours en sorte que les raisons d'être de chaque chose apparaissent sans effort d'attention, que tout porte avec soi son explication, sa signification harmonique. Sous ce rapport comme sous bien d'autres Meissonier est un vrai modèle. S'il s'est plu à peindre des joueurs, leur attention se traduit différemment selon qu'ils jouent aux échecs ou aux cartes; selon qu'ils jouent pour l'honneur ou pour le gain, ou simplement pour passer le temps. S'il peint un lecteur dans son fauteuil, on pourrait dire à sa physionomie quel genre de livre il lit ⁽²⁾.

Aux meilleures époques de l'architecture, les saillies et les creux des différents membres de la construction ne sont pas seulement des ornements pour l'œil, on se rend compte de leur rôle utile, le

(1) Cité par Eug. Delacroix, *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1857.

(2) Cf. C. Martha, *la Délicatesse dans l'art*, p. 19.

beau intelligible s'y joint au beau sensible. Par exemple, dans les édifices romans du douzième siècle ou gothiques du treizième, le chapiteau avec son large tailloir a sa fonction bien marquée. C'est un encorbellement nécessaire au sommet des voûtes qui déborde et surplombe le fût des colonnes. Avec le déclin de l'art ogival, les chapiteaux perdirent leur fonction de support, pour ne plus être que des bagues ornées offrant aux yeux un arrêt entre les lignes verticales des piles et la naissance des arcs. Bientôt, comprenant que les chapiteaux n'avaient plus de raisons suffisantes d'exister, les architectes les supprimèrent complètement, et les arcs avec toutes leurs moulures descendirent jusqu'à la base des piliers ⁽¹⁾.

L'importance d'éliminer tout ce qui peut être un sujet de tension pour l'esprit nous fournit une nouvelle explication de la loi générale qui exige la variété et l'unité dans cette variété. En effet, étant donnée la localisation cérébrale, rien n'amène plus vite la fatigue que l'attention concentrée sur un seul et même objet, de là le besoin de la variété. D'autre part, la physiologie constate que la vue et l'ouïe, organes spéciaux des impressions esthétiques, sont dans une quasi-impossibilité de s'exercer sur plusieurs objets à la fois. L'oreille la plus sensible ne peut suivre les motifs différents joués à la fois sur plusieurs instruments. En peinture, en sculpture, en architecture même, nous aimons l'apparition immédiate d'un motif principal, d'une silhouette

(1) Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*.

d'ensemble; donc nécessité de l'unité dans la variété ou de l'ordre, fond même de la beauté ⁽¹⁾.

Terminons par quelques mots sur un dernier écueil à la jouissance esthétique ou du moins à sa durée. Cet écueil, c'est tout ce qui, dans une œuvre d'art, viserait principalement à frapper l'imagination, à donner à la sensibilité des secousses, des émotions violentes. L'imagination et la sensibilité, prenant ainsi le pas sur l'intelligence et la volonté, sortent de leur rang hiérarchique et s'usent très vite. Il y a en effet une grande différence entre les puissances purement spirituelles et les facultés mixtes inséparables des organes, telles que l'imagination et la sensibilité. Les premières ne se fatiguent jamais de leur plaisir propre, les autres atteignent promptement une limite où la jouissance devient peine et l'aliment se tourne en poison. Plus un objet est clair et intelligible, plus il contente l'entendement et le fortifie. Jamais l'esprit ne souffrira d'une vérité trop éclatante, ni l'âme d'un sentiment trop généreux. L'œil au contraire est vite ébloui, et demande grâce à la lumière. C'est l'infériorité du sensitif sur le spirituel.

Or l'imagination et la sensibilité sont pour une large part des facultés sensitives, d'où il suit qu'elles éprouvent cette infirmité commune aux sens. Leur objet prodigué les fatigue, les blesse, les use. On voit peu à peu l'excès des couleurs rendre l'imagination plus exigeante, c'est-à-dire, moins alerte, plus lourde à entrer en travail. On voit bien plus

(1) Cf. G. Prévost, *Essai d'une nouvelle esthétique*.

vite et bien plus clairement encore l'excès des émotions appesantir la sensibilité, l'endurcir aux impressions vraies et naturelles, la blaser sur toutes choses, arriver presque à l'éteindre, comme font les liqueurs fortes pour le goût. La comparaison est d'une effrayante justesse. Les meilleurs vins deviennent insipides, les liqueurs même paraissent fades; il faudrait de l'alcool pur, du feu liquide à ces organes émoussés ⁽¹⁾.

(1) Cf. P. G. Longhaye, *Théorie des belles-lettres*, p. 29-31.



CHAPITRE VII

Loi d'affranchissement.

DANS L'APPRÉCIATION DU BEAU, IL FAUT SE METTRE AU-DESSUS DE L'INFLUENCE DU GOUT PERSONNEL ET DU GOUT RÉGNANT.

Il en est un peu du mot « goût » comme du mot « style ». L'un et l'autre sont employés tantôt dans un sens général et absolu, tantôt dans un sens particulier et relatif.

Pour un artiste, avoir *du* style, c'est avoir de l'élévation dans ses inspirations; avoir *un* style, c'est avoir sa manière de faire individuelle. Le goût dans son acception générale, c'est un sens esthétique sûr et délicat. Ce n'est pas le fait d'une faculté isolée; c'est une raison éclairée, servie par un cœur sensible, en face d'un idéal élevé, fourni par l'imagination. On est homme de goût dans la mesure de la sûreté de ses jugements en matière esthétique.