

Revue philosophique de la France et de l'étranger

I . Revue philosophique de la France et de l'étranger. 1906-01.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUEZ ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment possible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

LE RÔLE SOCIAL DE L'ART

Jamais on n'a tant parlé d'art social, d'art populaire, voire d'art démocratique, que de nos jours, comme s'il y avait un art social et un autre qui ne le serait pas ou, mieux encore, comme s'il n'y avait d'art social qu'inspiré ou préoccupé d'un but nettement humanitaire et sociologique. Aussi bien, socialistes et sociologues semblent en être convaincus et, avec eux, pas mal de critiques, qui tentent d'en persuader l'art contemporain.

De là à n'envisager la peinture, la sculpture, l'architecture ou la musique qu'à titre de moyens destinés à promouvoir un certain idéal social, auquel ils devraient s'asservir; de là à conclure, avec Proudhon et Tolstoï, que, pas plus que l'industrie, les beaux-arts ne doivent chercher leur fin en eux-mêmes, il n'y avait qu'un pas. Il fut vite franchi, ainsi que Guyau en fait foi, qui estime que, pour acquérir toute sa portée avec tout son prix, — pour y gagner sa raison de vivre, ajoutent d'aucuns, qui lui demandent, avant tout, d'être autre chose que lui-même, — l'art doit se convertir en apôtre. Et je ne fais point mention de ceux qui, afin de le rendre social, prétendent le borner à la représentation exclusive des hommes du peuple, des paysans et des ouvriers. A plus forte raison, passé-je sous silence tous les doctrinaires qui lui donnent pour mission d'enseigner une philosophie sociale, pour ne pas dire socialiste. Je les omets à dessein, car, de même que la moralité des choses qu'elles figurent ne décide pas de la moralité des œuvres d'art, les sujets populaires, comme les ambitions démocratiques, ne font l'art social en aucune façon.

En dehors de ces contresens, qui proviennent d'un intellectualisme malencontreux, il ne manque pas de bons esprits qui ne voient dans l'art qu'un instrument au service de la société et dans l'artiste qu'une sorte de missionnaire de la philanthropie, obligé de poursuivre, comme tel, un but supérieur à l'art même, sans qu'il ait à s'inquiéter autrement de provoquer ou non ce qui nous en paraît, cependant, être le résultat essentiel, je veux dire l'émotion esthétique. A les écouter, celle-ci ne devrait servir que de

truchement, quand, à l'exemple de Tolstoï, ils ne la bannissent pas tout à fait en l'excluant de la définition même de l'art, conçu uniquement comme un procédé bon à propager les sentiments d'union et de fraternité parmi les hommes.

Toutes réserves formulées sur le parti qu'ont adopté ces penseurs de ne rien admettre qu'investi d'une influence manifestement sociale — ce qui peut paraître étrange si, d'une part, tout est social par quelque côté et si, de l'autre, il y a des choses qui, pour ne l'être pas ouvertement, n'en profitent pas moins à la société, — la prétention qu'ils nourrissent, pour conférer à l'art cette dignité, de l'assujettir à autre chose que lui-même; le dédain qu'ils professent pour sa beauté et le peu de souci qu'ils en prennent, relativement à la tâche qu'ils lui imposent; tout cela, qui ne tend à rien moins qu'à le ruiner, s'il n'y a pas d'art sans séduction, vient, nous semble-t-il, — et c'en est, à notre sens, l'erreur fondamentale, — de ce qu'ils ont omis de remarquer tout ce que, de nature, d'origine et d'effet, l'œuvre d'art implique de proprement social, — abstraction faite, bien entendu, de ce qu'y peut ajouter ou retrancher, de ce point de vue, l'interprétation personnelle à chacun, — s'il n'est pas jusqu'au principe même de l'art qui ne soit social par essence et en son fond. C'est, aussi bien, ce que je voudrais montrer.

I

L'œuvre d'art est sociale, tout d'abord, de nature et de constitution.

Il n'y en a pas, en effet, qui ne soit collective. Toute œuvre d'art est, au vrai, une synthèse, comme l'a fort bien montré M. Séailles, synthèse, non plus seulement de ses éléments constitutifs, mais de la sensibilité de son auteur et de la réalité, communion de celui-ci avec les vivants et les choses qu'il transporte ou transpose en elle.

Aussi bien, l'artiste est celui qui aime, celui qui est ouvert à tous les souffles, accueillant à toutes les manifestations de la vie. Il est celui, qui, par vocation, entre en contact intime et profond, sinon avec tous les êtres, du moins avec son modèle. Il est celui, qui, en les pénétrant, éprouve le besoin de s'identifier aux autres; celui, en un mot, qui est capable de « sortir de soi » pour descendre en eux; un être éminemment social par conséquent. C'est à tort que l'on a reproché aux artistes de génie, à un Rembrandt ou à un Beethoven, un égoïsme, dont ils sont, au contraire, les plus dépourvus des hommes, si on a pris pour lui cette tension de l'être

vers un seul but, que commande tout effort puissamment créateur. Qui, à envisager leurs ouvrages, — où ils ont mis l'essentiel d'eux-mêmes, — peut-on rencontrer de moins rétréci, de moins fermé et, partant, de plus intéressé à toutes les palpitations de la vie que l'auteur de la *Symphonie héroïque*, si ce n'est celui de la *Résurrection de Lazare*? Où trouver quelqu'un de plus attentif à tout ce qui est que Wagner, qui, malgré sa forte personnalité ou, plus justement, à cause d'elle, ne manqua pas de mêler à ses drames les frissons d'un univers en travail? On en pourrait dire autant de Michel-Ange et de tous les artistes supérieurs, qui ne furent tels, c'est-à-dire ne dépassèrent leurs émules, que pour avoir enfermé dans leurs œuvres un monde plus étendu et profondément senti.

Comme l'a très bien vu Schopenhauer, l'émotion esthétique, sans quoi il n'y a pas d'art, invite celui qui s'en réclame à sortir de lui-même pour entrer dans ce qui la soulève. Elle forme un lien ou trait d'union qui le relie aux autres. Non seulement elle abat le « mur de verre », qui, dans l'ordinaire de la vie, nous rend étrangers même à nos proches, mais elle fait participer l'artiste à la vie de n'importe lequel de ses semblables, à celle des plus humbles parmi les vivants et jusqu'à celle qui demeure latente au sein des choses. Elle le fait, comme autrefois saint François d'Assise, le frère de l'oiseau qui gazouille ou du papillon qui vole, pour ne pas dire du brin d'herbe qui ploie ou de la fleur qui se fane. De fait, grâce au sentiment esthétique et par son canal, l'artiste pénètre au plus intime des êtres, non pour s'y perdre, en réalité, mais pour s'y agrandir et agrandir son œuvre de tout ce qu'il y trouve.

Toute œuvre d'art vraiment digne de ce nom est ainsi le produit de la collaboration de l'artiste avec les vivants ou les choses qu'elle représente. Point d'œuvre d'art qui ne soit le fruit et comme le prolongement de cette collaboration, qui ne puisse, par conséquent, être tenue pour une société idéale où se trouveraient unis, d'une union indiscutable autant qu'indissoluble, ce qui fut la sensibilité de l'artiste et la sensibilité du modèle. C'est ainsi qu'on peut dire que toute la Provence chante dans l'*Arlésienne*, de même que toute la campagne dans la *Symphonie pastorale*, ou dans les paysages de Corot, et, encore, que tous les animaux vivent dans les toiles de Rosa Ronheur ou les bronzes de Barye.

Que le modèle ait, par ailleurs, été idéalisé, copié ou rabaisé, il n'importe. Il n'est pas de caricature si enlaidie, qui, malgré toute l'ironie dont elle est chargée à l'endroit de ses victimes, ne

témoigne, en même temps, de quelque sympathie à leur égard. Daumier, dont les figures de bourgeois portent la marque de son dédain et de son indulgence tout à la fois, est le plus frappant exemple que l'on puisse citer de la nécessité qui s'impose à l'artiste de sympathiser avec ses modèles, tant il est vrai que l'antipathie toute seule n'est pas un principe d'art. Aussi bien, ceux-là, qui n'éprouvent que de la haine, sont incapables de rien produire, même en caricature, qui mérite ce nom.

Il n'y a pas, en définitive, d'œuvre d'art qui ne soit une société, une société d'âmes, au pied de la lettre, parce qu'il n'y en a pas qui ne vienne de la sympathie ou de la tendresse par l'intermédiaire de l'émotion esthétique, si, outre qu'elle invite le peintre, le sculpteur ou le musicien à mêler leur personnalité à l'univers, celle-ci ne les pousse à créer que par l'ardeur dont elle les embrase, par le transport qu'elle leur fait éprouver en face de la vie et, finalement, par l'amour dont elle les enflamme.

II

L'œuvre d'art est sociale, en second lieu, par ses origines.

Il n'en est pas une, si particulière, originale et solitaire soit-elle, qui ne tienne à son milieu, à son temps et à son pays par des liens multiples. Émotive par destination, l'œuvre d'art reflète, en même temps que la sensibilité de son auteur, toutes les nuances du sentiment, qui caractérisent la société où elle éclôt et à qui elle appartient toujours par quelque côté. Aussi bien, ces nuances de sentiment ne teintent l'œuvre d'un artiste, — le plus souvent sans qu'il s'en doute, — que parce qu'elles colorent son âme, parce qu'elles en sont une partie intégrante, ce par quoi elle ressemble aux âmes de ses contemporains. Les aspirations d'une époque, ses rêves, son idéal composent l'atmosphère qu'il respire; elle imprègne ses œuvres malgré lui et les empreint d'une patine, où se peuvent retrouver les ingrédients qui la forment. Or, qu'y a-t-il de plus social que ce mélange de sentiments, ambiance par où, quelque indéfinissable qu'elle soit, se reconnaît surtout une société, si les hommes se réunissent bien plutôt par leurs amours et leurs haines que par des pensées communes ou des idées pratiques; si, comme M. Ribot l'a maintes fois démontré, les idées elles-mêmes n'ont d'action sur les individus et, à plus forte raison, sur les foules qu'en valeur sentimentale, à titre de croyances ou de désirs? Qu'y a-t-il, dès lors, de plus social que l'œuvre d'art, qui, parce qu'elle relève principalement de la sensibilité, conserve plus que quoi que

ce soit, le parfum des sentiments qui ont flotté autour d'elle?

L'art est si vraiment social, de ce nouveau point de vue, qu'aucun vestige du passé, nous l'avons établi¹, ne peut le remplacer pour nous faire comprendre une civilisation. Rien ne nous en donne mieux et plus complètement l'intuition. L'art de Louis XIV a quelque chose de général, de régulier et de froid qui nous restitue l'état d'esprit du grand siècle, de même que la majesté de la religion égyptienne est tout entière dans ses pyramides et le panthéisme de la religion brahmanique dans le fourmillement zoomorphique de ses temples, ou encore le positivisme de l'esprit moderne dans la crudité de l'art contemporain.

Il serait vain d'objecter que les œuvres d'architecture, de peinture, de sculpture ou de musique peuvent s'abstraire de la société où elles naissent, en invoquant l'art de la Révolution, par exemple, qui fut délibérément bucolique, puisque l'idylle champêtre forma bien une partie de l'idéal révolutionnaire, grâce à une sorte de dédoublement de la conduite et de l'idéal ou de l'idéal lui-même en deux fractions différentes, sinon opposées, qui se rencontre fréquemment dans les sociétés comme dans les individus.

Quoi qu'il fasse, si étranger, si ennemi qu'il soit ou affecte de l'être à la société qui l'entoure, l'artiste ne peut jamais réussir à s'en retrancher tout à fait. D'autre part, plus il est grand et original, plus il est doué d'une forte personnalité plus aussi il en reflète les aspects divers, comme un miroir agrandi vers qui convergeraient de plus nombreux rayons. Pour avoir été les plus personnels de tous les artistes, Phidias, Bach ou Michel-Ange ne sont-ils pas, en même temps que les plus ouverts d'entre eux, foncièrement représentatifs de leur temps?

Non seulement l'œuvre d'art réfléchit dans son style, dans sa note ou dans son timbre, la société dont il lui est impossible de ne pas dépendre; elle lui emprunte, au surplus, une part de sa matière ou de ses matériaux. Elle lui doit sa technique, qui, bien qu'elle ne soit que du style cristallisé et mis en formule, pour partie, n'en garde pas moins, comme tel, quelque chose encore de son parfum premier. Il n'est pas jusqu'au style populaire, — qui, venu du peuple, contient et ressuscite une part de son âme, — à qui les artistes n'aient recours. N'est-ce pas l'un des mérites de la musique russe que de traduire le cœur slave, pour s'être inspiré de ses chants? Il arrive souvent que les formes sonores ou plastiques, dont s'empare le génie individuel, soient créées par le génie de

1. Cf. *Revue philosophique* du 1^{er} septembre 1904: — Ce qu'enseigne une œuvre d'art.

tous. Aussi bien, le chant populaire est, comme le dit M. Tiersot, le substratum sur lequel repose la musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. C'est l'une des ressemblances, d'ailleurs, de celle-ci avec l'architecture que de devoir, plus que les autres arts, au génie collectif et à l'âme des foules, s'il est vrai que, loin de se modeler sur les édifices, les ouvrages d'orfèvrerie, d'ébénisterie, de broderie, de taillanderie ou de poterie, qui sortirent des mains d'artisans, précédèrent ou pressentirent les formes des plus fiers monuments.

En vain dirait-on que les grands hommes sont vierges d'emprunts de cette sorte, qu'ils n'en ont cure, n'en ayant pas besoin. Outre que cela n'est vrai et ne peut l'être d'aucune espèce de génie, — d'un génie littéraire comme La Fontaine ou d'un génie scientifique comme Newton, — cela l'est encore moins du génie artistique, si l'art est plus spontané dans le peuple que la science ou les lettres. D'ailleurs, tout de même que plus un arbre étend sa frondaison plus il plonge loin et avant ses racines, de même plus un artiste s'élève plus il emprunte à son entourage des éléments nombreux et divers pour en composer son œuvre. Que le génie recrée ces éléments; qu'il les fonde et transforme au feu de son inspiration pour en façonner quelque chose d'inédit et de souverain il n'en reste pas moins que, — nonobstant l'impossibilité, dans la plupart des cas, de compter les morceaux dérobés au domaine populaire, — on en reconnaît aisément la saveur. De fait le génie individuel et le génie populaire se croisent et s'entremêlent tout le long de l'histoire. « Pour que l'artiste crée une œuvre grande, il faut que nous tous y collaborions avec lui », allait jusqu'à dire le maître de Bayreuth.

Bien qu'on puisse discuter ce qu'un tel aveu présente peut-être d'excessif, il est assuré que, si sublime que soit un artiste et si rayonnantes que soient ses inventions, mille liens les rattachent toujours à la société au milieu de laquelle il vit, liens de sentiment et liens d'imitation, qui font que, dans ses origines mêmes, toute œuvre d'art est doublement sociale.

III

Sociale de nature et d'origines, il va de soi que l'œuvre d'art ne peut qu'être sociale dans ses effets.

L'œuvre d'art est sociale, d'abord, dans ses effets sur l'individu.

Elle socialise chacun de nous en particulier, premièrement, parce que, s'il ne nous est pas une leçon de morale, l'art nous pré-

dispose à la moralité¹ et que tout ce qui est susceptible d'en hausser le niveau est social au premier chef, rien ne l'étant davantage que la vertu, puisque la perfection de chacun ne manque pas d'entraîner et, pour le moins, d'agir sur la perfection de l'ensemble. L'art n'a-t-il pas pour premier résultat de nous arracher aux mesquineries de l'amour-propre, de la jalousie et de l'envie, qui sont antisociales par définition, en nous situant, d'un coup, au-dessus des bas instincts et des convoitises grossières, qui en sont la source toujours empoisonnée ? Il est, au surplus, une excellente école de tolérance, si le sentiment artistique laisse à des idéals très différents, que nous ne saurions concilier, la liberté de vivre côte à côte et de se développer. Bien plus, il les encourage et les invite à se différencier, s'il n'y a rien de vraiment artistique que de personnel. Il nous excite, par le fait, à nous débarrasser de toutes les idées exclusives, de tous les dogmatismes étroits et sectaires, ce qui est encore le meilleur moyen que les hommes aient jamais trouvé de s'entendre. Aussi bien, l'art nous incline, non seulement au respect des autres et de leurs idées, mais à tout ce que ce mot, pris au sens large, comporte de déférence pour ce qui nous est étranger, sans pour cela nous conseiller d'abdiquer notre personnalité, dont l'art, au contraire, provoque le déploiement et, pour ainsi dire, l'épanouissement chez ses admirateurs.

L'œuvre d'art socialise l'individu, en outre et surtout, parce qu'elle fait sympathiser chacun de nous avec son auteur et, grâce à lui, avec ses modèles et avec son milieu.

Elle fait sympathiser chacun de nous avec son auteur. De fait, la contemplation artistique nous fait lier partie avec lui. Derrière son œuvre, c'est la personnalité de l'artiste, sa personnalité esthétique tout au moins, qui nous appelle et nous attire. L'émotion d'art nous met en communication ou, pour mieux dire, en communion avec lui, tout comme, au préalable, elle l'avait mis lui-même en contact avec les êtres qu'il a peints, chantés ou sculptés. Elle nous fait, au vrai, vivre, pendant quelques instants, de la vie de l'artiste et, en l'y confondant, agrandit notre personnalité de la sienne.

Par l'intermédiaire de son auteur, l'œuvre d'art nous fait, ensuite, sympathiser avec les hommes, les animaux ou les choses, dont il a été ému au moment de l'inspiration. Pour qu'un tableau, une statue ou une mélodie nous intéressent pleinement, ne faut-il pas qu'elles nous « prennent », que nous participions, à notre tour, — bien

1. Voir la *Revue philosophique* du 1^{er} novembre 1905 : — La moralité de l'art.

que dans une certaine mesure, — aux choses représentées ? Sans cela qu'est-ce que toutes ces images, qu'est-ce que tous ces chants pourraient bien nous faire ? En réalité, l'art n'est vraiment senti qu'autant qu'il nous met en rapport avec ce qu'il figure. C'est par là, parce qu'ils rattachent le spectateur aux choses les plus humbles, qu'il est des paysages et des symphonies qui sont de véritables entraînements ou d'authentiques ébauches de solidarité universelle.

Tout de même, l'œuvre d'art fait nécessairement sympathiser ses admirateurs avec la société qui s'est mirée en elle. Elle nous fait entrer en communion tant avec notre époque qu'avec les époques disparues, avec notre pays comme avec les pays voisins. Tandis que les œuvres contemporaines nous rendent conscients du temps qui est le nôtre, les œuvres de jadis ou d'ailleurs nous imprègnent des civilisations abolies ou étrangères. L'art élargit ainsi notre sympathie dans le temps et l'étendue à la fois. Il nous humanise, à la lettre ; il nous rend capables, en quelque sorte, de l'humanité, cependant que, par ailleurs, il nous fait citoyens de l'univers.

L'œuvre d'art est sociale, enfin, dans ses effets sur la collectivité.

Non seulement l'œuvre d'art amène qui l'admiré à sympathiser avec son auteur, avec son pays, avec son époque et, qui plus est, avec ce qu'elle représente, mais il n'en est pas qui, en les faisant vibrer à l'unisson, n'établisse un lien de fait entre tous ses fidèles. Par l'unanimité des sentiments qu'elle détermine dans leurs âmes, l'œuvre d'art fonde entre eux une société réelle, société d'autant plus étroite et plus forte qu'il importe moins aux hommes de penser que de sentir pareillement. C'est la raison pourquoi, plus que la science, la beauté est facteur d'harmonie. Du fait qu'elle relève de la sensibilité avant tout, il s'ensuit qu'elle est un agent sociologique incomparable ou comparable à la seule religion. « On prend la foule et on la conduit par des passions encore mieux que par les idées, écrit excellemment M. Camille Bellaigue, par l'émotion plutôt que par l'évidence. » C'est, aussi bien, pourquoi il est plus facile de persuader que de convaincre.

Quoi qu'il en soit, le pouvoir que l'art possède incontestablement d'unifier et, par conséquent, de socialiser la multitude est d'autant plus efficace et précieux, qu'il n'y a rien, d'autre part, d'aussi particulier et d'aussi individuel que la sensibilité, — si elle est le principe d'individuation par excellence, ce par quoi nous différons les uns des autres — ; qu'elle est, pour tout dire, ce qu'il y a de plus irréductible ou de moins réconciliable en chacun de nous, tout au moins par la surface, — si la sensibilité profonde nous rapproche

tout autant que la sensibilité superficielle nous divise; — qu'il n'y a rien, par suite, dont il importe plus de faire tomber les barrières. Il n'est rien donc, par ailleurs, qui soit plus capable de nous solidaire qu'un rapprochement de cette sorte. L'œuvre d'art peut, aussi bien, être tenue pour un centre vers qui convergeraient les âmes de tous ceux qui en sont épris. Non contente d'établir entre les esprits les plus disparates cette espèce de fraternité momentanée, qui naît d'une admiration commune, l'œuvre d'art perpétue à travers les âges la société qu'elle fonde sur cette parité de sentiments, puisque tous ceux là viennent s'y adjoindre et en faire partie qui, au cours des siècles, s'émeuvent de sa beauté. Par nos admirations ne sommes-nous pas un peu les contemporains, non seulement de tous ceux dont la sensibilité a composé l'ambiance d'un chef-d'œuvre, mais de tous ceux aussi qui s'en sont enthousiasmés comme nous nous en enthousiasmons à notre tour? Toute œuvre d'art est comparable à un aimant dont l'influence se communiquerait, d'anneau en anneau, à travers la chaîne des âmes. Il n'en existe pas de vraiment digne de ce nom, qui ne fonde, par ce moyen, une société réelle non moins qu'idéale, comme affranchie à la fois du temps et de l'espace.

Il en résulte que rien n'est plus propre à grouper un peuple dans un élan ou un idéal communs que les œuvres de l'art. Bien plus, si l'on songe que le génie individuel ne consiste pas seulement à réfléchir, pour le condenser, le milieu social où il éclôt; si l'on réfléchit qu'il ne fait pas qu'ordonner et préciser les passions vagues, les aspirations mal définies de la foule, mais qu'il les modifie et transforme, qu'il les épure à son rêve, qu'en un mot il apporte quelque chose de nouveau, on sera obligé d'admettre que, rendant au centuple ce qu'elles ont reçu du populaire, les productions du génie ne se bornent pas à aider une société définie à prendre une conscience plus pleine de ses destinées, mais encore qu'elles contribuent, au vrai, à la modifier et, la plupart du temps, à la promouvoir. L'art du siècle de Louis XIV et celui du temps de Périclès ne furent pas sans aider puissamment à la formation des mœurs dont ils dépendaient. Aussi bien, des chefs-d'œuvre surgit, pour l'ordinaire, un idéal surélevé, idéal social au premier chef, où ne reste plus, mélangé au fond éternel de l'humanité, que ce qu'il y a de bon et de viable dans chaque nation et à chaque époque. Mélant ses personnelles aspirations aux aspirations communes, l'artiste de génie n'est pas, le plus souvent, sans concourir au progrès de la société à laquelle il appartient, par l'image qu'il lui fait pressentir d'une société et plus large et meilleure.

En unissant les hommes les plus divers sous l'empire d'un sentiment partagé; en supprimant, pour un instant, les distinctions qui les divisent, lorsqu'elles ne les arment pas les uns contre les autres, l'art, somme toute, prépare ses adeptes à l'union définitive et intégrale. Il leur donne, non par le raisonnement, mais par l'ébauche qu'il en essaie sur eux, un avant-goût des joies de l'entente universelle; il éblouit leurs yeux aux splendeurs entre vues de la cité future, promise aux hommes de bonne volonté.

IV

Bien plus, l'œuvre d'art n'est sociale, tant en elle-même que dans ses effets, que parce qu'elle est sociale dans son principe. Elle est sociale, au juste, parce que la beauté ou, mieux encore, parce que l'émotion esthétique, qu'elle provoque et suppose, est sociale en soi.

Sans être tout à fait désintéressée, — puisque, à son début tout au moins, la recherche qu'on en fait se propose le plaisir pour but, — l'émotion esthétique émerge, en effet, des émotions purement égoïstes. Outre qu'elle va naturellement dans le sens de la morale et, par conséquent, du progrès des sociétés, elle est déjà, pour une part, une émotion altruiste.

Elle l'est au moins dans ses conditions. Ce qui le prouve c'est qu'amateurs ou artistes ne peuvent la ressentir, quel que soit le caractère de leur première démarche, qu'en faisant abstraction de leur moi. De même qu'il n'y a de créateur en art que revêtu d'une certaine innocence ou fraîcheur de sensibilité et, pour tout dire, capable de sympathie, les êtres foncièrement égoïstes et enlisés dans leurs sensations se trouvent rebelles aux jouissances artistiques.

C'est qu'en réalité l'émotion esthétique s'adresse à notre faculté d'aimer ou en provient; qu'elle l'implique, à coup sûr; quelle est, au vrai, l'une des formes de l'amour, et non des moindres, si l'amour sexuel qui en est la modalité la plus fréquente et vulgaire, est fortement mélangé de séduction esthétique. « L'art est de la tendresse », a dit Guyau. Rien n'est plus vrai. L'art est fait de sympathie et il la soulève. Point d'émotion de cet ordre, chez le spectateur, qui ne lui fasse partager, sinon les souffrances et les joies des êtres représentés, du moins certains côtés de leur sensibilité et, en tout cas, de la sensibilité de l'artiste, parce qu'il n'y en a pas, au cœur de ce dernier, qui ne le fasse participant de la vie des autres, — hommes ou plantes, animaux ou objets, — qui, d'un mot,

ne confonde son âme à la leur. En dernière analyse, il n'y a point d'émotion esthétique qui ne nous fasse sortir de nous-mêmes, qui, par suite, ne nous rende capables de sentir et d'aimer, car il n'y en a point qui ne soit, — plus ou moins complète et profonde, — la pénétration ou copénétration d'au moins deux êtres, en une intime et ineffable réciprocité.

En fait, l'art n'augmente notre compréhension que parce qu'il nous porte à aimer; parce qu'il donne au précepte du sentiment, au précepte de l'amour, le pas sur celui de l'intelligence. Aussi bien, en même temps qu'elle agrandit notre sensibilité, l'émotion esthétique l'affine. Si elle ne nous y conduit pas positivement, elle exalte en nous, avec l'appétit des grandes choses, le besoin de sacrifice, la soif du dévouement. Elle nous sollicite à donner un peu de nous-mêmes à tout ce qui vit dans l'humanité et dans la nature.

Si la beauté, qui est tour à tour cause et effet de l'émotion esthétique, — cause chez le spectateur, effet chez l'artiste, — ne fait pas toute la valeur sociologique des œuvres d'art; s'il y en a d'inspiration profondément sociale qui ne sont point belles et, inversement, de fort belles qui abritent, en accessoires, des sentiments insociaux, il n'en reste pas moins qu'elles lui doivent leur efficacité.

Cela est si vrai qu'une œuvre d'art dépourvue de beauté est stérile socialement, quel que soit du reste, de ce point de vue, le prix des sentiments, en quelque sorte surérogatoires, qu'elle peut contenir. Si elle n'émeut pas, esthétiquement parlant, ceux qui sont appelés à la contempler ou si elle ne les séduit pas, si, par conséquent, elle n'est point belle, une représentation plastique ou sonore risque fort ou de ne les émouvoir pas, comme une fiction vide de portée, ou de les émouvoir trop, en fonction d'intérêts seulement. En tout cas, il est hors de doute qu'une représentation sans beauté est impuissante à produire entre les spectateurs cette unanimous ou cet accord de sentiments désintéressés, qui est, en même temps que l'un des principaux, l'un des plus précieux résultats de la contemplation esthétique.

Par contre, il n'est pas d'œuvre d'art véritable qui, parée de beauté et parce qu'elle en est douée, ne soit sociologique dans ses effets. Il n'en est pas de si particulière ou restreinte — œuvre mondaine du XVIII^e siècle ou œuvre de « chapelle » —, il n'en est pas de si privée de signification autre qu'esthétique — consistât-elle purement et simplement en des combinaisons de couleurs ou de figures géométriques, comme il arrive souvent dans les arts

mineurs — qui, nonobstant ces restrictions, ne soit propagatrice d'unité, pour cette raison ultime qu'il n'y a pas d'œuvre d'art qui, sous les espèces de l'émotion esthétique, ne procède de la sympathie et, conséquemment, ne l'éveille. Bien mieux, toute œuvre de beauté est sociale, quand bien même elle abriterait, en surcroît et en hors d'œuvre, des tendances nettement hostiles à la société, puisque aussi bien elle les propage, tant il est vrai que toute œuvre d'art est sociale parce qu'elle est belle, à quelque résultat d'ailleurs, sain ou néfaste, que l'artiste ait pu employer son prestige.

Aussi bien — les sentiments accessoires, qui lui servent d'harmoniques et qui peuvent en soutenir ou en contrarier la bienfaisance sociale, étant mis à part — une œuvre d'art est d'autant plus sociale d'influence qu'elle est plus belle. Un chef-d'œuvre possède une autre puissance de diffusion qu'une œuvre médiocre. Une symphonie de Beethoven, un portrait de Rembrandt retentissent dans les cœurs en répercussions autrement étendues et prolongées qu'un opéra-comique de Donizetti ou une pochade de Charlet. La société qu'instaure un Schumann est autrement large et durable que celle occasionnée par un musicien comme Auber. A quoi d'ailleurs se reconnaissent les œuvres maîtresses, sinon à leur universalité et à leur immortalité, c'est à dire à leur sociabilité?

Inversement, une œuvre d'art est d'autant plus belle que l'émotion esthétique d'où elle surgit procède chez son auteur d'un plus grand amour, ce qui achève de prouver que la beauté n'engendre l'altruisme que parce qu'elle en sort, qu'elle n'en est la cause que parce qu'elle en est aussi l'effet ou, plutôt, parce que l'émotion esthétique qui est au terme, comme celle-là qui est au commencement, est déjà sympathie. Plus un artiste est vibrant, plus il est tendre, plus il est capable d'entrer en commerce avec un grand nombre de vivants et même de choses, plus il est enclin à partager leur vie, jusqu'à y mêler intimement la sienne, plus aussi ses œuvres en prennent d'éclat, plus elles se couronnent de splendeur. Il n'y a, en réalité, de chefs-d'œuvre souverains que jaillis d'une profonde affection, s'il n'y a de grands artistes que sachant revivre la vie des autres, ainsi ou mieux que leur propre existence.

La sympathie est si vraiment constitutive de l'émotion esthétique, elle n'est si réellement à la fin que parce qu'elle est présente au début qu'avec elle s'évanouit le charme des œuvres d'art, leur mérite et leur prix, je veux dire leur beauté. La sympathie est tellement conjointe ou inhérente à l'émotion esthétique qu'elle est indispensable à ces œuvres, non pas au même titre que la moralité, qui ne leur sert que d'adjvant, mais comme une condition *sine qua*

non, qui, en disparaissant, entraîne dans sa ruine leur caractère artistique même. Il ne peut, nous l'avons vu, exister un seul artiste radicalement impuissant à sortir de soi et fermé à tout épanchement, pour ce motif décisif que celui-là, qui est renfermé, est incapable d'être ému esthétiquement en face de la nature, tout de même qu'il n'y a aucun plaisir d'art, devant l'œuvre la plus géniale, pour le spectateur qui ne sait pas se donner, au point d'oublier la poursuite du plaisir qui l'a amené. Un peintre, un architecte, un sculpteur ou un musicien peut être habile, expérimenté, rompu à toutes les « ficelles » et à tous les « trucs » du métier, s'il n'a pas au cœur cet amour qui enrichit la personnalité de celui qui l'éprouve de tout ce qu'il croit perdre, ses œuvres, quelque savantes et prestigieuses qu'elles soient, demeureront sans flamme et sans vie, sevrées pour toujours de l'étincelle de beauté qui illumine les moins adroites. Aussi bien, le dilettantisme est impuissance à produire et à goûter ce qui est beau pour cette raison dernière et profonde qu'il est, semblablement à l'avarice, exclusif de tout mouvement du cœur. Contraction de l'individu, le nœud, que cette forme de l'égoïsme invite la personne humaine à faire d'elle sur elle-même, l'empêche de s'épanouir, dans le domaine esthétique comme dans tous les autres, et, *a fortiori*, de fructifier, en la frappant d'une sorte d'insensibilité foncière, qui est aussi foncière stérilité. D'autre part, si les intérêts, les ambitions, mondaines ou autres, ne manquent pas d'entraver l'essor de l'artiste, c'est non seulement parce qu'elles le détournent du travail, mais, principalement, par tout ce que leurs préoccupations desséchantes lui enlèvent, en même temps que de désintéressement, de fraîcheur et de spontanéité.

Cette espèce de solidarité qui existe entre la beauté des œuvres d'art et leur sociabilité, intrinsèque ou effective, démontre, finalement, mieux que toutes autres considérations, que l'art est social en soi et dans son principe, qu'il est social — quoi qu'en disent les contempteurs ou les dédaigneux de son charme — tout uniment parce qu'il est beau et à cette unique condition. Aussi bien, la beauté ne détermine son pouvoir sociologique — bien qu'elle ne s'y réduise en aucune manière — que par le moyen de l'émotion esthétique, qui est déjà altruiste et sociale par certains côtés. ■

V

De ce que toute œuvre d'art est sociale de nature, d'origines et d'effets; de ce que — tout de même qu'il est une préface à la

moralité — l'art est social par essence, il n'en faudrait pas conclure cependant que toutes les œuvres, qui en relèvent, soient sur le même pied, tant du point de vue de l'influence que de l'utilité sociales.

Une œuvre d'art est, évidemment, plus ou moins génératrice d'unanimité, elle dispose d'un pouvoir plus ou moins « socialisant », selon qu'elle est, elle-même, plus ou moins altruiste de constitutions et d'attaches, qu'elle sourd, pour ainsi dire, d'une émotion plus ou moins forte et universelle. Il est clair qu'une œuvre profondément émue, comme la *Messe en ré* de Beethoven ou l'*Angelus* de Millet, s'attire de meilleurs et plus nombreux adeptes, qu'elle les « prend » davantage, « jusqu dans les moelles », a-t-on coutume de dire, que telle production superficielle, tableau anecdotique ou romance de salon, ce qui ne signifie pas, d'ailleurs, que ces dernières soient tout à fait dépourvues de beauté, ni sans influence sur un cénacle. Aussi bien, le nombre d'auditeurs qu'est censé réclamer chaque genre musical est-il et doit-il être proportionné au degré de tension émotive et, par conséquent, sympathique, dont chacun est jugé capable, s'il est vrai que, pour convenir à des sentiments moins universels, le cadre de la sonate, qui rentre dans la musique dite « de chambre », appelle un auditoire moins nombreux que celui de la symphonie, qui est de toutes les formes musicales celle qui peut enfermer, en quelque sorte, le plus d'humanité.

Non seulement la force sociale des œuvres d'art varie avec la profondeur et l'amplitude de l'émotion d'où elles émanent, mais — abstraction faite de ce qu'elles gardent toujours de social du fait de leur beauté — elles peuvent aller plus ou moins dans le sens des sociétés, suivant la qualité des sentiments qui y sont associés. S'il en est, en effet, qui ne contiennent rien d'autre qu'un hymne d'amour à l'adresse de ce qui est beau, il en est qui, en sus, font profession de sentiments nettement altruistes. C'est le cas de certains tableaux de Lhermitte, de certaines musiques de César Franck. Il est incontestable que ces œuvres sont, plus que d'autres, des facteurs importants du progrès social. On en peut dire autant de celles qui abritent des sentiments, non pas proprement sociaux, mais moraux. Les unes et les autres ont, pour ainsi dire, une double valeur sociale. Elles contribuent au progrès des sociétés, parce qu'elles sont belles, d'abord, et, ensuite, par tout ce qu'elles inculquent de salutaire à leur entourage, sous l'égide de cette beauté.

Il n'est pas jusqu'au mérite social du sujet qui ne puisse, par son action sur la sensibilité de l'artiste — et rien que par elle, ne

l'oublions pas — augmenter lui aussi, sous ce rapport, le degré d'utilité des œuvres d'art. S'il est des peintures, des sculptures et des musiques à sujets sociaux qui ne sont point sociales du tout et, au rebours, de fort sociales qui ne s'embarrassent d'aucun thème nettement sociologique, on ne peut nier que, grâce à leur retentissement émotionnel, certains sujets ne soient plus propres que d'autres à nous induire en sympathie et, même, à faire avancer les sociétés vers un état meilleur. Les sujets moraux appartiennent à cette catégorie, avec les sujets populaires et les sujets religieux. En tant qu'elle correspond chez un artiste, chez un Millet ou un Constantin Meunier, chez un Schubert ou un Roll, à une évolution de la sensibilité, l'introduction des ouvriers et des paysans, des humbles, en un mot, dans l'art du xix^e siècle est significative, en même temps qu'initiatrice, d'un nouvel état social, tout au moins dans les esprits.

Par contre, les œuvres d'art — malgré ce qui leur reste toujours de social, du fait de leur beauté — peuvent fort bien devenir anti-sociales, au sens de nuisibles à la société, par la faute des sentiments qui y sont joints et, grâce à eux, des sujets traités, quand ceux-ci sont eux-mêmes contraires à toute sociabilité, qu'ils le soient indirectement par l'effet de leur immoralité, ainsi qu'il arrive de certaines œuvres du Sodoma, ou directement, comme c'est le cas de *Tristan et Yseult*, dont le pessimisme va à l'encontre de tout lien social, et encore celui de certaines toiles d'Odilon Redon, dont la démence compose le fond. Les sentiments ainsi surajoutés peuvent fort bien combattre les tendances sympathiques de l'art ou, plutôt, en les détournant de leur sens, les faire servir à un but radicalement opposé, je ne dis pas au progrès, mais au maintien de toute société.

VI

Nonobstant ces fluctuations de la valeur sociologique des œuvres d'art et malgré l'antinomie qu'elles peuvent contenir sous ce rapport, il reste que, plus encore qu'adjuvant à la moralité, l'art est social en soi.

Il l'est à un tel point qu'il socialise tout ce qu'il touche, tout ce que l'artiste ajoute à ses œuvres, non pas seulement de sentiments, mais, par leur médiation, d'idées ou de croyances correspondantes, ainsi qu'en est un exemple l'art religieux de tous les temps, qui, en propageant des sentiments, a toujours propagé des dogmes. Ces idées, qui peuvent être celles d'une société déter-

minée — société étendue ou restreinte, comme l'art égyptien, d'une part, l'art de Philippe de Champaigne, de l'autre, nous en fournissent l'illustration — peuvent, aussi bien, appartenir à l'artiste. C'est pourquoi, au demeurant, rien ne s'oppose à ce qu'il soit un penseur, à condition que, dans ses ouvrages, il se borne à ne traduire que le retentissement émotionnel de ses réflexions; pourvu qu'il ne prétende pas les y consigner tout net comme dans un livre. N'importe. Par le fait qu'il lui est loisible d'incorporer à ses œuvres des sentiments étrangers au sentiment esthétique proprement dit, l'artiste fait partager des idées siennes ou étrangères, ne fût-ce que l'espace d'un moment, à tous ceux qui les viennent admirer. Il les diffuse, les divulgue et les répand par l'entremise de la beauté, qui, parce qu'elle agit uniquement sur notre sensibilité, nous en persuade avant de nous en convaincre.

La faculté, qui s'offre à l'art, de propager des sentiments et, par eux, des théories contraires à toute sociabilité, loin d'être un argument contre sa nature sociale, en est une preuve d'autant plus frappante que cette possibilité tient à sa force sociale même. C'est elle, en effet, qui, se retournant, à proprement parler, contre elle-même, sert de véhicule aux tendances séparatistes, qui combattent ce que son influence a de naturellement fécond pour les sociétés. Elle les socialise, au vrai — si bizarre que le contraste puisse paraître — avec un succès ou un danger d'autant plus grand qu'elle est plus puissante et efficace. Voilà pourquoi ce n'est pas une objection propre à réfuter la valeur sociale de l'art, sa valeur essentiellement sociologique, que d'énumérer tous les cas où — par dilettantisme ou égotisme, quand ce n'est pas par haine — le contenu, accidentel ou surérogatoire, de l'œuvre d'art pervertit son influence esthétique et sociale, tout à la fois, jusqu'à la convertir en ferment de désordre. Outre que, dans ces cas-là, ce n'est pas la force sociale même de l'art qui est corruptive, mais ce à quoi elle sert, il va de soi que ces œuvres ne sont redoutables que par elle.

L'art est tellement social de nature et, par le fait, conforme à l'avancement des sociétés que toutes les tendances hostiles, qui peuvent venir se joindre à ce qui en est l'essentiel, y introduisent un désaccord qui n'est pas sans nuire à sa beauté, si les inclinations altruistes qui en augmentent la valeur sociologique ne font, au contraire, qu'amplifier son éclat. Autant l'œuvre du réfractaire ou même du dilettante est embarrassée dans son vol par tout ce qu'il lui confie de préoccupation de soi-même et, par suite, d'antagonisme aux autres, autant celle-là resplendit, qui est imprégnée

d'amour jusque dans les sentiments qui lui font escorte. C'est parce que Beethoven, non seulement y a convié toute l'humanité, mais parce qu'il y a mis toute sa compassion que le finale de la *Neuvième symphonie* touche au sublime. C'est parce qu'elle traduit aux yeux la plus haute forme de l'amour qui se puisse concevoir que cela est non moins vrai de la cathédrale gothique. Il n'est pas jusqu'à la valeur altruiste du sujet, quand elle est véritablement sentie par l'artiste, qui n'apporte à son œuvre un supplément de beauté. La musique de Moussorgski n'est peut-être si grande que par la pitié qui déborde des sujets choisis, tout de même que l'art des Palestrina, des Vittoria, des Bach, des Haydn et des Händel n'est peut-être si triomphant que par la vertu du christianisme qu'ils illustrèrent.

Aussi bien, de ce que la beauté des œuvres artistiques croit, non seulement avec l'étendue et la profondeur des sentiments sympathiques d'où elles jaillissent, mais avec le mérite social de ceux qui viennent en fortifier l'expression, alors qu'elle se flétrit au contraire au contact de tout ce qui est antisocial, on est, derechef, autorisé à conclure qu'il y a plus qu'une sorte d'harmonie préétablie entre la sociabilité et la beauté des œuvres d'art, que ces deux qualités se rejoignent et se touchent par certains côtés ou points communs.

En résumé, l'art est social, quels que soient les sujets traités et les tendances incluses. Il est social en soi, sans le secours de rien d'autre, tout simplement parce qu'il est beau, parce qu'il n'y a pas d'émotion esthétique, au cœur de ses fervents comme de ses disciples, sans vivante sympathie, sans intime communion et pénétration réciproque. Aussi bien, toute œuvre d'art est sociale d'origine et de constitution avant de l'être dans ses effets. Elle n'est sociale dans ses conséquences que pour l'être au principe. Une œuvre d'art est d'autant plus sociale qu'elle est plus belle, tant et si bien qu'il n'y a rien — en dehors du sujet et des sentiments surajoutés — de plus social qu'un chef-d'œuvre, pour cette raison qu'il n'y a rien qui soit plus compréhensif et expressif d'un milieu, parce qu'il n'y a rien, en définitive, qui naisse d'un plus profond, plus complet et plus universel amour.

Que, maintenant, une œuvre d'art puisse être plus ou moins utile socialement, non seulement par son plus ou moins de beauté, mais par tout ce qui peut venir s'y incorporer d'étranger; qu'elle puisse même, sous l'action de ces sentiments adventices, se transformer en un germe de mort ou, au contraire, en un puissant agent

de progrès, on ne saurait, nous l'avons vu, y contredire. Elle peut devenir d'autant plus bienfaisante ou nuisible qu'elle met sa puissance de contagion, qui est bonne en soi, au service de tendances salutaires ou malfaisantes.

Le devoir en découle pour l'artiste de ne pas plus contrecarrer la société dans l'expression de ses sentiments, — puisque rien ne compte en art que traduit en langage émotif — qu'il ne doit leur permettre de contrarier la morale. Qu'il soit, par ailleurs, profitable, et l'on peut dire essentiel, d'ouvrir les yeux sur le monde, de sympathiser avec toutes choses et, de préférence, avec ses semblables il suffit, pour s'en convaincre, que son art en acquière plus d'éclat alors que la « tour d'ivoire » lui est particulièrement funeste. Qu'il soit, en outre, infiniment précieux de s'intéresser aux humbles, de souffrir leurs souffrances et de se réjouir de leurs joies, rien de plus vrai. Il ne lui est même pas mauvais de s'inquiéter de morale et, si l'on veut, de sociologie ou, plutôt, d'un idéal social plus parfait que le nôtre, à condition toutefois que, loin de l'y dessécher, il avive sa sensibilité à ces questions. En un mot, il ressort de la nature sociologique même de l'art que, pour être grand, l'artiste doit être un homme de son temps et de tous les temps, à qui rien, non seulement de ce qui est humain, mais de ce qui est vivant, n'est étranger. Il vient, pour finir, qu'en vertu d'une sorte d'harmonie naturelle entre l'altruisme et l'esthétique, les sentiments et les sujets délibérément sociaux ne sont pas non plus sans contribuer à l'éclat de son art.

Cependant, comme il n'y a pas d'art qui ne soit beau, comme il n'y a pas, à plus forte raison, d'art social sans cela, un artiste doit, avant tout, être un producteur de beauté, car il importe, pardessus tout, qu'une œuvre d'art nous procure du plaisir, même quand on se place uniquement au point de vue social. Guyau, Tolstoï et Proudhon l'ont trop mis en oubli et, avec eux, la plupart des partisans de l'art social ou sociologique, comme on voudra, qui, sans se préoccuper du plaisir esthétique ou après l'avoir relégué au second plan, ont assigné aux œuvres d'art, un but, qui, pour être d'utilité générale, n'en est pas moins exclusivement utilitaire.

Cette prétention de subordonner l'art et, par conséquent, la poursuite du beau à une fin extérieure et supérieure à lui, revient, aussi bien, à le ruiner et, en le ruinant, à lui enlever son pouvoir social même, si l'art n'est efficace qu'en fonction de son charme, grâce à lui et par lui.

Pas plus qu'on ne peut assigner à l'art un but moralisateur, on

ne saurait, sans le renier, l'asservir à une fin explicitement sociale. L'artiste n'a pas plus à s'assujettir à des préoccupations sociologiques qu'il ne lui incombe de prêcher la morale. Si l'art est social par essence; s'il est plus social qu'il n'est moral; s'il est, par suite, merveilleusement adapté à l'expression de tous les sentiments de cette espèce, c'est sans le vouloir et souvent sans le savoir, en s'efforçant, tout simplement, de remplir sa fonction, qui est de traduire et d'éveiller chez les autres l'émotion esthétique, tout au moins d'en faire son premier et principal souci.

De fait, l'art est toujours social à quelque degré, malgré les tendances étrangères qui s'y mêlent souvent et qui peuvent en aider ou en contrarier le sens, parce que la beauté, qui en est l'élément primordial, constitutif et nécessaire, est à la fois fleur et germe de sympathie. Il est social, en définitive, — malgré toutes les déviations qu'on peut lui faire subir, — et, comme tel, utile au progrès des sociétés, parce qu'il est l'une des formes de l'amour, accueillant, par conséquent, à toutes autres et disposé, plus que quoi ce soit, à les répandre, si, en tout état de cause, il propage, par l'attrait qu'il exerce, celui-là même d'où il dérive.

PAUL GAULTIER.

NOTES ET DOCUMENTS

NOTE SUR UN CAS D'ASSOCIATION DES IDÉES.

La psychologie de l'association, même à un point de vue purement empirique et en laissant de côté la théorie associationniste, me semble à refaire de fond en comble. Une étude aussi vaste ne saurait être entreprise ici. Je me bornerai à rapporter un cas que j'ai observé sur moi-même, et qui me semble particulièrement intéressant, ne fût-ce que parce que, aucune idée préconçue n'ayant présidé ni à son observation ni à son analyse, l'étude en semble aussi exempte de toute cause d'erreur qu'il est possible dans l'observation interne.

Voici d'abord le fait brut, tel qu'il s'est manifesté à ma conscience. Je poussais la voiture de mon bébé, et je sentis brusquement, avec une intensité hallucinatoire (caractère général de mes images gustatives, d'ailleurs rares), une image gustative très définie, bien que je ne pusse l'identifier sur le moment malgré tous mes efforts. J'ai réussi beaucoup plus tard à l'identifier : c'est le goût de datte sèche.

Voici maintenant comment je reconstitue le processus total de cette évocation. Cette analyse a été postérieure, car sur le moment le fait ne m'avait pas frappé, mais s'est faite dans la même promenade, sans aucune préoccupation théorique et simplement en vue d'éclaircir pour lui-même un phénomène qui, à la mémoire, piquait ma curiosité. Ce n'est que plusieurs mois plus tard que, voulant utiliser cette observation pour une étude psychologique de l'association des idées, j'y ai rattaché les remarques qu'on lira plus loin.

1^{er} moment. — L'impression tactile, d'ailleurs inconsciente, de la poignée de la voiture, était beaucoup plus spéciale que ne l'expriment les mots : l'impression je poussais la voiture; en réalité, c'était inconsciemment que je poussais la voiture, non en tenant la poignée à pleine main, mais en poussant la poignée par la région de la main comprise entre le pouce et l'index étendus et écartés.

2^e moment. — Cette impression tactile *T_v* évoque par ressemblance l'image tactile *T'_v* d'une fois précédente où j'avais poussé la voiture de la même façon, et en même temps, par contiguïté médiate, le sentiment, joint à cette impression dans le cas remémoré, que cette sensation tactile ne m'était pas nouvelle, mais que je l'avais déjà eue