

INSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE DES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES

NOTICE

SUR LA VIE ET LES TRAVAUX

DE

CHARLES LÉVÊQUE

PAR

M. GABRIEL DE TARDE

MEMBRE DE L'ACADÉMIE

Lue dans la séance du 5 mars 1904



PARIS

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE, RUE JACOB, 56

M D CCCC IV

INSTITUT
1904. — 5.



NOTICE
SUR LA VIE ET LES TRAVAUX
DE
CHARLES LÉVÊQUE

PAR
M. GABRIEL DE TARDE
MEMBRE DE L'ACADÉMIE

Lue dans la séance du 5 mars 1904

Tous ceux qui ont connu Charles Lévêque s'accordent à dire que, si ses écrits révèlent la noblesse de sa pensée et l'élévation de sa nature, de « son âme candide et vibrante » suivant l'expression de Gaston Paris, il faut avoir été avec lui en relations familières pour sentir tout ce que le charme et l'autorité douce de sa personne ajoutaient à la gravité de son enseignement. Par malheur, je ne l'ai vu qu'une seule fois et dans une occasion, en apparence, peu propre à me le montrer sous son jour le plus favorable. C'était quelques semaines avant sa mort ; j'étais allé, comme candidat à la chaire du Collège de France que j'occupe

maintenant, lui faire une visite de bienséance. J'entrai dans cette villa de Bellevue, difficile à découvrir à travers les arbres et les fleurs, au fond de l'ombreux sentier des Tibylles, où, depuis près de trente années, il était venu avec l'espérance, promptement déçue, de rétablir la santé de sa fille Lina. Là, après la perte de cette enfant adorée et charmante, enlevée en pleine jeunesse, il avait voulu continuer à vivre dans la tristesse de ce souvenir, adoucie par ses méditations platoniques sur le beau et les consolations de sa foi métaphysique. On n'imagine pas un abri mieux choisi à la fois pour une grande douleur et pour une conception d'esthétique idéaliste.

Je savais M. Lévêque opposé à ma candidature, pour des motifs qui n'avaient rien de personnel, il est vrai, et je ne l'ai pas abordé sans un sentiment de malaise. Mais il m'a reçu avec tant de courtoisie et de bienveillance que mon embarras s'est vite dissipé. J'ai admiré alors cette belle tête au port assuré, aux lignes pures, l'élégance et la prestance survivantes de cette vieillesse sans caducité; et quand, avec une chaude éloquence, il m'a développé les raisons sérieuses qu'il avait de me combattre, sa persuasivité a été si forte que j'ai failli un instant abonder dans son sens et devenir mon propre adversaire. Il ne m'est donc pas permis de révoquer en doute cette puissance de séduction que ses contemporains lui reconnaissent. Je puis dire que j'ai emporté de cet entretien, sinon la conviction qu'il avait voulu faire pénétrer en moi, du moins une impression profonde de respect et de véritable sympathie.

Quand, plus tard, j'ai lu ses ouvrages, cette impression

ne s'est pas amoindrie; pourtant il m'a semblé que l'écrivain en lui était d'assez haut dominé par l'homme et ne le reflétait qu'imparfaitement. C'est que, peu soucieux de nouveautés doctrinales, il mettait son honneur avant tout à perpétuer la religion spiritualiste de Victor Cousin dont il a été le dernier prêtre, un des plus éclairés, des plus tolérants et des plus impénitents qu'elle ait jamais eus. Sa vie, que je dois d'abord raconter en peu de mots, fut conforme à ses principes, et, en son harmonieux et paisible développement, elle semble s'être inspirée de l'idée du beau telle qu'il l'avait conçue et que nous allons bientôt examiner. Né à Bordeaux en 1818 il a professé la philosophie, au sortir de l'École normale, en divers lycées de province, à Angoulême, à Besançon, à Toulouse, puis, docteur ès lettres en 1852, a été appelé à la Sorbonne, et enfin au Collège de France, en 1857, pour le même enseignement. En 1865, il est entré à l'Institut. Il est mort âgé de 82 ans, en 1900.

Le grand épisode de sa jeunesse a été, en 1847, son envoi à l'École française d'Athènes, dans les rangs de la première promotion. Sur la fondation et les débuts de cette École, il a publié, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mars 1898, un article où l'on sent vibrer encore dans ce cœur octogénaire les émotions de son enthousiaste jeunesse. Fondée en 1847, pour lutter contre les envahissements de l'influence anglaise en Grèce, l'École d'Athènes naquit pauvre, sans dotation budgétaire et sans nul accueil encourageant. Elle faillit être emportée par la tempête de 1848. Son but était indéterminé, ses méthodes encore à découvrir, ses ressources à peu près nulles. Il s'agissait

vaguement de parcourir les lieux où la littérature grecque était éclose, pour en mieux comprendre la pensée. Pendant quelques mois, les élèves ne reçurent point les maigres appointements qu'on leur avait promis, à un titre plus ou moins irrégulier; et, sans un banquier ami de la France, l'institution était mort-née. Les journaux cependant signalaient à l'indignation publique « le scandaleux cumul » de ces malheureux, leur « engraissement au râtelier du budget ». Des lettrés, des hellénistes, soit par esprit d'opposition politique, soit par résistance routinière à l'idée, nouvelle alors, de voyages scientifiques, accueillèrent ces protestations et y firent écho par leurs railleries. Victor Cousin était en tête des railleurs. Ah! il dut en coûter beaucoup à Charles Lévêque de se trouver en dissidence à ce sujet avec son maître. Sainte-Beuve à peu près seul dans la Presse prit la défense de l'institution naissante. Mais, par leurs travaux, leurs découvertes, l'étude du grec moderne qu'ils entreprirent et qui a été d'un si grand secours aux études philologiques, les membres de la mission ne tardèrent pas à justifier cette innovation, et le décret d'août 1850, en donnant à l'École une existence légale, assura sa durée. Je n'ai pas besoin de dire ici à quel point ce beau germe s'est développé et les fruits qu'il a produits. La *Cité antique* en est un : Fustel de Coulanges, de 1853 à 1855, a puisé là l'inspiration de son livre. Il y en a eu bien d'autres, et notre auteur les résume en quelques mots. « Les *Argonautes* normaliens, dit-il (car un voyage en Grèce à cette époque pouvait passer pour une difficile exploration et permettait l'évocation de ces souvenirs classiques), n'ont pas conquis la Toison d'or,

mais ils ont ouvert les routes de la géographie comparée, de la topographie et de la mythographie, de la description des monuments antiques, de l'histoire de l'art, de l'esthétique », ils ont conduit, par une progression graduelle d'efforts, aux fouilles de Delphes par exemple.

Nul n'a été plus impressionné à fond par ce long séjour parmi des ruines et des paysages d'une égale splendeur que notre regretté confrère. Une des premières harmonies qui l'y ont frappé — et qui eût mérité d'être placée en tête de ces *Harmonies providentielles* auxquelles un de ses livres a été consacré — est « l'accord entre les monuments grecs et la nature qui les encadre », accord merveilleux qui, « grâce aux intelligentes restaurations des archéologues d'Athènes, se révèle aujourd'hui dans toute sa grâce et toute sa grandeur ». Il ne veut pas qu'on accuse d'aridité ce sol pittoresque qui, depuis l'antiquité, a perdu « son manteau de verdure ». L'épreuve de la nudité « n'est fatale qu'aux corps mal faits, et la Grèce la brave ». Tout en elle est harmonieux ou harmonisé par sa mer bleue. « La montagne, la plaine, la mer, les îles se rapprochent et s'unissent en Grèce dans un continuel embrassement; écartez-vous des rivages, cherchez les sommets les plus élevés ou les plus secrètes vallées, vous croyez la mer éloignée; regardez, elle est à vos pieds. » Il a passé là des jours d'enchantement. « Je me rappellerai toujours, écrit-il plus tard, ces longues heures écoulées dans un repos fécond au pied des colonnades, cette première et vivifiante haleine de l'*embat* — vent de la mer — m'apportant sur son aile, avec la fraîcheur des golfes voisins, les parfums subtils de la plaine, ces nuits surtout, ces nuits délicieuses

où, cachée encore par l'Hymette, la lune blanchissait peu à peu des clartés de sa douce aurore le faite brisé des frontons. »

Le culte de la beauté grecque a été poussé en lui, si nous l'en croyons, jusqu'à une sorte d'hallucination amoureuse. « Une nuit, nous dit-il dans son traité du beau, un voyageur — c'est évidemment de lui-même qu'il parle — étendu sur la roche de l'Acropole, contemplait la face orientale du temple, que les premières lueurs de la lune venaient blanchir; ses regards, captivés par le charme de ces ruines, erraient sur le fronton et en descendaient pour suivre les fines cannelures des colonnes. Tout à coup, un jeu de lumière, animant les marbres, fit flotter ces cannelures comme des plis de draperies, le chapiteau dorique s'arrondit, prit un visage, et sur ce visage des yeux lancèrent des éclairs brillants et doux à la fois. Ce n'était qu'une illusion, qu'un rêve de l'imagination excitée par des souvenirs poétiques et peut-être par une réminiscence héroïque. Mais les formes du temple y aidaient. » On voit incidemment, dans ce passage, qu'il a lu Homère en Grèce, et j'ajoute qu'il l'y a très bien lu; car, bien longtemps avant les ingénieuses et profondes recherches de nos jours qui ont révélé l'exactitude des descriptions de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, il a signalé avec une grande sagacité à quel point elles étaient exactes et précises (1).

C'est, on le devine, ce séjour à Athènes qui a décidé de sa vocation en tournant sa métaphysique vers l'esthétique. Cette préoccupation se révèle déjà dans le sujet de sa

(1) Voir sa *Science du beau*, tome II, p. 219 et s.

thèse latine en 1852 : « Quid Phidiæ Plato debuerit. » Elle s'accroît et finit par donner naissance, dix ans après, à ce livre intitulé *la Science du beau* en deux volumes, qui a eu l'honneur d'être couronné par trois Académies : l'Académie française, l'Académie des Sciences morales et politiques, et l'Académie des Beaux-Arts. L'imposante unanimité de ces suffrages si divers est à noter ; si elle a lieu de surprendre peut-être quelques lecteurs contemporains, elle n'en est pas moins honorable pour notre auteur et encore plus instructive pour nous. Elle montre, en effet, la profondeur des révolutions qui, depuis l'avènement de la grande doctrine transformiste, se sont accomplies dans les idées et, par suite, dans les jugements du goût. Quel est le savant d'à présent qui, ayant à traiter de l'art et du beau, se croirait dispensé de toute recherche sur l'évolution artistique et littéraire ainsi que sur le côté social des beaux-arts et de la littérature, et n'en aurait pas même la moindre idée ? Mais cela paraissait tout simple en 1862, à une époque où le grand ferment évolutionniste, à peine né en Angleterre et importé ou plutôt réimporté dans la patrie de Lamarck, n'avait pas encore eu le temps d'y produire cette immense perturbation du repos mental et même social qui est loin encore d'être achevée. La métaphysique de Cousin, sorte de théologie schématique, de catéchisme décoloré, régnait toujours. Elle n'avait pas encore, malgré quelques tirades oratoires du maître et quelques tâtonnements intéressants de Jouffroy, formulé avec une précision et une ampleur suffisantes, son esthétique ; et c'est d'avoir comblé cette lacune qu'on louait avec raison Charles Lévêque.

La dernière chose, en général, qu'une école philosophique élabore, c'est son esthétique, quand elle parvient à cette floraison terminale. L'école positiviste d'Auguste Comte n'a jamais éprouvé le besoin d'en avoir une; même l'amour platonique du maître, dans ses dernières années, n'a point eu la vertu de tourner ses méditations vers le beau, et ne lui a inspiré qu'une morale sentimentale. Descartes n'a rien dit là-dessus ni son école avant le P. André. Kant a eu plus de souci d'englober ce domaine dans la vaste enceinte symétrique, hérissée et fortifiée, de son système. Encore sa *Critique du jugement* est-elle la dernière de ses trois grandes constructions ou démolitions philosophiques. Enfin, l'évolutionnisme, qui a déjà révolutionné tant de sciences naturelles et sociales, commence à peine à balbutier quelques solutions, obtenues par ses méthodes propres, des problèmes soulevés par l'Art. — Mais plus impardonnable qu'aucune autre doctrine eût été le spiritualisme de Cousin, tout littéraire, s'il eût négligé indéfiniment de susciter dans ses rangs un esthéticien digne de ce nom.

Que demandait-on à ce métaphysicien spécialiste? Rien, à vrai dire, qu'une bonne définition du beau; et c'est à quoi, presque exclusivement, Charles Lévêque s'est attaché, comme la plupart de ses devanciers. Ils traitaient le sentiment du beau à peu près comme Kant avait traité le sentiment du devoir. L'idée ne leur venait pas de rechercher comment il s'était formé en eux après des siècles de culture; ils le jugeaient créé de toutes pièces comme une espèce nouvelle avant Darwin était supposée l'avoir été; ils le réputaient inné, permanent, immuable, et n'avaient

qu'à s'informer de sa composition, non de son origine. Quant à la réalité du beau en soi, il n'était pas permis d'en douter, à raison précisément de la permanence et de l'immutabilité supposées du sentiment qui l'avait pour objet. On pouvait seulement se demander où elle résidait. Le problème ainsi posé, Charles Lévêque s'est appliqué à le résoudre avec plus de soin, de méthode et de patience que personne. Voyons le résultat de ses analyses.

Il y a deux questions, d'après lui : quels sont les effets du beau sur l'âme humaine, et quelle est l'essence du beau. La première se subdivise : le beau peut agir sur l'intelligence, sur la sensibilité ou sur l'activité. Sur l'intelligence d'abord. Voici un lis. — Il est bon de prendre pour exemple un genre de beauté non troublant, où le jugement et l'émotion esthétiques ne se compliquent point d'éléments étrangers. — Pourquoi ce lis me frappe-t-il intellectuellement par sa beauté ? Parce que je reconnais en lui le type idéal de son espèce. Cela revient à dire : 1^o qu'il a atteint la *pleine grandeur* de ses formes normales ; 2^o qu'on y sent l'unité d'action et la puissance vitale ; 3^o et aussi la variété d'action de cette puissance. — Notons, en passant, que Lévêque semble tenir beaucoup à ce caractère de la pleine grandeur de formes qu'il ajoute à l'unité dans la variété, suivant la formule classique. C'est qu'il appartenait à une époque où régnait encore dans l'art, depuis David, un idéal de beauté humaine et surtout féminine qu'à présent nous jugerions unanimement un peu lourde et grasse. Je n'ai pas à dire comment à ce type de beauté statique, d'embonpoint esthétique, s'est substituée de nos jours une conception de la beauté où l'élégance et l'agilité un peu

maigre des formes, — comme au moyen âge mais pour de tout autres raisons — sont plus prisées que la plénitude des contours. Il suffit d'indiquer que la fièvre de locomotion de notre remuante époque, qui nous a tous, hommes ou femmes, si tumultueusement mobilisés, a rendu nécessaire ce changement d'idéal ; et c'est une première objection qui se présente contre la prétendue permanence de l'idée du beau. Mais continuons.

Après les trois caractères ci-dessus, un examen plus approfondi en fait découvrir cinq autres. Notre lis est beau, en outre : par son harmonieuse symétrie, par sa proportion, par sa couleur, par sa grâce et par sa convenance. En tout, huit caractères du beau, et qui en attestent huit autres. Car, « ces huit caractères visibles, nous dit-on, sont l'expression d'autant de caractères invisibles, lesquels ne sont que les modes d'action d'une certaine puissance vitale » et la beauté visible n'est belle qu'en tant qu'expression de la beauté invisible, seule belle par elle-même. Or, les huit caractères visibles, et les autres aussi bien, se décomposent en deux groupes, les trois premiers, qui se ramènent ensemble à la notion de *grandeur* (nous dirons plutôt de *plénitude*) et les cinq derniers qui se ramènent à celle d'*ordre*. La grandeur ordonnée ou l'ordre grand, — ou, pour mieux rendre la pensée même de Lévêque, l'ordre plein, voilà la définition du beau. A ce compte, le ciel étoilé, cet éparpillement immense, ce désordre éternel, serait donc le spectacle le plus laid du monde. — N'importe, pour vérifier la justesse de sa formule, notre auteur l'applique successivement aux genres de beauté les plus hétérogènes, à la beauté du corps ou de l'âme d'un petit enfant,

à la beauté de la vie de Socrate, à la beauté de la symphonie en *la majeur* de Beethoven, et nulle part ne la trouve en défaut.

Ce qu'il dit des effets du beau sur la sensibilité est à retenir comme peinture certainement exacte de ce qu'il ressentait lui-même et qu'il a trop vite généralisé. « L'atteinte que l'âme reçoit du beau est puissante et profonde; c'est un envahissement délicieux, une étreinte ravissante dont elle ne cherche ni à se défendre ni à se dégager. Rien, dans les voluptés sensuelles les plus permises et les plus modérées, rien ne se rencontre d'analogue à cette volupté. » On croirait lire une page de Plotin. On est surpris de ce qui suit : « Le plaisir esthétique a ce caractère qu'il se mesure exactement à la beauté qui le cause. » Aussi « toujours proportionné au mérite de son objet, l'amour du beau ne va jamais jusqu'à la fureur et ne tombe jamais dans le ridicule ». L'âme paisiblement harmonieuse de Lévêque oublie les extravagances si connues du dilettantisme; il aime tellement l'ordre qu'il le voit dans l'amour même. L'auteur de *l'Imitation* avait mieux dit : *Amor modum sæpe nescit, sed super omnem modum fervescit.*

L'étude des efforts du beau sur l'intelligence, sur la sensibilité, et aussi sur l'activité — ceux-ci se réduisent à susciter en autrui sa propre reproduction — constitue la psychologie du beau. Sa métaphysique consiste à démêler « quel est au juste le principe interne qui se cache sous les caractères du beau, sous la puissance grande et ordonnée » (nous dirions plutôt maintenant grande et libre) qui est le fond de la beauté. Que ce principe existe, cela est hors de doute. Le sens intime affirme non seulement la réalité

objective des objets beaux, de la *Vénus de Milo*, par exemple, pendant toute la durée de son enfouissement, mais encore la réalité objective, effective, de l'idéal que ces objets réalisent, et qui est distinct d'eux tous. Mais où sont ces types idéaux du lis parfait, de l'enfant parfait, du cheval parfait, etc.? Dans la nature? Non, dans l'entendement de Dieu, pensée infinie qui « sert éternellement de lieu, de siège, de support substantiel aux types des beautés finies de tous les genres ».

Je passe sur une foule d'ingénieuses observations de détail; sur la distinction du joli, du sublime et du beau, souvent subtile. On a de la peine à comprendre pourquoi l'aigle, quand il se perd dans la nue, à une hauteur indéfinie, devient sublime; puis, quand il s'abaisse vers la terre à portée de la vue, redevient beau. Ce qu'il y a de plus personnel et de plus neuf peut-être dans tout l'ouvrage est le chapitre consacré à l'étude du laid. La laideur, naturellement, c'est le désordre. Comme type de la laideur idéale, on nous cite Satan et la Mort; Satan, corps d'homme avec des ailes de chauve-souris, des cornes de bouc, des griffes de chat, une queue immonde; la Mort, squelette détaché du corps. Ce dernier exemple est discutable : si nous ne savions pas qu'un squelette debout symbolise le mort, nous pourrions trouver ce squelette beau; car n'y a-t-il pas une nuance de beauté propre à chacun des tissus vivants, suivant que tel ou tel d'entre eux prédomine dans un organisme : une beauté musculaire, dont Michel-Ange a abusé; une beauté nerveuse, dont nos artistes contemporains abusent; une beauté colorée et sanguine, à la Rubens; une beauté osseuse même, mystique,

que le moyen âge a sculptée avec amour dans toutes ses cathédrales? — Un auteur récent, M. Bray, qui a écrit sur le beau un livre tout empreint de naturalisme darwinien, où il s'attaque souvent à Lévêque, comme au représentant le plus autorisé des écoles qu'il combat, fait au sujet du laid une remarque très juste. Il n'admet pas que le laid soit le contraire, l'opposé symétrique du beau. Dans la production du beau, d'après lui, et en cela il est d'accord avec notre confrère, les deux sens supérieurs, la vue et l'ouïe, jouent seuls un rôle, tandis que, dans la production du laid, les sens inférieurs ont leur importance. Le laid exprime une aversion, une répugnance, une nausée, que les mauvaises odeurs, encore plus que les couleurs ou les notes discordantes, ont la vertu de soulever.

Lévêque fait preuve de son bienveillant optimisme quand il écrit : « La laideur est assez rare » — hélas ! il ne s'est donc jamais promené dans la foule un jour de fête ! — Mais il a raison d'ajouter que ce qui est bien plus fréquent, « c'est cette monnaie courante de la laideur qu'on nomme le ridicule ». « La laideur, c'est la force agissant de toute sa puissance de façon à réaliser un grave désordre ; le ridicule, c'est la force agissant de façon à enfreindre l'ordre légèrement, mais sensiblement. » Les animaux sont très rarement ridicules, tandis que les hommes le sont très souvent. Pourquoi ? Est-ce parce que, comme il nous le dit, les animaux étant dépourvus de liberté, « il n'est pas en leur pouvoir d'enfreindre l'ordre ni gravement ni légèrement » ? Mais, libre arbitre à part, est-ce qu'on n'enfreint pas l'ordre quelquefois sans le vouloir et sans le savoir ? Est-ce que les maladies et les infirmités, auxquelles les

bêtes sont sujettes comme nous, ne sont pas des désordres? La vérité est qu'il n'y aurait eu qu'un mot à ajouter, mais un mot essentiel, à la définition ci-dessus du ridicule pour la rendre exacte sinon complète. Le ridicule est une infraction légère d'un ordre *social*, coutume établie ou mode régnante; et il faut être en société pour la sentir. D'ailleurs, si notre auteur n'a pas songé à cette explication, il a passé tout près de ce point de vue dans le passage suivant : « Nous sommes si peu égoïstes dans le rire que notre premier mouvement est de chercher d'autres rieurs avec qui partager notre gaieté, et le rire solitaire, bien qu'agréable encore, a beaucoup moins de charme que le rire en société. » C'est que, comme l'a très bien dit M. Bergson, le rire remplit une mission sociale, il est « une brimade sociale ».

Sans entrer dans l'examen approfondi des idées de Lévêque, après leur exposé sommaire, je ne puis m'empêcher de présenter quelques réflexions qu'elles me suggèrent. Dans l'esthétique, telle qu'il l'entend, il n'est question ni de la production du beau, du beau artistique, par la rencontre d'un génie créateur avec les circonstances naturelles ou sociales qui favorisent sa fécondité, comme l'a essayé avec succès M. Ribot dans son livre sur l'*Imagination créatrice*, ni de l'évolution des formes successives du beau et du sentiment qu'il inspire. Elle se réduit donc, comme je l'ai dit, à une simple définition. Or, précisément parce que le problème dont elle s'occupe et où elle s'enferme est circonscrit avec tant d'étroitesse, il devient insoluble. Si, en effet, pour définir le beau artistique ou littéraire, on se borne à analyser la notion qu'on s'en fait

à son époque, dans la classe et le pays où l'on est né, sans remonter à ses phases antérieures et à ses variétés extérieures, comment peut-on apprécier la valeur relative des caractères différents qu'on obtient par cette analyse, les hiérarchiser, distinguer ce que les uns ont de plus essentiel, de plus permanent, de plus répandu, et ce que les autres ont de plus accessoire, de plus transitoire, de plus exceptionnel? L'*ordre* est le caractère sur lequel notre auteur met l'accent. C'est sur la *liberté* qu'il oublie, que nous le mettrions plutôt aujourd'hui, comme l'auraient fait les hommes du XVI^e siècle, âge tumultueux comme le nôtre. Mais, entre le XVI^e siècle et notre âge a prévalu, au XVII^e siècle, une poétique où s'est peinte en s'idéalisant la société ordonnée et paisible de ce temps, période sédimentaire qui sépare deux périodes éruptives. Tout se régularise sous Louis XIV, tout se soumet à des règles définies, à des symétries artificielles; non seulement la littérature, mais les jeux mêmes et les sports, comme l'a montré M. Jusserand. Il note avec finesse la ressemblance entre les conseils donnés aux écuyers par le P. Ménétrier dans son *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics* (1669) et ceux que donne aux poètes Boileau dans son *Art poétique*. « On ne peut ouvrir un traité d'équitation ou d'escrime sans que le rapprochement s'impose : règles, cadence, mesure, ce sont les mêmes mots et les mêmes idées. Les carrousels deviennent réellement, comme le dit le P. Ménétrier, « des danses de chevaux », on pourrait dire des menuets. Or, Charles Lévêque, — ai-je besoin de l'indiquer? — est tout imbu, en bon cartésien qu'il est, des idées du grand siècle. A

propos de la danse, notons en passant l'idée singulièrement grave et vraiment significative qu'il s'en faisait, si grave et si tranquille que les processions y rentrent. « Une procession, dit-il, dont la marche lente est réglée tour à tour par le chant des hymnes et par la musique, est, au fond, une danse religieuse; et nous aussi, comme David, mais moins vivement, nous dansons devant l'Arche d'alliance. »

L'idée de l'ordre est si étroitement liée à celle de la forme, qu'on ne doit pas s'étonner s'il a mieux compris, en peinture, le dessin que la couleur, et, en musique, la mélodie que l'harmonie. Car il y a plus loin, remarquons-le, de la beauté des lignes à celle des couleurs, quoiqu'elles relèvent du même sens, que de la beauté des lignes à celle des rythmes mélodiques, ou de la beauté du coloris à celle des accords musicaux, quoiqu'elles appartiennent à deux sens différents. Et cette remarque peut venir à l'appui de cette idée, chère à Lévêque, que l'explication du beau doit être cherchée en dehors de la sensation. Mais cela ne veut pas dire que la sensation n'entre pas comme un élément essentiel, et, à certains égards, prépondérant, dans la composition du beau artistique. Aussi, quand il nous dit que « la belle couleur est une couleur idéale » sans oser cependant — car il était homme de goût — concéder à son maître Cousin que le peintre Lesueur était un grand coloriste, nous avons lieu de ne pas être entièrement satisfaits. Il a mieux senti, il est vrai, étant musicien et même quelque peu mélomane, le coloris musical, pour ainsi parler, que la couleur visuelle, et même il parle quelque part, avec bonheur, de « paysage

musical » ; dans son étude sur la *psychologie de la musique*, titre plein de promesses un peu décevantes, il parle de Berlioz et de Wagner avec sympathie ; mais il n'en écrit pas moins que « la musique consiste à idéaliser le son pour exprimer dans leur beauté la force ou l'âme idéale », et c'est vraiment faire la part trop mince aux délectations propres de l'oreille comme ailleurs à celles de l'œil. Dans le *Journal des Savants*, il cite avec approbation une phrase de Martianus Capella, du V^e siècle de notre ère, qui, distinguant entre le rythme et la mélodie, et ne parlant pas, bien entendu, de l'harmonie, écrit ce qui suit à propos de la musique antique : « On saura que le rythme est mâle, la mélodie femelle ; car la succession mélodique est une matière sans forme déterminée, mais le rythme, par un acte générateur, donne aux sons la forme et les rend capables de produire des effets divers. » Qu'eût dit Charles Lévêque de ces musiques toutes nouvelles et charmantes, — et que je ne me permets pas d'ailleurs de juger, en ma qualité de profane — où les notes s'égrènent presque sans lien, dans un désordre jugé délicieux, où ce n'est plus même du chant libre des oiseaux, rythmique à peine, rythmique un peu pourtant, que le musicien s'inspire, mais du bruit des vents, de la plainte des vagues, du long point d'orgue des fleuves débordés, pour convertir ces voix des choses en lamentations, en supplications, en exaltations passionnées, amoureuses, douloureuses ? Où est l'ordre en tout ceci ? où est la plénitude des formes ? Il n'y a presque point de formes ou plutôt il n'y a plus du tout de formes tant soit peu régulières et ordonnées. Et c'est précisément, semble-t-il, en ce sens le

plus opposé à l'idéal de la *Science du beau*, c'est dans cette voie de caprice effréné, d'individualisme extrême, d'impressionnisme expressif, que tous les arts, de plus en plus, se donnent carrière : la musique et la peinture, culture raffinée et savante de l'ouïe et de la vue, la poésie, raffinement intense de sonorités imagées, d'auditions colorées, par la magie des syllabes, et toutes trois, par cet attachement outrancier à ce qu'elles ont de plus sensuel, expression merveilleuse de ce qui s'agite de plus profond dans le fond du cœur, de ce qui passe au vol de plus élevé dans le ciel de l'âme.

Le point de vue de Charles Lévêque l'obligeait, par malheur, à méconnaître ce côté essentiellement subjectif, affectif, individuel, de l'œuvre d'art. Et, par la même raison, comme je vais l'expliquer, il a dû en méconnaître aussi bien le côté social. Disons, en deux mots, que l'art, en ce qu'il a de plus caractéristique, est l'élaboration sociale de la sensation, la communion sociale par la sensation et par le sentiment. Guyau l'a fort bien montré dans un de ses chefs-d'œuvre : *L'art au point de vue sociologique*.

Mais d'abord gardons-nous de confondre tous les genres de beauté. La beauté, en général, c'est tout ce qu'on admire avec respect ou avec amour, avec gravité ou avec allégresse, avec terreur parfois dans les premiers âges ou, plus tard, avec pitié, et ce dont l'admiration respectueuse, amoureuse, grave, allègre, est, à une époque donnée, dans un pays donné, contagieuse essentiellement. La beauté scientifique, n'est-ce pas la vérité inattendue, libératrice, conquérante, la découverte que nous sentons féconde en découvertes nouvelles, et qui, toutes, démon-

trables, seront comme elle universellement communicables? La beauté industrielle, économique, n'est-ce pas l'utilité inespérée, grosse d'utilités futures, destinées à se répandre de couche en couche sur la masse entière de la population? La beauté morale, n'est-ce pas la bonté rare, héroïque, qu'on sent propre à en susciter beaucoup d'autres, et qui se signale en exemple à tous? La beauté artistique, esthétique, c'est, pareillement, la volupté neuve et exquise des sens et du cœur, qui a le don unique de se partager sans s'amoinrir, ou plutôt de s'accroître en se partageant indéfiniment, comme le pain du miracle. L'art, ainsi, comme le culte pour lequel il éclôt mais auquel il survit, grandissant pour la remplacer, est la joie sociale, la jouissance collective par excellence.

Pourquoi, par exemple, ce privilège esthétique, à peu près exclusif, de la vue et de l'ouïe, qui est admis presque par tout le monde, à l'exception de Tolstoï peut-être, qui limite ce monopole à la vue, et défend expressément de dire, en dépit de tous les musiciens, « une belle musique »? A la vérité, l'illustre anachorète russe a une sainte horreur du beau, et ses pratiques à ce sujet valent mieux que ses théories. Laissons-le donc à l'écart des esthéticiens, et demandons-nous si le caractère privilégié des deux sens dont il s'agit ne leur vient pas de ce qu'ils sont les plus sociaux de nos sens, les agents habituels de toute transmission spirituelle? Nos sensations de tact, de goût, d'odorat, nous isolent, n'appartiennent qu'à nous, même quand nous participons à un même festin, tandis que nos sensations visuelles et acoustiques, rayonnement ou émanation d'un centre unique quand nous regardons

un même spectacle ou écoutons un même concert, nous rapprochent, nous confondent, dans un plaisir large et fraternel, en quelque sorte indécis. Mais quand, par hasard, l'odorat sert aussi à nous unir dans un sentiment commun, on a, par exception, de « belles odeurs », quoique Charles Lévêque nous défie d'en découvrir. L'odeur de l'encens dans une assemblée pieusement recueillie n'a-t-elle rien d'esthétique et ne concourt-elle pas, avec les mosaïques et les vitraux, avec l'élancement des colonnes, avec le plain-chant, au beau religieux ?

Ce qu'il y a d'éminemment social dans l'art se montre d'abord à ce signe qu'il est, avant tout, un langage, une enluminure ou un prolongement de la parole, et, en fait, a toujours besoin, la musique notamment, d'un minimum de parole pour être bien compris. Lévêque a sur ce point, dans sa *Psychologie de la musique*, des remarques très fines. La différence essentielle entre les êtres naturels et les œuvres d'art est que l'œuvre d'art doit toujours *dire quelque chose* à celui qui la regarde ou l'écoute, tandis que, le plus souvent, l'être naturel n'a rien à nous dire. Ou, s'il nous dit quelque chose aussi, il a l'air d'être une œuvre d'art. C'est qu'en effet, monument, statue, bas-relief ou peinture, musique, arabesque même, aussi bien que poésie, toute chose artistique a pour caractère d'être un moyen de communication mentale entre les hommes, un transvasement d'esprit à esprit qui complète le langage et le continue en des profondeurs de signification où il ne pénètre pas. Ainsi, l'on peut dire que toute œuvre d'art doit être une phrase ou du moins un mot — un mot, c'est le cas souvent de la peinture de paysage ou d'une

symphonie, mais un mot qui implique une phrase enveloppée comme les mots des petits enfants qui commencent à parler. D'une part, l'art coopère avec la religion, la science, l'industrie, le gouvernement, par une action indirecte de résonateur merveilleux, à la transmission des idées et des volontés, à la communion intellectuelle et morale; d'autre part, et c'est là son miracle propre, il rend transmissible ce qui jusqu'à lui ne l'était pas, les émotions, les sensations mêmes, en ce qu'elles ont de plus nuancé et de plus intime. Ajoutons, avec Guyau, que le progrès de l'art se mesure à celui de la sympathie sociale qu'il recule incessamment, qu'il fait déborder sur l'exotique et l'archaïque, sur l'étranger lointain ou ancien, sur les êtres insociables même, malfaiteurs ou fous, sur les animaux, et jusque sur les êtres inanimés, les arbres, les fleurs, les paysages. — Voilà peut-être pourquoi l'influence du milieu physique, du climat, du sol, dans un pays qui se civilise, si elle se fait sentir de moins en moins dans ses productions scientifiques et même industrielles, frappe d'une empreinte toujours plus reconnaissable les produits de son art. C'est que, pour sentir personnellement, encore plus que pour penser de la sorte, il faut s'isoler, s'affranchir pour un moment de la société environnante, et s'unir amoureusement à la nature ambiante, inspiratrice ou consolatrice de sa passion : de ce mariage de l'âme artiste avec le sol natal éclosent les fleurs les plus rares du cœur, celles qui, précisément parce qu'elles sont ce qu'il y a de plus individuel dans l'individu, ont le plus de chance de se répandre le plus vite et le plus loin dans la foule admirative.

Ce caractère de nouveauté, de variation singulière et originale, mais d'originalité qui aspire à se vulgariser, ne figure pas, je le regrette, parmi les caractères du beau que notre auteur énumère. Pourtant n'est-ce pas par cette considération que se justifie la nécessité de l'idéal et du générique dans l'art, sur laquelle il a tant et si éloquemment insisté? Les idées de Platon l'ont trop ébloui; il n'a voulu voir dans la belle œuvre d'art que l'incarnation d'un type abstrait, d'un concept de l'esprit. Et, dans une certaine mesure, il n'est pas douteux que l'art ne saurait se passer d'employer des types consacrés, des moules usités, des clichés même. Pourquoi? Parce qu'il est une langue, et qu'il n'est pas de langue possible sans abstraction, sans idée générale. S'il doit être idéaliste ainsi, c'est pour lui une simple condition de sociabilité, de transmissibilité de ses impressions neuves. Il y a bien aussi toujours, en un autre sens du mot, un idéal dans l'œuvre d'art, mais un idéal individuel qui cherche à se généraliser. Un poète philosophe, Sully Prudhomme, qui cependant ne s'est pas placé, dans ses belles recherches sur l'expression des beaux-arts, au point de vue sociologique, les conclut ainsi : « Jouir d'une œuvre d'art, c'est goûter, au moyen de la forme, la joie de sympathiser avec l'idéal d'autrui. »

Mais ce n'est point le beau artistique seulement, c'est l'utile, c'est le bon, c'est le vrai, c'est toute chose humaine, qui commence par être individuelle avant d'être générale, c'est-à-dire sociale. La question est de savoir ce qui distingue le beau en cela, pourquoi une nouvelle manière de sentir ou d'idéaliser se généralise et est jugée belle. Est-ce seulement parce qu'elle est nouvelle? Non, et, bien qu'un

esthéticien récent, M. Grosse, dans son livre très intéressant sur les *Débuts de l'art* depuis l'âge des cavernes, fasse naître le sentiment esthétique du besoin de se singulariser pour se faire remarquer, je ne puis admettre que toute singularité, même à l'époque de la pierre éclatée, ait pu être admirée esthétiquement. Il a fallu aussi qu'elle plût. Et cela même ne suffit pas; car, de très bonne heure, une différence se fait sentir entre l'agréable et le beau. Nous admettons très bien que ce que nous jugeons plaisant et agréable soit jugé déplaisant et désagréable par autrui; au contraire, nos jugements sur le beau, comme l'a remarqué Kant, prétendent essentiellement à l'universalité. « Lorsque je donne une chose pour belle, dit-il, j'exige des autres le même sentiment. » Et l'on s'étonne, soit dit en passant, que par cette remarque très juste, Kant n'ait pas été conduit, non plus que Charles Lévêque, à comprendre tout ce qu'il entre de social dans l'idée du beau, puisque, sans la contagion des notions et des jugements de tout genre dans une société, cette prétention d'un jugement *sans motif*, comme celui du goût, à s'universaliser obligatoirement, serait inconcevable. Faut-il admettre que, par le fait d'une coïncidence spontanée, tous les jugements esthétiques prononcés par chaque individu indépendamment des autres, vont s'accorder entre eux? C'est ce qui ne s'est jamais vu. Ce qui se voit tous les jours, c'est que, parmi les connaisseurs, en chaque genre, les jugements esthétiques sont en désaccord, mais que, chacun aspirant à se propager, à s'universaliser de proche en proche, il y en a toujours un à un moment donné, dans une région donnée, qui l'emporte et doit

l'emporter sur les autres, les refoule, et s'impose dogmatiquement. Un écrivain anglais, d'une compétence reconnue en matière d'art, M^{me} Vernon Lee, raconte, dans une des dernières livraisons de la *Revue philosophique*, comment se sont formées ses idées esthétiques. Elle y montre surtout ce qu'il y a eu d'influence suggestive de ses maîtres et de ses lectures sur ses admirations ou ses réprobations qui lui paraissaient, au moment où elle les exprimait, s'être formées spontanément en elle. De pareils examens de conscience esthétique seraient très instructifs s'ils se multipliaient.

Mais la question n'est encore que reculée. Pourquoi, parmi cent nouveautés plaisantes ou frappantes qui aspirent toutes à se répandre admirativement dans le public, une seule parvient-elle à se faire admirer et juger belle? Il y a là une raison. Je ne puis accorder à Kant que le jugement du goût, pas plus que le commandement du devoir, soit un arrêt tout à fait sans motif, et, pour ainsi parler, un *admiratif catégorique*. Sous son faux air d'arbitraire se dissimulent des prémisses profondes dont il n'est que la conclusion inconsciente, des principes religieux ou philosophiques et des maximes morales, des idées et des besoins régnaient et combinés; et c'est la variation lente de ces prémisses au cours des âges qui explique les changements historiques des Poétiques comme des Crédos. N'est-ce pas, parmi les œuvres d'art qui plaisent, celle, à plaisir égal, dont le charme est le plus approuvé par ces prémisses cachées, qui triomphe dans la lutte pour le succès? Tout art, qu'il le sente ou non, naît d'une religion dont il est le culte: religion de la gloire des dieux, puis des rois, religion de l'amour, re-

ligion de la pitié, de la volupté, du confort même. Aussi une des tiges les plus florissantes de l'art contemporain semble-t-elle être l'art décoratif, l'art industriel, l'art voluptueux, déification de nouvelles idoles. Mais est-ce à dire que tout soit relatif et variable, qu'il n'y ait rien de permanent, rien, par suite, d'objectif, dans une sentence du goût? Le problème peut se poser encore malgré la doctrine de l'évolution, ou plutôt elle lui prête un plus vif intérêt et permet seule d'entrevoir ses solutions positives. Darwin, dans ses recherches sur la sélection sexuelle chez les animaux, observe quelque part que les individus mâles préférés par leurs femelles, ou réciproquement, sont en général ceux que nous autres hommes, observateurs désintéressés, nous jugeons aussi les plus beaux. Il ne faudrait pas beaucoup d'observations de ce genre pour donner à l'esthétique une solidité qui lui fait encore défaut. Il s'agit, en somme, de décider si le génie qui enfante un beau nouveau, un type nouveau de beauté saluée telle par la foule, le *crée* réellement ou simplement le *révèle*, et en quoi pouvait bien consister, hors de nous, avant cette révélation supposée, une possibilité du beau non encore réalisée mais réalisable. Ce problème, au fond, est le même qui peut se poser aussi bien à propos des espèces vivantes. Elles ont beau procéder génétiquement les unes des autres, chacune d'elles n'en est pas moins un état d'équilibre vivant stable qui est relié aux autres par une chaîne continue d'états d'équilibres instables, et dont la possibilité lui préexistait d'une manière à la fois incompréhensible et indéniable. N'y aurait-il pas là les éléments d'un idéalisme nouveau et vraiment positif qui serait on ne

peut mieux conciliable avec le transformisme tant soit peu transformé?

Combien il est fâcheux, donc, que Charles Lévêque n'ait pas été tenté de rajeunir, en le plongeant aux sources nouvelles, son idéalisme ancien, d'origine toute platonique, et qu'il ait résisté à l'attrait puissant que l'évolutionnisme, sinon la sociologie, exerçait sur lui, malgré lui! Il semble, en effet, avoir été fortement impressionné par les ouvrages de Darwin. Dès 1862, dans une brochure sur *la physique d'Aristote et la science contemporaine*, à un moment où la traduction de *l'Origine des espèces* venait à peine de paraître, il en parle comme d'un « savant et curieux ouvrage... d'une sérieuse valeur ». Il écrit que « l'étude des travaux de M. Darwin, sa compétence évidente, son langage simple et pur de charlatanisme, inspirent le respect ». Un tel témoignage, à cette date, était une rareté unique dans l'école de Cousin. Dix ans après, son impression n'a pas changé. L'étude qu'il consacre au darwinisme, dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, en septembre 1873, sur le *sens du beau chez les bêtes*, est d'une remarquable impartialité. Son âme droite et loyale se réfléchit sympathiquement dans l'admirable sincérité du grand naturaliste. Il avoue, à propos de la sélection sexuelle chez les oiseaux, que ces animaux ailés « ont tout l'air de donner gain de cause à la théorie darwinienne ». Aussi, ajoute-t-il, faut-il redoubler d'attention « si l'on ne veut être fasciné par la doctrine enchanteresse »; il dit plus loin « par la prestigieuse doctrine ». Et l'on est surpris de la tranquillité attentive, presque respectueuse, avec laquelle il discute des questions dont le seul énoncé l'aurait bouleversé d'indi-

gnation quelques années auparavant, notamment celle de savoir si l'animal porte en germe la faculté esthétique de l'homme, autrement dit s'il est vrai que « le plaisir qu'éprouve une poule à voir le riche plumage de son coq et la noble jouissance que nous goûtons devant la Vénus de Milo ne sont que deux degrés extrêmes d'une même puissance esthétique transmise et lentement amplifiée par le travail mille et mille fois séculaire de l'évolution ». Les objections qu'il fait à cette hypothèse ont bien l'air d'une résistance désespérée. La principale est que l'admiration des femelles ou des mâles pour l'autre sexe, dans l'animalité, a toujours un objet particulier, individuel, et qu'elle n'atteint jamais en général. Or, sans idée générale, point de beau. Je me demande si ce n'est pas l'inverse qu'il faut dire; il me semble au moins aussi plausible de conjecturer qu'aux caractères typiques et sexuels plutôt qu'individuels s'attache l'admiration animale bien plus souvent encore que l'admiration humaine. Et je ferai observer, en finissant, qu'il est utile de remonter à ces origines zoologiques de l'idée du beau si l'on veut interpréter comme il convient les résultats fournis par l'étude de ses transformations artistiques et littéraires dans l'espèce humaine. A ne considérer que celle-ci, on s'aperçoit que le beau dans l'art, glorification d'abord des dieux, des rois, des héros légendaires et nationaux, commence par être terrifiant ou éblouissant, en architecture, en sculpture, en peinture, en musique comme en poésie, et que, bien plus tard seulement, après d'autres transformations, il devient avant tout la glorification de l'amour; et l'on pourrait croire que cette tendance finale est une déviation artificielle si l'on ne sa-

vait par l'évolution de l'esthétique animale, que l'art revient ainsi à sa source première. Quand Musset dit de la musique :

Langue que pour l'amour inventa le génie,
Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux...

il a vu juste, à cela près qu'il faut changer, paraît-il, le dernier vers et écrire : *qui nous vint des oiseaux*, à moins [que ce ne soit des cigales ou d'autres animaux inférieurs. En tout cas, il est bien certain que c'est de l'amour et pour l'amour. Il se peut, comme le veut M. Bray, que les belles couleurs variées dont les animaux se décorent n'aient eu d'autre but à l'origine que de permettre aux individus de la même espèce, mais de sexes différents, de se reconnaître. Il est possible aussi que, comme le pense Darwin, les couleurs brillantes des fleurs soient un simple moyen de les signaler aux yeux des insectes qui les visitent et sans le vouloir les fécondent. N'importe, c'est toujours d'union amoureuse qu'il s'agit ici.

Après un si long examen du principal ouvrage de Lévêque, il ne m'est pas permis de consacrer à ses autres écrits toute l'attention qu'ils méritent, et je me bornerai pour la plupart d'entre eux à une courte indication. Son volume intitulé *le Spiritualisme dans l'art* (1864) n'est qu'une application à divers sujets, notamment à la sculpture et à la peinture, des principes posés deux ans auparavant dans sa *Science du Beau*. Cette application est souvent très heureuse et le style de l'auteur, toujours élevé, s'y enflamme souvent et s'y colore. Pour en donner une idée, je

citerai le passage suivant relatif aux cariatides. « La cariatide n'est qu'une colonne ou un pilastre à forme humaine; les pieds de la statue sont le socle de la colonne, le corps en est le fût, la tête le chapiteau, la corbeille le tailloir. On conçoit que de tels corps, passés à l'état d'élément architectonique, ne doivent rien exprimer, si ce n'est la force inébranlable dans l'immobilité absolue. Ce serait un contresens que de mettre dans leurs membres du mouvement, ou de la passion sur leurs visages. Ainsi l'ont entendu les Grecs, nos maîtres en ce genre encore. J'ai pu admirer, sur place, le goût avec lequel ils ont modelé et posé les cariatides du Pandroséum d'Athènes. Les visages de ces belles femmes sont impassibles; les plis de leurs vêtements tombent droits comme les cannelures d'une colonne dorique. Ce sont bien des êtres vivants changés en pierre. » On voit qu'en sculpture il admet la supériorité des Grecs, mais non en peinture. Le peintre spiritualiste, par excellence, et, comme tel, le plus grand, c'est, à l'époque de la Renaissance, Raphaël; au XVII^e siècle, c'est Poussin. Hegel disait que la France n'est pas assez fière de son Descartes; Charles Lévêque semble dire aussi qu'elle n'est pas assez fière de son Poussin, et il n'a jamais été mieux inspiré que dans les pages qu'il a consacrées avec amour à ce grand maître, à ce créateur du paysage mythologique, si fin psychologue de « l'âme des choses », des choses même qu'il composait le plus artificiellement. Dans une monographie toute récente, un écrivain distingué (1), signale comme un caractère presque unique la

(1) M. Paul Desjardins.

perpétuité du prestige et du charme de Poussin à travers toutes les variations du goût. Loin de l'éclipser, les nouvelles étoiles du ciel de l'art l'éclairent d'un jour nouveau ; Puvis de Chavannes nous l'a mieux fait sentir et savourer ; et nous ne lui reprochons plus, comme Eugène Delacroix, « un certain isolement des figures et l'aspect un peu nu de l'ensemble », car cela même, à présent, nous est, dit-on, « un élément de suavité ». L'école spiritualiste, à commencer par Victor Cousin, peut s'honorer d'avoir en France, rendu la première pleine justice à cet harmonieux et noble artiste, mais elle n'est pas seule à le louer.

J'ai déjà fait mention de l'étude, déjà ancienne, de Charles Lévêque sur la psychologie musicale. Je n'y reviens que pour lui reconnaître le mérite d'avoir découvert là un grand sujet à traiter et ouvert une mine féconde d'observations originales aux esthéticiens de la musique. — Ses *Harmonies providentielles*, où il a repris avec des arguments nouveaux, puisés dans la science moderne, l'antique effort pour justifier et glorifier la providence en dépit du malheur et du mal, n'est pas non plus dépourvu de ce caractère éminemment original d'avoir été, au lendemain de nos désastres, en pleine épidémie littéraire et philosophique de pessimisme, un solo d'une voix un peu faible mais très haute et très pure en faveur de l'optimisme. Le danger de ces panégyriques de la destinée est de discréditer le principe de finalité par l'abus fréquent qu'ils en font, et notre auteur n'a pas toujours évité cet écueil ; mais, s'il y a quelque parti pris de bénédiction universelle dans son ouvrage, n'était-ce pas une réaction louable contre

cette manie tout aussi arbitraire de malédiction à propos de tout qui rend si agaçante à la longue la lecture de ses adversaires?

Je passe sur un opuscule où le spiritisme, en 1854, est examiné avec une extrême bienveillance, pleine de courage et de sincérité. Mais je ne puis m'empêcher de m'arrêter un moment encore pour entamer avec Charles Lévêque un nouveau petit débat à propos de ses intéressantes *Études de philosophie grecque et latine* (1864), où, entre autres morceaux, se trouve un travail sur Abélard qui n'est pas sans quelque lien avec ses écrits sur l'esthétique. Il s'agit de cette éternelle querelle des universaux, qui se reproduit de tout temps sous les formes les plus inattendues. Naturellement, il incline au réalisme métaphysique, ontologique, et cherche à y rattacher Abélard, précisément parce qu'il a en horreur le réalisme esthétique. « Le réalisme esthétique, en effet, comme il le dit très bien, est la négation radicale et excessive de l'idéal dans l'ordre du beau, et le réalisme métaphysique est l'affirmation excessive de l'idéal dans l'ordre du vrai. » J'aimerais à montrer, à ce sujet, que les nominalistes, à l'idée desquels je me range, ont eu plus profondément et autrement raison que peut-être ils ne l'ont cru. Guillaume de Champeaux, sociologue à sa manière, disait que, alors même qu'il n'y aurait plus aucun homme, aucun animal raisonnable, la *rationalité*, l'*humanité*, n'en subsisterait pas moins réellement. A cette proposition étrange s'oppose la thèse suivant laquelle les idées générales, les types, ne sont que des mots. Ce dernier rapprochement me semble avoir une portée inaperçue. On ne peut parler que par concepts, nous l'avons dit; et il

faut ajouter que les concepts ont été formés précisément pour répondre au besoin de parler, c'est-à-dire d'exercer l'action suggestive d'esprit à esprit. Aussi ne puis-je comprendre, soit dit en passant, comment le *conceptualisme* d'Abélard a pu être loué par l'école de Cousin, par Charles de Rémusat, comme une tentative de conciliation entre les deux thèses opposées, et encore moins comment Charles Lévêque a pu y voir, ingénieusement, une variante du réalisme. Une variante du nominalisme plutôt, Rémusat l'avoue à regret. Mais c'est un point que je me garderai d'approfondir, puisque, après de tels chercheurs, il reste obscur. Quoi qu'il en soit, remarquons que, dès que le besoin de transvaser le plus possible du contenu de notre esprit dans l'esprit d'autrui s'est fait sentir à nous et y a grandi, une distinction, jugée par nous de plus en plus importante, s'établit et se creuse en nous entre la partie de nos états intimes qui est facilement transmissible à autrui et celle qui ne l'est pas ou ne l'est que beaucoup plus malaisément. Il est probable que, pour un esprit vivant seul avec lui-même, absorbé dans sa vie intérieure, la différence de ces deux parties de son contenu spirituel ne serait point sentie ou n'apparaîtrait, si elle pouvait apparaître, que comme secondaire et superficielle. Mais, pour un moi social, qui, sans le savoir, est toujours un *nous*, rien de plus capital que cette distinction. Or, la représentation d'une chose individuelle et unique en soi, considérée comme telle, est essentiellement incommunicable; on ne peut suggérer, par signes verbaux ou autres, aux cerveaux étrangers que les côtés abstraits par lesquels diverses représentations se ressemblent, et les rapports

généraux, c'est-à-dire similaires, que ces abstractions, c'est-à-dire ces similitudes, ont entre elles. Voilà tout ce qui peut se verser de notre âme dans l'âme d'autrui, et réciproquement, par le canal de la parole. La similitude des faits ou des êtres individuels acquiert donc à nos yeux une valeur tout à fait exagérée et factice à partir du moment où la visée exclusive ou dominante de ce côté similaire des objets pensés par chacun de nous est une condition indispensable de pensée collective, c'est-à-dire de vie sociale. Nous sommes induits par là à déprécier étrangement le côté différentiel, singulier, concret, des choses et des êtres, qui, sans cela, nous semblerait d'importance majeure. Si nous ne vivions qu'en nous-mêmes, au lieu de vivre presque exclusivement en autrui, par la pensée du moins, quelque égoïstes que nous puissions être, nous n'aurions nul besoin de manier des mots, des concepts, de substituer aux réalités des abstractions; nous n'aurions pour éléments de nos combinaisons intellectuelles, imaginatives plutôt, que des perceptions originales, et ces combinaisons ne seraient jamais des déductions, des accouchements artificiels de conclusions enfantées par des prémisses. La logique proprement dite est chose toute sociale, tout intermentale si je puis dire, comme les concepts verbaux dont elle régleme les unions, fécondes ou infécondes. Au lieu d'être des séries de raisonnements, les mouvements de perceptions et d'images dans cette âme solitaire et insociable que j'imagine — et de laquelle se rapproche celle de l'artiste ou du poète aux heures d'inspiration — seraient des déroulements de tableaux, des compositions esthétiques. L'Esthétique, précisément,

diffère de la Logique, dans le sens ordinaire et classique de ce dernier mot — en ce qu'elle a trait au fonctionnement de la vie intérieure la plus intense, extériorisée ensuite et socialisée par la vertu de l'art. Autrement dit, le propre de l'art — ce que Charles Lévêque dilettante savait bien, ce qu'il se refusait à voir dans ses théories — est d'envisager la réalité sous l'aspect de ses variations infinies, perpétuel rafraîchissement des regards et du cœur, comme la science la considère sous celui de ses répétitions sans fin, de ses monotones oscillations. L'art *enlève au temps*, comme dit Schelling, ce qui passe, et l'éternise; la science est plutôt le miroir changeant de ce qu'il y a d'éternel. L'art, en même temps qu'il généralise ce qu'il y a de plus intime, fixe à jamais, dans ses chefs-d'œuvre, ce qu'il y a de plus fugitif, pendant que la science, ou du moins la philosophie des sciences, en ses théories toujours provisoires, donne une mobilité apparente aux traits permanents et réguliers, à l'ossature rigide des choses. Les deux se complètent et doivent s'aimer fraternellement.

Cependant, je m'oublie à cette discussion où se fait sentir à moi, de nouveau, mais non de la même manière qu'à la villa des Tibylles, le charme profond de la conversation avec celui dont j'ai l'honneur d'occuper la place dans cette assemblée. C'est moi, cette fois, qui voudrais tâcher de le convaincre, comme s'il était là devant moi. Mais je sens bien que, malgré sa courtoisie et son hospitalité libérale d'esprit aux idées d'autrui, mes efforts seraient perdus. Le spiritualisme ancien était en lui une religion profonde, d'autant plus tolérante aux autres doctrines qu'elle se

savait plus inébranlable. Il écrit, incidemment : « On n'ignore plus aujourd'hui que la morale est une science de déduction qui, de la loi du devoir éternelle, absolue, obligatoire, proclamée par notre raison, tire toutes les autres lois écrites ou non, religieuses et humaines, sociales et domestiques. » Son éthique, on le voit, est bien sœur de son esthétique. Et, si épris qu'il soit de l'idée du beau, des manifestations du beau en tout genre, il aime le bien encore davantage. Il se plaît à rectifier l'erreur de ceux qui attribuent à Platon cette définition : le beau, c'est la splendeur du vrai. « Ils ont bien soin, dit-il, de n'indiquer ni le dialogue ni le paragraphe où se trouvent ces mots tout modernes. » En revanche, il cite un passage de la *République* d'où il résulte expressément que, aux yeux de Platon, le bien « surpasse en beauté » la vérité même. Ce culte de la beauté morale a été la passion de toute sa vie ; à chaque page on entrevoit, on sent ce grand amour, comme, dans chaque site de la Grèce, de partout, on aperçoit la mer lumineuse ou on la devine.

Mais devant qui le loué-je ? Devant des hommes qui, bien mieux que moi, ont pu apprécier l'aménité de cet esprit, la sérénité de cette âme, la bonté de ce cœur ; devant ses confrères qui étaient tous ses amis, qui, dans les épreuves de ses dernières années, ont été sa consolation et à qui il a voulu laisser un témoignage posthume de son affection en leur léguant, avec sa modeste fortune, ces autres amis bien chers aussi et bien cultivés, ses livres... J'ai eu grand plaisir à en lire plusieurs, et il me semblait les lire avec lui, tant il y a laissé son empreinte indélébile par les notes au crayon dont il les a couverts durant ses

longues promenades sous les beaux arbres de Bellevue, peut-être même sur les bords de l'Ilissus, et où s'exprime une vivacité d'impression demeurée jeune jusqu'à l'âge le plus avancé.

Il me revient souvent une pensée de Léonard de Vinci que je voudrais pouvoir lui appliquer : « De même qu'une journée bien dépensée donne joie à dormir, ainsi une vie bien dépensée donne joie à mourir. » Mais on m'assure que Charles Lévêque, parvenu au terme de son existence si noblement orientée toujours vers l'idéal le plus élevé, trouvait la vie brève, comme si sa brièveté n'apparaissait jamais mieux qu'en avançant en âge, et qu'il n'était point sans souci de la mort. Ce n'est pas qu'il ait démenti l'adage : philosopher, c'est apprendre à mourir. Mais il y a bien des manières philosophiques, à savoir esthétiques ou logiques, de mourir. Tel, sceptique et stoïque, sur l'oreiller du doute, s'éteint satisfait. Tel autre, discutant et argumentant magistralement jusqu'à sa dernière heure, puise dans son pessimisme moral, dans sa condamnation finale des iniquités et des maux de la vie, sa haute résignation à sa fin imminente. Charles Lévêque n'était ni sceptique ni stoïque, encore moins pessimiste ; optimiste irréductible, il jugeait la vie belle et bonne comme son Dieu, il ne se plaignait jamais de sa destinée, pas même de l'immense douleur paternelle dont il a tant souffert, ni du suprême et cruel chagrin que lui causa, dans ses derniers mois, la perte de la femme qui l'aidait à porter le poids du deuil commun ; jusque dans sa souffrance, jusque dans les injustices apparentes du sort il découvrait des accords providentiels. Par suite, ce *glissement dans l'in-*

connu, qui a de l'attrait pour un Renouvier, ne peut que lui inspirer, avec quelque effroi, l'amer regret de la beauté et de la bonté des choses. Mais, à mesure que l'heure approche, sa foi spiritualiste, devenue plus vive, plus forte, plus religieuse, le rassure et le soutient; et il s'endort dans son espérance.