Alain

VINGT LEÇONS SUR
les beaux-arts

Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Gustave Courbet (1819-1877), *Le Bord de mer à Palavas* (XIXe siècle),
collection du Musée Fabre, Montpellier, France.

Émile-Auguste Chartier, dit Alain (1868-1951),
photo avant 1921.

VINGT LEÇONS SUR LES BEAUX-ARTS

PREMIÈRE LEÇON

5 NOVEMBRE 1929

J'ENTREPRENDS une fois de plus d'explorer ce vaste domaine des Beaux-Arts, difficile à comprendre, monde d'énigmes, de formes qui ne disent mot, mais du moins assez facile à décrire. Chacun peut citer un beau monument, une belle symphonie, un beau poème, un beau portrait, un beau dessin, une belle statue. Il n'en faut pas plus, sur quelques exemples aussitôt une sorte de système se dessine, non pas tant par ressemblances que par oppositions et corrélations. Mais avant d'entrer dans cette étude, je dois avertir que deux auteurs sont ici des guides dont on ne peut se passer, je veux parler de la *Critique du jugement* de Kant, et de ces *Cours d'esthétique* de Hegel, traduits par Bénard, et qu'on se procure encore facilement. Kant a conduit irréprochablement l'analyse du beau, et celle du sublime, qu'il distingue du beau. Rien ne dispense de lire ces pages, et je les supposerai connues. Je dois seulement avertir que j'essaierai de réintégrer le sublime dans le beau, ce que la distinction même que Kant maintient entre l'un et l'autre semble préparer. Quant à Hegel, merveilleusement pénétrant et fort presque toujours quand il se donne des exemples, je puis dire que je m'en suis nourri ; mais pourtant je ne prendrai point comme fil conducteur son idée historique. Je la rappelle sommairement. Le plus ancien des arts est l'art symbolique, principalement architectural ; l'art moyen, c'est l'art classique, principalement sculptural ; l'art romantique, qui s'est développé jusqu'à nous, s'est manifesté surtout par la peinture et la musique, traduisant en ces arts, qui sont les moins chargés de matière, la subjectivité infinie, ou les nuances de l'âme personnelle, valeur nouvelle, valeur chrétienne. Je ne veux point refaire à la suite de Hegel cette immense construction, ni toucher à l'histoire réelle des Beaux-Arts ; je voudrais plutôt esquisser ou tenter d'esquisser une physiologie des Beaux-Arts. Considérant la forme humaine, structure, mécanique des sens, des nerfs et des muscles, laquelle n'a point changé de façon appréciable au cours de l'histoire, j'aperçois en partant de là une naissance et renaissance des différents arts, selon un ordre naturel qui toujours commencera et recommencera, et qui toujours séparera les différents arts, et même les opposera les uns aux autres. Bâtir, par exemple, est toujours un moment de l'histoire, et bâtir se tient fort près du corps humain, car bâtir c'est toujours se vêtir ; toutefois le vêtement et la parure sont encore plus près du corps humain ; danser est plus près encore de la nature physiologique, et chanter encore plus près peut-être. La poésie, comme le langage, est aussi un produit naturel de ce tuyau sonore, précieux tuyau, dit Comte, et de cette langue, et de ces dents, et de ces lèvres. D'autre part le geste, ce langage universel, mais déchu de son rang de langage par la prépondérance du langage vocal (c'est là un grand fait humain, qui est de tous les âges de l'histoire), le langage du geste, donc, a déterminé non seulement les arts mimiques, mais aussi, par l'empreinte du geste dans les choses, les arts que l'on nomme plastiques, comme la sculpture, la peinture, le dessin, sans compter l'ornement architectural. Vous apercevez, d'après cette sommai- re esquisse, que les beaux-arts peuvent être considérés comme des effets des mouvements du corps humain ; ce qui semble éliminer l'imagination ; mais bien loin de nier cette idée commune, que l'imagination est la mère de tous les arts, au contraire je voudrais faire entendre préliminairement que l'imagination, notion fuyante et trompeuse, et d'abord insaisissable, se pose enfin et se laisse saisir toute dans les mouvements spontanés du corps humain. Cette idée est assez cachée ; je ne cesserai pas de l'éclairer ; je voudrais seulement à présent l'exposer, et la livrer à vos réflexions.

L'imagination est, selon la notion commune, le pouvoir de se rendre présents les objets absents ; et vous verrez qu'elle y parvient en effet, mais non pas comme on le croirait à un premier examen. Car on pense communément que l'imagination évoque les choses absentes dans l'esprit même, sous forme d'images impalpables. Il n'est pas de mon sujet de vous montrer, par une analyse serrée, jusqu'à quel point cette opinion est trompeuse. Je remarque seulement maintenant que cette opinion est celle des passionnés, gens qu'il ne faut point trop croire. Un homme qui a peur sent vivement et presque violemment la présence de ce qui lui fait peur ; mais il s'en faut de beaucoup que l'image qu'il se forme de cet objet soit bien déterminée. Souvent, pour ne pas dire toujours, car le monde ne cesse jamais de nous envelopper, c'est une chose perçue, une chose réelle, qui est tout l'objet de l'imagination. Par exemple un diabolique chat, dans le roman *Colline ;* et quoique l'imagination travaille ici terriblement, elle n'arrive point à déformer la chose ; ce chat est toujours un chat. Ou bien j'ai peur d'un arbre tronqué et penché sur le chemin ; j'y crois voir un homme embusqué ; mais je ne vois qu'un arbre. Voilà pour la vue. Pour l'ouïe il arrive que le vent fasse entendre une plainte, ou que le battement de l'horloge parle, et dise : « Va-t-en ! Va-t-en ! » ou bien qu'une lourde voiture fasse soudain un bruit d'orchestre. Venons au toucher. Un manchon trouvé sur le lit dans l'obscurité sera pris pour un chat. Or ce que je veux remarquer dans tous ces exemples, comme j'ai fait déjà dans le premier, c'est que l'imaginaire n'est pas dans l'image, c'est-à-dire dans la connaissance que l’on a de l’objet, mais bien dans l’émotion, c’est-à-dire dans une énergique et confuse réaction de tout le corps soudain en alarme. Et si, au lieu d’interroger l’émotion, qui dicte si naturellement des descriptions fantastiques, on interroge l’objet lui-même, en cherchant si l’imagination y a produit quelque changement d’apparence, on ne trouve rien. Cette étrange découverte, si on peut ainsi dire, est de première importance en ce sujet-ci. Car nous serons, si nous la suivons fortement, délivrés de cette idée qui ne mène à rien, à savoir que notre esprit invente des formes et que notre main les copie. Mais vous ne serez pas assurés de cela sans une enquête au sujet de vos propres rêveries ; et n’oublions pas que celui qui croit avoir vu et qui s’est enfui est toujours éloquent, et souvent irrité si l’on contredit. Il vaut mieux considérer des images qui n’émeuvent guère et dont on est maître. Chacun sait bien découvrir, dans des feuillages ou dans les fentes du plâtre, un visage humain ou une forme animale ; on la perd, on la retrouve ; c’est un jeu de l’enfance, et, je crois, un jeu de tous les âges. Or je me demande ceci : quand je retrouve ou quand je trouve cette forme imaginaire, peut-on dire que ce que j’ai devant les yeux est autre qu’il n’était ? De souvenir, je répondrais oui, mais devant l’objet même, et dans le moment que j’y vois la forme qui n’y est point, il faut que je réponde non. Non, la forme que je connais est ce qu’elle doit être ; c’est toujours feuillage ; c’est toujours fissure ou lézarde dans un mur. En suivant cette idée à travers vos expériences, peut-être arriverez-vous, comme j’ai fait, à conclure que ce monde-ci ne nous trompe jamais, même en ses apparences, et que, selon une forte expression de Hegel, il apparaît toujours comme il doit. Mais c’est ce que le passionné ne veut point croire. C’est qu’il sent en son corps une présence, et que cette présence émouvante le détourne de faire attention. Souvent il fuit, ou il se couvre les yeux ; c'est ainsi presque toujours que sont vus les apparitions et les spectres ; on ne fait ensuite qu'exprimer, par des discours éloquents, toute cette peur que l'on a réellement sentie. L'homme à la fourche, dans *les Misérables,* c'est un homme qui porte une fourche, et ce ne serait rien d'autre, si l'on regardait. Le diable avec ses cornes n'apparaît que par la terreur. Or, que nous ne formions point d'images, et que tous les genres d'hallucinations ne soient pas autre chose que des discours, cela est discuté et sera discuté sans fin. Je n'essaie même pas de prouver cela ; je le propose seulement. Mais à ceux qui diront qu'ils savent bien ce qu'ils ont cru voir, qui était tel ou tel, je proposerai seulement un exemple, qui serait décisif si l'on y pensait bien ; mais voyez cette malice des passions, qui nous attache à nos erreurs ; souvent j'ai constaté que mon exemple était nié avec colère. Or il n'est pas niable. Il s'agit de cette lune qui paraît si évidemment plus grosse à l'horizon qu'au zénith. Effet d'imagination ; la marche des rayons lumineux n'y est pour rien. Effet d'imagination, direz-vous, mais qui change pourtant l'apparence ; j'ai tort sans doute de voir cette lune plus grande que je ne devrais ; mais toujours est-il qu'elle m'apparaît plus grande ; et telle est la puissance de l'imagination. Or il est certain qu'elle ne vous semble pas plus grande ; prenez vos mesures, comme font les peintres ; mesurez aussi la hauteur d'une île au-dessus de la mer, par temps clair ou par brume, vous trouverez la même hauteur apparente. Et, bref, vous vous convaincrez que l'image perçue n'est nullement changée par la brume, quant à la hauteur, que l'image de la lune n'est nullement grossie ni déformée, et enfin que, dans ces sortes d'hallucinations, il n'y a rien, non, rien d'autre que la perception telle qu'elle doit être. Or je me borne à conclure, assurément trop vite, que si l'imagination n'a pas le pouvoir de déformer réellement l'image que nous nous faisons des choses présentes, à plus forte raison il faut dire qu'elle n'a point pouvoir d'évoquer les choses absentes.

Maintenant prenons toujours la nature humaine physiologiquement. Quand j'entends des mots dans le battement d'une horloge, n'est-il pas naturel de penser que c'est ma bouche qui, tout bas, et naturellement bien près de mon oreille, les prononce ? Ici peut-être nous trouverons l'imagination à l'œuvre, et réellement créatrice. Car ce que j'imagine est ici réel, et perçu par l'oreille. Parlant à moi, je produis un fantôme auditif, et ce fantôme est un objet. La seule respiration, dans le silence de la nuit, et modifiée par mille causes, fait déjà musique, accent, parole, bruit imitatif. J'ajoute que je fais du bruit par le moindre mouvement, du pied, de la main, des doigts. Représentez-vous donc l'imagination, cette peureuse, cette folle, cherchant son objet, et ici, par les seuls mouvements du corps, se donnant un réel objet.

Le toucher aussi se donne un objet ; et cela est tellement évident qu'on n'y pense point. L'imagination, mouvement du corps, se touche elle-même continuellement. Rien n'est imaginaire quand je pense à une attitude ou à un mouvement ; c'est que je prends l'attitude ; c'est que je fais le mouvement et parce que le moindre détail ici m'est sensible, l'esquisse suffit. Mais outre cette connaissance de mon corps par l'intérieur, je connais aussi mon corps comme un objet ; je me frappe, je me prends à la gorge. Enfin le heurt, le frottement, la pression de mon corps sur les corps environnants complètent une scène imaginaire où rien n'est imaginaire. Tel est le principe de l'art des mimes.

La vue se donne-t-elle un objet ? Ou plutôt notre corps donne-t-il un objet à notre vue ? Oui, et de plus d'une manière. Je remarque d'abord que je me donne aisément le mouvement des choses par mon propre mouvement ; la lune court et danse avec moi. Le seul déplacement des yeux fait paraître et disparaître une chose et une autre. Mais c'est surtout le geste des mains qui me guide, esquissant pour mes yeux la forme de l'objet. C'est déjà dessiner ; c'est déjà écrire. Ce ne serait pas dessiner tout à fait si le geste ne laissait des traces ; mais il faut remarquer que nos mouvements ne cessent de dessiner réellement, de sculpter réellement, de construire réellement. Le pilier s'use selon mon passage, et la voûte s'use selon ma taille. Une table est polie par l'usage. L'arc porte la trace en creux de la main. Le pied de Vendredi est moulé dans le sable. Par quoi on voit que l'imagination donne aussi des objets à la vue et souvent durables ; et l'on peut aussi toucher ces traces. Une poignée d'outil façonnée par ma main, ma main la reconnaît. Palper c'est déjà sculpter. Sculpter ne fut peut-être au commencement qu'une impatience, devant quelque image née d'une pierre trouée, ou des fissures d'un mur, image saisie, et puis perdue, qu'un trait de l'outil change et quelquefois sauve. Qui n'a achevé quelque esquisse de hasard, née d'une tache d'encre ou d'un griffonnage machinal ? De telles actions fixent et enchaînent l'imagination ; elles lui donnent objet, comme le chanteur donne objet à ses oreilles. Et, com- me le chant recouvre et efface les fantômes sonores, ainsi la pierre sculptée efface les fantômes visuels, toujours évanouissants, toujours revenant à la seule peur et à la seule attente.

Un poète m'a dit que, lorsqu'un hémistiche était en route, il fallait l'achever, et après un vers en faire un autre. Et l'homme d'imagination est peut-être un homme qui ne sait pas se contenter de ce qui est informe, un homme qui veut savoir ce qu'il imagine. Ainsi c'est parce qu'on ne peut feindre des images que l'on fait des œuvres. On sculpte afin de voir et de toucher le dieu. La fable de Protée a ce sens-là parmi tant d'autres ; il faut enchaîner Protée si l'on veut qu'il parle. J'anticipe, mais il me semble que par ces remarques on voit naître les arts, et que même on y distingue un ordre.

Je mettrais en premier lieu les arts qui ne changent que le corps humain : danse, chant, poésie, musique. Et en dernier lieu, par opposition, les arts qui changent réellement l'objet extérieur : architecture, sculpture, peinture, dessin. Entre deux je voudrais placer l'art dramatique, comprenant tous les genres de spectacle, sous l'idée même du spectacle, laquelle n'est nullement dans les premiers arts. On chante, on récite, on danse et on mime pour soi. Même l'échange de ces signes, comme dans la danse ou le chœur musical, n'est pas encore à proprement parler spectacle. Et l'idée même de spectacle doit être considérée de près. On y arrive, il me semble, par le cortège et la cérémonie, qui sont comme des espèces d'un genre, la fête. Ici c'est bien toujours le corps humain qui est, par ses mouvements, l'objet principal ; mais il est objet à la fois pour lui-même et pour d'autres. Dans la fête, chacun signifie à soi et aux autres que c'est fête ; et cet échange de signes, qui redouble les signes, est la fête en son essence. Pourtant la fête n'est pas un spectacle pour ceux qui n'y participent point ; et il arrive même que le cortège ou la cérémonie refusent d'être spectacles. Cet art du spectacle se suffit d'abord à lui-même ; il joue pour les acteurs, non pour le public.

Toutefois c'est certainement de cette forme d'art que naît le spectacle, par une séparation, premier mouvement humain de réflexion peut-être, entre l'homme qui joue et l'homme qui perçoit ; et nous aurons à examiner de très près ce que c'est qu'un spectacle, et même comment le spectateur est lui-même spectacle, ainsi que le chœur de la tragédie grecque nous le représente. Et je ne crois pas que, sans cet examen préparatoire, on puisse bien comprendre architecture, sculpture, dessin, et surtout peinture. Ces arts fixent en quelque sorte le spectacle, et le séparent énergiquement du spectateur et même de l'artiste, ce qui fait un autre monde.

Mais il faut finir. Cette sommaire description ouvre, comme on le voit, le chemin à des analyses qui peut-être mordront sur chacun des arts, ce qui permettra de définir les Beaux-Arts, de les séparer, et même de les opposer par leur loi propre, comme nous les trouvons, dans le fait, séparés et opposés.

Deuxième leçon

12 novembre 1929

DANS LA PRÉCÉDENTE leçon, j'ai mis en avant une idée difficilement saisissable, sur laquelle je ne cesserai pas de revenir. Comment la rassembler le mieux ? Il s'agit de cette imagination aveugle qui cherche objet ; de cette imagination inquiète qui semble dessiner dans l'esprit même, ou sur les choses, mais qui, comme puissance de l'esprit, est la tromperie même. J'ai voulu dénoncer les spectres et apparitions, qui ne sont rien ; j'en ai donné l'exemple le plus frappant dans cette lune à l'horizon, qui semble grossie, mais qui ne le semble même pas ; j'ai pris ici en délit flagrant l'homme ému, qui croit voir, et ne voit pas. L'idée est difficile, et occuperait bien dix leçons. Il me suffit d'en retenir que ce que nous appelons nos images, et que, dans la colère, dans la jalousie, dans l'anxiété, nous croyons nettes, colorées, frappantes, sont plutôt comme cette Eurydice qu'Orphée ramenait des enfers, sous la condition de ne la point regarder. Ces apparitions qui tournent autour de l'arbre sont nos supplices et nos tentations ; nous les sentons présentes par l'émotion en nous-mêmes, nous les touchons en nous-mêmes ; nous ne les voyons jamais, nous ne les entendons jamais. Disons en résumé que la pensée n'évoque point de formes, non pas même quand elle se souvient.

Comment donc inventons-nous un chant, un profil, une courbe, un volume ? Non pas par la pensée méditant ou contemplant, mais par l'agitation de ce corps humain, que la moindre touche met tout en mouvement. Le cri est un de ces effets, et qui donne aussitôt à percevoir. La marche et le geste en sont d'autres, qui donnent aussitôt objet à mon toucher ; je me frappe, je me heurte aux choses ; objet aussi à ma vue ; je perçois mon geste, ou la trace de mon geste, ou le vestige de mon action ; mon propre mouvement met les choses en mouvement, en fuite, en poursuite. C'est dire que l'imagination aveugle ne laisse pas longtemps les choses, ces fidèles et purs témoins, dans leur premier état. Le passionné change le monde en y jetant des cris, son propre corps, la force de ses mains. Et, comme Ajax s'éveillant voit les troupeaux qu'il a massacrés, nous voyons les effets, et telles sont les images, maintenant choses réelles, et que nous poursuivions en vain par la seule pensée. Elles nous reviennent, comme le cri, et même elles nous restent, souvent bien différentes de ce que nous pensions voir. Le cri ne me présente qu'indirectement le spectre aimé ou redouté. Nos mouvements, en ce monde où nous trouvons passage, laissent plutôt la trace en creux de nos passions, comme un conquérant laisse désert et ruines, qui sont bien son image, mais non pas son portrait.

C'est pourtant de ces mouvements, qui sont le réel de l'imagination, que l'on peut dire qu'ils créent, et d'après deux conditions ; l'une est la forme et la structure de notre corps ; on ne crie pas n'importe comment ; l'emphase et la fatigue règlent nos cris, nos mouvements et nos gestes ; l'autre est la forme et la résistance des corps environnants ; le cri résonne plus ou moins, les solides nous détournent ; les corps déformables et friables gardent nos traces selon le grain de la matière. Certains objets, en certains arts, représentent ainsi comme un moule en creux de l'action humaine ; un sentier, un escalier dans le roc, un arc de triomphe, un puits, une maison, un lit, un fauteuil, une bague, un collier, une armure, un arc, une pelle. D'autres reproduisent, par la trace d'un geste descriptif, les choses auxquelles nous voulions penser ; tels sont un dessin, un objet sculpté. Dans tous ces cas, la pensée trouve objet. Elle pense, par ces signes, à autre chose qui n'est plus ; elle imagine, en ce sens qu'alors elle est témoin de l'invention ; mais l'invention serait toujours un changement réel dans le monde. Et le principe des arts serait que la pensée n'invente point, que c'est le corps, c'est-à-dire l'action, qui invente. On comprend que je ne veux pas donner ce principe comme évident.

Ce n'est qu'une manière de lire, si je puis dire, les œuvres, ou, avec d'autres mots, de rendre compte de l'inspiration, qui serait donc toujours mouvement, action qui ferait toujours œuvre. Remarquez dès maintenant que, pour le chant et la parole, on ne trouvera point de difficultés. Impossible d'imaginer ici sans chanter ou parler. Mais peut-on imaginer une danse sans danser ? Tel est le chemin. Et je laisse mûrir maintenant cette idée en vos esprits. Nous la retrouverons.

J'ai donc, par ces mouvements convulsifs, tracé le commencement de tous les arts. Mais c'est trop ; c'est plus que nous ne cherchons. Nous cherchons les Beaux-Arts, et nous ne les tenons pas encore. Toutefois par ce côté nous avons saisi quelque mouvement tumultueux, de lui-même emporté, de lui-même varié, de lui-même enfin fatigué, une sorte de fureur, pour tout dire, qui est certainement dans les Beaux-Arts, et qui les soulève par le dessous. Je citerai seulement Michel-Ange et Beethoven ; ce sont deux violents et deux désespérés. Il suffit de lire à ce sujet les deux livres de Romain Rolland, et les lettres de Michel-Ange. Disons qu'il y a, dans les œuvres d'art les plus émouvantes, une sorte d'excès, un commencement de grimace, qui quelquefois envahit tout (pensez aux monstres de l'Inde et aux figures à plusieurs bras), qui quelquefois se rencontre dans les ornements accessoires (cathédrales, gargouilles, damnés) ; mais cet élément diabolique n'est jamais si sensible que lorsqu'il est surmonté, vaincu, enchaîné. Même dans la douceur et dans la grâce, s'il n'y a pas une force grondante, nous tombons dans le charmant, dans le joli ; nous perdons le beau. Et c'est par là qu'on peut expliquer que l'on préfère souvent la force, au péril même d'un genre de laideur. Je ne dis pas laideur achevée, mais laideur menaçante.

Et ces remarques me conduisent à une autre idée que je veux développer elle aussi amplement, et qui déterminera mieux les Beaux-Arts. Mais n'oublions pas la force, et violence, comme dans Prométhée, qui n'est pas loin.

Ce que je veux maintenant, c'est ramener le bien et l'honnête comme élément du beau. Vieille idée, et qui se retrouve dans l'expression métaphorique : une belle action. Mais cette idée est méprisée, et avec raison, si on la prend comme idée extérieure. La morale, au sens vulgaire du mot, n'a rien à voir ici. Le beau se suffit. Il exprime par lui-même fortement, sans qu'on puisse jamais le traduire en pieux discours. Ce qu'on peut traduire en pieux discours, comme un monument aux morts de la guerre, ou un tableau édifiant, sera tout aussi bien laid, ou tout au moins sans beauté aucune. Et pourtant le beau est religieux. Ce rapport frappe, sans éclairer. Nous aurons du mal à débrouiller ces idées. Toutefois, en partant de l'idée en quelque sorte physiologique de l'honnête, du convenable et du mesuré, nous avons chance de toucher le beau, dans le moment qu'il se dégage du convulsif et du violent, et de saisir, en même temps, peut-être, la religion en ses racines. Mais c'est assez annoncer.

Ce que l'homme fait par les passions, les émotions, les convulsions, enfin par l'imagination réelle, n'est pas naturellement beau. Le cri n'est pas le chant ; l'agitation frénétique n'est pas la danse ; l'effervescence n'est pas la fête ; un coup de griffe n'est pas un beau dessin. Qu'y a-t-il de beau en ces mouvements ou en leurs vestiges, lorsque nous les jugeons beaux ? Songeons ici au dessin, le plus pur des arts peut-être, et à cette main légère. Rien n'est plus sage qu'un beau dessin ; toutefois griffonnage c'est encore griffe.

Ce qui me guide ici, c'est le mot fameux d'Aristote sur la tragédie, qui, dit-il, par la terreur et la pitié, purifie ou purge en nous ces passions mêmes. L'idée est encore loin de la chose. Mais, en considérant des arts plus étroitement liés aux mouvements du corps humain, je retrouve l'idée, je ne puis la nier. L'exemple le meilleur se trouve dans la musique, je veux dire le chant. L'homme en proie à l'imagination c'est-à-dire à l'émotion et à la passion, gémit, crie, mugit ou râle selon le cas. C'est à peine langage, quoique le langage garde beaucoup de ces bruits ; ce n'est pas chant. Le son musical est un cri gouverné. Qu'est-ce à dire ? Un cri qui s'imite lui-même, qui s'écoute, qui se continue. Cela n'est possible que par un gouvernement de tout le corps. Toute convulsion, tout sursaut, tout étranglement de soi par soi, ramène le son au bruit. La musique à sa source traduirait donc une discipline du corps humain, et exactement une purification ou purgation de toutes les passions.

Le corps humain est ainsi fait qu'il s'emporte de lui-même jusqu'à l'extrême de l'agitation. Un homme en vient vite à disputer selon sa force, et non point selon ses raisons. Par ces étranges moyens, comme cris et jurons, il exprime très mal ce qu'il sent, il se perd lui-même ; il ne se connaît plus ; la conscience de soi s'efface dans tous les genres de convulsion. Sans vouloir m'attaquer à cette idée, qui est fort difficile, j'aurai occasion plus d'une fois de remarquer que les beaux-arts nous aident beaucoup à prendre et à garder conscience de nous-mêmes, ou en d'autres termes à savoir ce que nous sentons. Comme disait Comte, souvent un poème vieux de deux mille ans nous éclaire sur nos propres sentiments. Par le mouvement sauvage, qui est refus du modèle, notre être nous échappe, partie ou tout ; et cette poursuite de soi-même, par la méthode de l'exaspération, est ce qui irrite le plus dans les paroxysmes. Les arts seraient donc comme le miroir de l'âme ; et la musique, encore mieux peut-être que la poésie, nous aide à nous risquer jusqu'aux limites du sentir ; c'est sur ce bord extrême qu'elle nous sauve. Mais aussi elle n'est belle que si elle nous sauve. Et c'est pourquoi la musique sublime porte en elle quelque chose de redoutable que Gœthe sentait très bien. L'indomptable est la substance de la musique. Une musique que le bruit ne menace pas, une musique qui ne surmonte rien, nous savons très bien ce que c'est. Il y a abondance, dans tous les arts, de formes qui ne savent que plaire, et qui sont sans rugueux, sans prise aucune. La musique qui n'est qu'harmonieuse n'est plus musique. C'est pourquoi les essais les plus hardis ici, et même artificiels, visent à retrouver et à côtoyer le bruit ; oui, mais à le vaincre. La musique se meut entre grâce et force, et nous sentons très bien ces deux excès.

La danse a le même caractère. Mais, pour bien comprendre cela, il faut prendre la danse tout près de la nature et tout près des passions. La danse comme spectacle appartient à l'art dramatique. Mais l'art du spectacle, comme je l'ai fait déjà entendre, reprend tous les arts, les vide de leur contenu, les transpose ; notamment la danse y est méconnaissable. La danse n'est pas spectacle en elle-même ; elle n'a pas besoin de spectateurs. Au premier jour de fête et de danse aux carrefours, vous vous en convaincrez, vous saurez que la danse ignore le spectateur. Qu'est-ce que c'est donc que la danse ? Une purification aussi des passions. La danse guerrière n'est pas le combat ; la danse religieuse n'est pas l'effervescence contagieuse des foules ; la danse amoureuse n'est pas le délire de l'amour. Tenons-nous tout près de l'objet, et nions le spectacle. Rousseau, dans *la Nouvelle Héloïse,* explique très bien les raisons de la danse villageoise ; plus on presse cette analyse, plus on approche de saisit la danse en sa notion. Le délire de l'amour se traduit d'abord par une sorte de timidité, intérieurement violente, et qui effraye. Les passions les plus folles se développent à partir de là, par une contradiction entre ce qu'on voudrait faire et ce qu'on fait ou ce qu'on craint de faire. L'emportement et la crainte de soi se partagent l'homme infortuné qui se fie à son premier mouvement. Il n'est pas nécessaire de suivre maintenant cette analyse. Disons seulement que l'amour alors n'est plus pensé ; qu'il cherche son objet et ne le trouve point. Réellement l'homme ne sait plus ce qu'il éprouve. Au contraire, par la danse, voyez comme l'amour prend forme ; mouvement réglé des couples, soumis au nombre et au rythme. Remarquez comme le bruit des pieds, puis des mains et du tambour, accompagne naturellement la danse ; c'est par là que l'accord de tous les danseurs est senti par chacun des couples. Par ces mouvements réglés et répétés, donc, l'amour se laisse penser ; l'amour prend assurance ; l'amour cesse de balbutier. La danse doit être prise comme un langage, qui n'exprime qu'en réglant, qui exprime parce qu'il règle ; je dirais bien qu'il n'exprime finalement que la règle même, ou l'expression même. La danse bretonne, si conforme encore à l'ancien style, donne un bon exemple de cette communication des mouvements qui résulte de la subordination des mouvements à une règle ; et cette règle, qui fait que chacun, sans contrainte ni surprise, s'accorde aux voisins et à tous, est ce qui occupe la pensée ; d'où résulte le plus vif plaisir de société ; mais aussi celui qui exclut le mieux, et même dans l'avenir prochain, le désordre et la fureur. C’est pourquoi cette beauté de la danse paysanne commande aussi une beauté du corps humain et même du visage ; j’y ai souvent remarqué une uniformité et une ressemblance, comme on voit dans les danses sculptées. Il est clair que toutes ces formes dansantes sont ramenées à leur équilibre et qu’elles n’expriment plus rien qu’elles-mêmes, l’essence d’elles-mêmes, par l’oubli des vains accidents. Purification en ce sens que les mouvements tumultueux se transforment en quelque chose que l’on peut percevoir. Percevoir, c’est prévoir. Le monstre ne fait plus peur ; il prend forme ; il ressemble à lui-même ; nous aurons à dire que la ressemblance d’un beau portrait se termine là, et ainsi plaît hors de toute comparaison avec le modèle. Fixer l’imaginaire, c’est peut-être le but de tous les Beaux-Arts. Et qu’il y ait de l’immobile dans la vraie danse, c’est ce qui est évident. Cette suite bretonne est déjà comme une frise, et le retour des mêmes mouvements efface le changement dans le changement même.

Au sujet de cette idée de l’immobile, je puis anticiper sans crainte ; les arts de la sculpture, de le peinture, du dessin, s’établissent dans l’immobile. On ne peut pas dire qu’ils y soient réduits ; on dirait mieux qu’ils ont enfin conquis l’immobile. En un sens, comme je disais, le portrait efface le modèle. Mais pourquoi ? Nul ne pensera que le modèle, perpétuellement autre, et se dérobant lui-même, soit mieux objet que le portrait. Rappelant ce qui a été dit de notre imagination, qui toujours rentre dans notre propre corps, et pour notre tourment, je veux dire, pour ouvrir quelque avenir à notre idée, que le visage vivant, toujours inquiet et mouvant, est surtout propre à entretenir, en celui qui s'y intéresse trop, une sorte de tempête diffuse qui tire nos actions en tous les sens, et nous effraye de nous-mêmes. Et par opposition on peut juger de la possibilité d'un sentiment stable et fidèle à soi qui serait enfermée dans un beau portrait. C'est pourquoi, comme je voulais dire, on reconnaît dans un beau portrait ce qu'on ne reconnaissait point dans le modèle. Et en terminant je livre à vos réflexions ce paradoxe, que ce n'est point le portrait qui ressemble au modèle, mais que c'est plutôt le modèle qui ressemble au portrait. C'est de la même manière que l'amour à son éveil trouve son miroir dans la danse. Mais ne prenez de telles idées que comme des propositions, selon le sens à la fois fort et modeste de ce beau mot.

Troisième leçon

19 novembre 1929

AVANT de poursuivre en des exemples l'exposé de cette idée, bien ancien- ne, mais souvent méconnue, que les Beaux-Arts purifient les passions, je crois à propos d'assurer un peu cette idée d'un autre côté par un regard aux passions elles-mêmes. Chacun sait bien que les passions de la colère, de l'amour, de l'ambition, de l'avarice, consistent en un dérèglement des pensées, lesquelles ne sont plus examinées ni conduites, mais crues et suivies, sans progrès, et en même temps se trouvent presque toutes comme pourvues d'épines. Mais où nous sommes blessés par ces pensées impalpables, c'est ce qu'on ne saurait point dire. C'est qu'aussi le dérèglement n'est pas à proprement parler dans nos pensées, mais plutôt dans le régime de notre corps. Agitation, crispation, troubles de la circulation, étranglement, soupirs, ce sont des symptômes que tous les poètes ont remarqués, mais que l'on incline à considérer comme des effets plutôt que comme des causes. Toutefois un examen même sommaire des émotions fait voir que souvent elles n'ont pas d'abord de causes dans nos pensées, comme la peur, la surprise, la mélancolie, la mauvaise humeur, l'impatience, l'anxiété le prouvent assez ; et cela fait un chemin pour remarquer que le trouble des passions, quoiqu'il s'accompagne presque toujours de pensées, prend naissance, s'entretient, s'accroît, et s'use selon la mécanique et la fabrique du corps humain. Mais qu'est-ce que le corps humain ? On peut l'expliquer passablement en quelques mots. Squelette articulé, muscles, système nutritif et évacuateur, système nerveux, centres en hiérarchie, cerveau, voilà ce que c'est. Et la loi du mouvement spontané, en un tel système, est celle-ci, que toute excitation ou irritation s'irradie par les centres et ainsi gagne fort promptement tout le corps. Par exemple je me pique, je me brûle, je fais un faux pas ; tout le corps est aussitôt en sursaut et tremblement. En sorte que le premier mouvement n'est pas de remédier, mais plutôt, comme dans une ville, une alerte, un tumulte, une alarme, une effervescence. Tous les muscles se réveillent et se mettent en boule autant qu'ils peuvent, contrariés en cela les uns par les autres, d'où résultent tremblement, contracture, essoufflement, et, par répercussion, folie du cœur et congestion des parties molles. Et ce premier tumulte ressemble toujours un peu à la peur. Toute attaque des passions offre toujours cette nuance, la peur de soi ; et toujours le sentiment de l'impuissance et de l'esclavage est celui qui exprime le mieux cet état insupportable, dont, folie propre aux passions, nous essayons de sortir par des pensées. Certes les pensées peuvent y aider ; mais cette ruse est longue. Un autre chemin s'offre, plus expéditif, qui est l'action, Platon disait la gymnastique ; et il est vrai que n'importe quelle action rétablit la forme humaine en son équilibre, et délie l'homme. D'où l'on comprend que la violence contre soi ne tarde jamais à se traduire par la violence contre les autres. Le combat ou le crime délivrent d'impatience. L'autre délivrance, plus promptement efficace que la raison, suppose un autre genre de ruse. Le chant nous en a fourni l'exemple le plus clair. Celui qui chante pour chasser la peur est bien plus habile qu'il ne croit. Mais il faut venir à d'autres exemples, qui intéressent moins visiblement nos muscles et nos viscères.

Que la poésie soit premièrement une sorte de chant, c'est ce qui est évident. C'est un chant plus libre, (l'éloquence est plus libre encore) mais où l'on retrouve d'abord le rythme, ou plutôt une partie du rythme, qu'il vaut mieux appeler le nombre. On y sent aussi des retours de sons, les rimes, qui gouvernent le système parleur ; et, dans l'ensemble, une suite de sonorités et d'articulations qui conviennent à notre forme, et qui même la confirment et la rétablissent. On reconnaît donc ici, comme dans la musique, un accord entre les démarches intellectuelles et la nature corporelle, ce qui faisait dire à Kant que le beau enferme une finalité sans fin extérieure. Le beau, autrement dit, nous fait sentir en nous-mêmes l'accord entre le haut et le bas, si vainement cherché souvent par la sagesse. Mais la poésie nous donne bien plus. Car, à peine avons-nous prêté l'oreille, le gosier, tout le corps, à cette sorte de cri humainement conduit, et si conforme, dirai-je, à notre santé, qu'aussitôt par les mots soumis, par les mots comme pris dans cette loi imperturbable, nous découvrons un sens et une raison. Le miracle de l'art ne peut aller plus loin. La chanson, qui est du corps, et le sens, qui est de l'esprit, s'accordent sans que la moindre violence soit faite à l'un ou à l'autre. Bien plutôt les deux se prêtent secours, comme si la pensée n'attendait que cette forme de sonorités et d'échos, d'avance mesurée, pour paraître en sa libre expression, et comme si le corps, qui par cette musique invente des pensées, ne suivait que son bonheur propre et ses naïfs besoins. Cette réussite est rare, mais estimée au-dessus de tout. Et l'on sait qu'il y a deux manières assez communes de la manquer, qui sont manquer de sens et manquer de chanson. Et qui ne voit que, par cette sollicitation de tout notre être, source de la plus merveilleuse attention qui soit, la poésie nous saisit dans le dessous même de nos passions, aussi bien que dans le plus haut de notre esprit ? Et remarquez que la musique nous dessine nos passions, c'est-à-dire les entretient en même temps qu'elle les modère, par ces jeux de dissonances et de résolutions, par ces imitations et annonces, on voudrait dire présages, qui représentent si bien le cours d'une vie et le régime de nos pensées ; mais qu'elle le fait en s'adressant principalement au corps, et sans exprimer aucune de nos pensées. Au lieu que la poésie nous exprime, dans le commun langage, nos passions mêmes, en même temps qu'elle les règle. C'est ainsi que, par la poésie, nos passions sont déjà chose et spectacle, étant représentées par cet édifice sonore, en un sens immobile, c'est-à-dire impossible à changer, impossible à penser autre. Par ce moyen nous approchons du désespoir, de la fureur, de l'amour délirant ; nous nous penchons au-dessus, mais nous n'y tombons pas. Et nos peines étant ainsi tenues à distance de vue, et comme étrangères, humaines, objet, en échange nous prenons une sorte de majesté, comme Jupiter sur l'Ida. Cette contemplation d'un malheur, qui empêche qu'il revienne sur nous, qu'il rentre en nous par convulsion, c'est proprement l'état sublime.

Il faut réintégrer, disais-je, le sublime dans le beau. Et voici ce que c'est. Le beau, enseigne Kant, est ce qui, dans l'objet, nous fait sentir l'harmonie de nos deux natures, et ainsi notre être réconcilié. Nous sentons le beau ; nous nous y livrons avec bonheur, sans éprouver de lutte en nous, et bien au contraire. Au lieu que, dans le sublime, analyse admirable et à jamais acquise, nous mesurons la puissance des forces extérieures, et la fausse infinité, à qui on ajoute, et qui manque toujours à sa limite, sans qu'on puisse créer la moindre valeur par cette amplification ; c'est ainsi que nous toisons le volcan, la tempête, le désert, la montagne, le gouffre, le glacier, et les distances des étoiles ; et par retour à nous qui toisons cela, nous découvrons une puissance de penser, de mesurer, enfin de contempler cela même, qui est d'un autre ordre, qui court loin devant, bien mieux qui d'avance suffit à contenir toute grandeur de force et à la mépriser ; vraie infinité. Chacun connaît le roseau pensant de Pascal ; que chacun se le récite. Il est beau de séparer, parce qu'ainsi on définit. Mais peut-être sommes-nous mieux éclairés par la poésie et surtout par la musique, que si nous avions considéré d'abord les arts plastiques ; et ce n'est peut-être pas peu que de réintégrer d'abord musique et poésie dans les beaux-arts, rétablissant même la poésie au premier rang ; en sorte que nous prenons le beau tout à fait au sérieux, et non plus comme un luxe. Et il me semble que nous retrouvons ainsi dans le beau le moment du sublime, par cette puissance de nous faire spectateurs de nos propres tempêtes. Sous ce rapport, la musique et la poésie éclairent beaucoup les autres arts. Et pour mon compte, j'ai cru apercevoir à cette lumière une étrange idée, que Kant a très nettement dessinée, mais que cet homme sage n'a peut-être pas mesurée selon l'humaine faiblesse, c'est que le beau n'est pas l'agréable. Par la poésie et surtout par la musique, il me semble que j'ai appris à moins estimer, dans les œuvres, ce qui plaît, que ce qui délivre l'homme et le remet en position d'homme.

Et voici ce que je veux dire ; c'est que le sentiment esthétique pourrait bien être une fiction. Ce sont nos sentiments, amour, ambition, avarice conquérante, qui deviennent esthétiques par un genre de purification qui ne vient ni d'action ni de raisonnement, mais plutôt de contemplation. L'homme ne s'approche pas du beau dans un vide et comme un ennui de sentiment ; trop chargé au contraire de passion, il vient ici apprendre à sentir sans mourir. Ce serait, et c'est souvent, la mort de l'art quand il n'est point remède. Celui qui ne sent pas quelque malheur imminent qui sera sa propre œuvre, quelque torture d'imagination, quelque regret trop lourd, celui-là est déjà spectateur ; il ne le devient point. Il attend de l'objet beau quelque sentiment pur, trop loin de terre, assurément très faible s'il existe, et qui est très voisin de la curiosité. Je dirais que c'est un grand mal si celui qui cherche le beau est déjà purifié. On ne peut, à ce que je crois, ni admirer le beau, ni le créer, que si l'on se trouve pris d'abord dans un mouvement de malheur dont on attend quelque extrême terrible. En bref il faut que le beau ait un contenu de sentiment, entendez d’émotion sauvée, ce qui suppose d’abord une émotion qui soit tumulte menaçant, et puis qui se change en apaisement et délivrance. Telle est la démarche d’admirer. Les larmes sont le signe du sublime ; et cette saignée naturelle indique assez quelle pression du sang, quelle menace du sang. Enfin la contemplation, si elle n’est pas victoire de soi, reprise de soi, salut, est quelque chose qui ennuie, si on ne s’y intéresse pas par quelque autre motif, comparaisons, connaissance des styles et des écoles, collections, enfin tous les commentaires de l’intelligence. J’ai connu un homme qui avait entendu trop de musique, et sans doute sans besoin réel de musique et le plaisir de comparer ne l’avait pas guéri de l’ennui. La bonne femme qui va chercher son salut sous les arceaux est sans doute plus près de sentir le beau qu’un archéologue qui s’amuse à reconnaître les attributs des personnages, et à suivre l’histoire des saints dans le livre de pierre. Il se peut que les arts s’affaiblissent en même temps que les passions. Je rappelle Michel-Ange et Beethoven. Au reste il se peut que ce qu’on décrit sous le nom de sentiments moraux, comme sympathie, admiration, vénération, charité, appartienne aussi au monde des fictions. Toute passion participe de la morale quand elle est purifiée et sauvée par la volonté raisonnable. La sympathie serait la haine sauvée ; la charité serait l’horreur sauvée. Mais, comme il y a un art de pure contemplation, il y a une morale de pure contemplation ; ce sont des passe-temps. Selon moi le bien n’est pas une idée abstraite et adorée ; le beau, non plus. Revenons à nos exemples.

L’éloquence est certainement une discipline des passions les plus redoutables, ou bien elle n’est rien. On se fait une idée de l’éloquence académique ; mais je prendrai deux exemples de l’éloquence réelle. Au tribunal, l’éloquence a pour fin de mettre en forme cette apparence du droit qui empêche le plaideur de dormir. Le plaideur, lorsqu’il entend son avocat, pense enfin sa propre affaire comme un objet, soutenu en cela par l’assiſtance, qui toutefois, par moins de passion, risque de sentir moins vivement le beau, quoiqu’elle y pense peut-être beaucoup. Vous avez sans doute remarqué que ceux qui sont toujours diſposés à sentir le beau ne sont pas ceux qui le sentent le plus vivement.

Maintenant, devant la foule ou l’assemblée, qu’eſt-ce qu’éloquence, si ce n’est la mise en forme et en ordre de la redoutable rumeur, rumeur en chacun, multipliée par la foule ? Jaurès, il m’a semblé, reprenait le tumulte et les vagues de la rumeur, les imitait, les figurait montant et descendant à la manière des éléments indomptables ; mais en même temps, par une sorte de musique ou de poésie plus libre, il s’en montrait maître ; et surtout, par les mots et par le progrès des arguments, il donnait à cette colère et à cette rumeur de foule un visage de raison. J’entendais très bien en sa voix ce bruit terrible d’émeute, mais surmontée. Que peut être l’éloquence où l’on n’entend plus du tout ce bruit menaçant ? De même je disais : qu’eſt-ce qu’un chant, qu’eſt-ce qu’une musique que le bruit ne menace pas ? Qu’eſt-ce qu’une musique qui n’eſt pas sur le point de périr ? Mais la singerie se glisse dans tous les arts, et l’on feint quelquefois de tomber, comme le gymnaſte.

Quatrième leçon

26 novembre 1929

CONCERNANT les arts du premier groupe, ceux qui ont pour objet et instrument le corps humain lui-même, j'en ai assez dit pour mettre en lumière l'idée que je voulais vous exposer, à savoir que cette touche immédiate du beau, qui nous prend par le dessous, par le corps, et qui dénoue et délivre le corps, et par là délivre le haut de l'esprit et lui donne conscience d'une liberté de jugement toute souveraine, est ce qui distingue les Beaux-Arts des autres genres de consolation, par la raison, par la foi, par l'amitié, par l'amour. Et cela nous fait comprendre déjà que, même dans le cas où la poésie nous apporte de fortes raisons d'accepter, telles que l'immensité du monde, ou le cours irréparable du temps, ou l'exemple d'autres malheurs, ce ne sont pas ces raisons principalement qui agissent ou, pour mieux dire, elles n'agissent pas les premières ; mais l'art du poète, comme l'art de la danse et comme l'art du chant, calme d'abord l'orageux et tremblant cœur humain, en rendant à elle-même la forme humaine, qui de ses propres forces se contractait et s'étranglait. Et que ce modelage du corps humain, à l'exemple de ce que font les nourrices, prépare déjà un modèle à la sculpture, c'est ce que l'on devine. Mais l'idée étant maintenant rappelée en toute sa force, nous devons la retrouver, ou l'essayer, ou l'appliquer aux arts du deuxième groupe, qui sont les arts du spectacle.

Il n'y a pas ici de difficulté. Le poète se trouve déjà placé, comme nous disions, dans la situation du spectateur ; il prend du recul par rapport à ses peines ; il s'en retire ; il les jette au passé ; toutefois il n'en sait rien. Il se sent spectateur ; il ne se sait pas spectateur. Tel est le premier moment de l’art. Le second moment est de réflexion. Au spectacle, le spectateur se sait spectateur ; tout lui dit qu’il l’est. Nous n’épuiserons pas l’inventaire de cet art, le plus rusé de tous. Je vois que le spectateur est assis, et écarté de la scène. Et même, comme je disais, le chœur de l’ancienne tragédie lui offrait une sorte de modèle du spectateur, du spectateur un peu plus près de l’action, et même y participant, mais par des évolutions réglées et des chants soutenus qui donnent en spectacle un spectateur déjà purifié. On cloue Prométhée, voilà l’action. Les Océanides ont ici un double sens ; car elles sont spectatrices en spectacle ; mais, encore mieux, elles figurent déjà par leur nom des forces liées à ce grand univers ; et rien ne règle mieux nos pensées que cet autre spectacle de la nécessité sans malice aucune, qu’au reste la vraie poésie évoque toujours. J’anticipe, et peu importe.

Mais le spectacle a d’autres moyens, et une naïveté bien savante. Je pense à ces décors qui remuent au vent, au plancher de bois, et au trou du souffleur, qui montre si bien qu’il se cache ; en sorte que le spectateur se trouve secouru sans le savoir. Il trouve avertissement de ne se point jeter, de se retirer de la mêlée autant qu’il le veut, et enfin de mesurer une sympathie aisément trop vive, de la gouverner ; comme faisait une petite fille (c’est une belle histoire que l’on m’a contée) qui aimait les récits effrayants, mais qui par précaution tenait les doigts à ses oreilles, tantôt ouvrant, tantôt fermant, mesurant ainsi à ses propres forces la terreur et la pitié. Aristotélicienne petite fille ! Mais, au spectacle, nous n’avons pas besoin de nous boucher les oreilles. Il nous suffit de regarder le ténor mourant, ou le dragon qui lance flammes et fumée ! Remarquez ici deux genres de dupes. D’un côté celui qui crie : « Ne bois pas ! » De l’autre celui qui observe les lumières et les maquillages et qui se dit : « Derville n'est pas en train aujourd'hui. » Nous essaierons de serrer d'un peu plus près l'art du régisseur. Toujours est-il que le vrai spectateur sait qu'il est spectateur, et spectateur du spectateur, c'est-à-dire spectateur de lui-même ; et lui-même spectacle ; la sagesse commune dit très bien qu'on ne doit pas se donner en spectacle. Pris donc entre ces ondes concentriques, qui, par cette réflexion commune à tous, l'éloignent de la scène, il imite dans le secret de lui-même ce mouvement admirable, qui est celui de la sagesse. Plus qu'empereur et plus que roi. Une sorte de houle de ses pensées le remet au rivage. Ainsi il n'a point peur de soi, il apprend à sentir. Cet art puissant a formé l'homme plus qu'aucun autre art sans doute n'a pu faire. Car, dans la situation la plus redoutable, d'une foule, où les émotions sont contagieuses, et sans limites (pensez à ce que c'est qu'une panique), cet art forme l'homme à se gouverner, et sur les bords mêmes de la passion. C'est ici l'apprentissage, il se pourrait, de la conscience de soi. Voilà une idée un peu trop hardie peut- être ; il est trop tôt pour l'aborder. Remarquez seulement que dans la panique, où l'émotion est au comble, toute conscience est perdue. Nous ne nous faisons pas une idée exacte des sentiments et des pensées dans une foule qui veut guérir la lune malade, ou célébrer la lune renaissante. Surtout nous jugeons mal de ce que ces hommes simples savaient de ce qu'ils sentaient, et savaient de ce qu'ils savaient. Nos paroxysmes sont des gouffres d'ombre. Tel est donc le spectateur, sauvé à tout moment de lui-même par un refus d'être tout à ce qui l'intéresse. Et peut-être savoir de soi c'est refuser de soi. Mais poursuivons.

J'ai rattaché le spectacle aux fêtes, aux cérémonies, aux cortèges, d'où sans doute il tire son origine.

Ces spectacles premiers nous délivrent aussi. La fête ajourne les sévères pensées par une contagion de l'insouciance. Le carnaval multiplie ces signes, et en porte au plus haut point les effets. Le propre de la fête, c'est une joie toute extérieure, et qui devient aussitôt intérieure ; et ce gouvernement intime par l'objet est le fond de tous les arts, peut-être. Toujours est-il évident que les cérémonies et cortèges font comme une éloquence muette, qui éveille nos émotions et en même temps les discipline, transformant la foule en un objet stable, composé, ordonné. Spectacle elle est alors pour elle-même ; et chacun rend à tous cette précieuse politesse. La discipline se fait sentir aux participants, comme chacun l'éprouve dans le défilé militaire ; mais elle agit sur le spectateur aussi. Ces grandes peintures animées sont des essais de vivre en commun selon l'ordre, sous la menace d'une commune émotion. C'est le premier moment du spectacle, où la division de l'acteur, du chœur et des spectateurs n'est pas encore faite. Aussi la cérémonie et le cortège n'essaient jamais beaucoup, et toujours moins que la poésie et l'éloquence. Leur propre discipline est leur principal objet ; ces formes de l'art sont très près de la danse. Mais où est ici le monstre qu'il s'agit d'apprivoiser ? Le monstre, c'est cette foule même. Essai de rester calme en se sentant si fort. Essai d'être Léviathan en gardant raison. Difficile.

Avant de laisser pour un temps ces cérémonies et cortèges, je veux signaler une idée d'importance. C'est de là certainement, de la cérémonie et du cortège, que les arts plastiques ont pris les règles de la composition. Les rangs, et l'ordre des hommes sont le premier modèle de tous les genres d'ornement et le l'architecture même.

Et me voilà à l'architecture, qui semble si loin de nos passions. Mais il ne faut pas oublier que l'architecture est comme le moule en creux des cérémonies, ainsi qu'on voit par l'amphithéâtre, par l'arc de triomphe, par les cathédrales. C'est pourquoi, comme une sorte le vêtement invincible, elle exerce sur le corps humain un puissant effet, et dominateur. D'abord par la masse et par les chemins et détours imposés. Plus subtilement par l'écho, qui grossit nos pas et nos paroles. Surtout par les changements de perspectives qui sont comme les révélateurs de nos moindres mouvements. Ces entrecoupements mobiles me représentent un monde dont je me sens chargé ; un ordre que je m'applique à ne pas troubler. L'architecture invite ainsi au mouvement et au repos, au mouvement réglé et au repos réglé. L'arc de triomphe est bien puissant ; c'est une porte qui mène du monde au monde, il faut passer. Mais rappelons-nous que l'architecture dérive aussi du vêtement. Et le vêtement et la parure ne sont pas seulement spectacle pour d'autres et signes de fête ; ils sont d'abord avertissement, parce qu'ils nous rendent nos propres mouvements plus sensibles. Je rappelle ici le manteau de cour, la mitre, la chape, le hausse-col, la ceinture, le sceptre. Les sièges sont encore des sortes de vêtements. Même un jardin de style est comme un vêtement plus grand que l'on revêt, qui conseille la promenade, non la course ou la fuite, et enfin qui compose l'homme. L'art des jardins appartient à l'architecture ; il en est une importante partie. Un chemin peut avoir une beauté architecturale, un sentier aussi. Un escalier, encore plus évidemment. Mais qu'est-ce que c'est enfin qu'un jardin, un beau jardin ? C'est une nature faite pour la promenade. La promenade dans la nature même est un art que la sagesse doit soutenir ; on se donne un but ; on y court, on ne regarde point. On n'est pas spectateur. Le jardin est une nature préparée, où les perspectives changeantes attirent l'attention ; c'est là que l'on apprend à aimer la nature, et d'abord à ne pas la craindre. Un bel escalier invite énergiquement, et compose un sage. Par contraste, imaginez des débris informes, des décombres, un chantier. Vous êtes tout occupé à chercher une place pour le pied. Menace d'impatience et de colère. C'est laid, parce que l'homme qui y marche est surpris et attaqué ; trompé, décomposé, laid lui-même, enfin aussi éloigné que possible de la danse.

Quant aux arts dont je n'ai pas encore parlé, sculpture, peinture, dessin, il est plus difficile d'y retrouver notre idée. Pourtant, que l'artiste lui-même soit alors discipliné par son art, et qu'il exécute en son travail une sorte de danse, c'est assez clair. La violence y est tout à fait surmontée, surtout dans la peinture et dans le dessin. Le trait d'un beau dessin témoigne aussi bien que le chant. On sait que l'écriture enregistre merveilleusement les passions. Il y a de belles écritures, qui révèlent un homme bien gouverné. Or un beau dessin est premièrement beau, comme est belle une belle écriture. Ces idées seront amplement reprises. De même le geste du peintre est tout à fait sans emportement. Mais que dire du spectateur ? Sommairement que nous imitons, surtout devant la forme humaine, cette paix de l'immobile. Aller au delà dans cette analyse, cela suppose que l'on ait découvert, pénétré les secrets de ces arts, les plus mystérieux de tous. Et, selon mon opinion, c'est en suivant la série naturelle des arts, que, partant des premiers, qui sont les plus clairs et les plus parlants, nous pourrons peu à peu déterminer ceux qui suivent, enfin découvrir les règles et la puissance propre de chacun. Mais cette dialectique par corrélation et opposition est bien cachée. Occasion de remarquer que nous ne pensons que par des séries, c'est-à-dire par l'ordre. Logique encore mal connue et bien peu suite. Descartes est toujours neuf.

CINQUIÈME LEÇON

3 DÉCEMBRE 1929

LAISSANT maintenant ce qui est commun à tous les arts, il s'agit de serrer chacun d'eux du plus près qu'il se pourra, et par les idées mêmes qui leur sont communes à tous. J'ai expliqué sommairement à la fin de la précédente leçon comment une série bien orientée pourrait nous y aider. Il faut venir à l'application, et c'est le difficile. Je me borne à signaler en passant cette méthode de penser, que les mathématiciens pratiquent à miracle, et que les penseurs en tout autre genre semblent ignorer.

Ce qu'est notre série dans son ensemble, rappelons-le, et tenons-le un moment sous notre regard. Trois termes, le corps humain, le spectacle, l'œuvre. De ces termes, nous avons maintenant à considérer de plus près le premier, et à le diviser lui-même selon le corps humain. Or, il n'y a pas ici d'incertitude, parce que le changement d'attitude selon la fatigue est le moins que notre corps puisse faire, même quand il dort. Un soupir est premièrement un changement d'attitude, et un cri est d'abord l'effet d'un corps qui se retourne sans précaution. Ainsi la danse est le premier des arts. La musique s'oppose à la danse parce qu'elle subordonne tous les mouvements du corps à son effet propre. La poésie enfin, d'une certaine manière, rassemble ces deux arts. Mais afin de bien expliquer cela, j'ai besoin d'un terme auxiliaire, le langage. Le corps humain, par sa structure, nous offre deux formes du langage naturel, le geste et la voix. On aperçoit aussitôt que la danse correspond au premier, et la musique au second. Toutefois si l'on veut comprendre en quel sens l'art est langage, il faut prendre le langage aux racines. Et il est clair que le premier et le plus puissant langage, c'est l'action. Agir, c'est signifier. Fuir, c'est conseiller la fuite mais conseiller directement et énergiquement, par le mouvement même. S'abriter, se jeter à terre, comme les soldats faisaient à la guerre, c'est comme jeter à terre tout homme. Les corbeaux s'envolent dès que l'un d'eux s'envole. Comprendre, alors, c'est imiter. Tel est le premier moment de ce langage du geste. Comprendre, ce n'est d'abord rien de plus qu'imiter. C'est par imiter que nous commençons ; et telle est la société essentielle, entendez communication constante entre les actions et, par suite, entre les sentiments. Maintenant savoir ce que signifient les actions ainsi imitées, c'est une question qui se pose ensuite. Par exemple, pourquoi fuir ? Quel danger ? Quel ennemi ? J'ai représenté, en nos exemples, une manière de comprendre qui ne suppose point que ces questions soient même posées. Comment, dans la suite, les gestes, qui sont des actions esquissées, arrivent à désigner les objets, cette question appartient à l'histoire du langage. Je veux considérer ici le premier langage, en vue de comprendre la danse considérée comme le langage absolu. Et voici ce que j'entends par langage absolu. Il y a une partie du langage qui n'a d'autre objet que lui-même ; il y a un moment du langage où le langage occupe toute la pensée. Comprendre, c'est seulement savoir que l'on communique ; c'est imiter sans chercher plus loin. C'est imiter et savoir que l'on est imité. Le pur signe, qui est le premier signe, n'a pas d'autre sens que lui-même ; il va, il revient ; il est confirmé par l'échange. Tel est sans doute le lien de société ; et l'on peut comprendre par là ce que chacun sait, c'est qu'il y a bien de la différence de ce que l'on dit à l'étranger à la même parole que l'on dit aux siens. Faire société ce n'est pas principalement savoir ce qu'on exprime, c'est d'abord savoir que l'on est compris.

Assez de paradoxes. Je veux considérer la mère et l'enfant. Le sourire est appris ; mais l'enfant ne sait pas d'abord ce que signifie un sourire. (Et qui jamais le saura ?) L'enfant apprend à sourire ; il reconnaît son sourire dans le sourire maternel ; il éprouve qu'il a compris le signe en éprouvant qu'il l'a renvoyé. Il y a quelque chose d'inexprimable en cette rencontre, ou plutôt en cette conformation, qui est physiologique ; toujours est-il qu'on aperçoit ici quelque chose d'important, c'est que le signe se sculpte et se fixe par ce continuel échange ; et je retrouve la propre forme de mon signe dans le signe même qui y répond ; l'imité est le modèle, et je vois l'autre tel qu'il me voit, ou plutôt je le vois me voir tel qu'il me voit. Telle est sans doute la première et la plus ancienne image de moi-même ; le premier miroir si vous voulez. Cette vision de moi indirecte et réfractée est propre au geste, parce que je ne vois point mon geste comme l'autre le voit. Mais l'idée sera plus claire peut-être par l'exemple de la voix. Par exemple, nous autres adultes, nous apprenons l'anglais en pensant à ce que nous voulons dire et en essayant de le dire. Mais telle n'est pas la méthode de l'enfant. L'enfant parle comme il sourit ; on peut sourire en anglais, et arriver au langage anglais par là. L'enfant apprend donc la parole comme il apprend le geste ; il a seulement ce secours, propre au langage vocal, c'est qu'il s'entend comme on l'entend. Et toutefois, son objet premier n'est pas de signifier quelque chose, mais d'abord de produire un signe. Oui, d'abord cette chose admirable, un signe ; ce qui est obtenu lorsqu'on reçoit en réponse le même signe. Voilà ce que c'est premièrement que communiquer. On parle, on est compris ; ensuite peut-être on saura ce qu'on dit. Savoir ce qu'on dit, c'est toute la pensée.

Disons donc que le premier échange consiste à trouver écho dans le semblable. Et il est clair que, pour le geste, je ne puis reconnaître par la comparaison que mes gestes ressemblent à ceux de l'autre ; car il n'y a point de ressemblance entre mon geste, dont je ne puis m'éloigner ni me détacher, et que je sens par le dedans, et le geste de l'autre, que je perçois comme une chose extérieure. Il faut donc que, refaisant le même geste, je fasse paraître dans le même temps et aux mêmes intervalles le même geste de l'autre. C'est ainsi, non autrement, que, dans le miroir des eaux, Narcisse connaît que c'est lui-même qu'il voit ; car ce que je connais dans le miroir est une image de moi toute nouvelle, et qui ne communique avec la première que par la coïncidence répétée de mouvements tout à fait différents dans leur apparence. Je ne veux point remonter au delà de cette analyse, et c'est au reste fort difficile. Il me suffit de revenir à ce vis-à-vis des deux semblables, qui s'étudient à se comprendre et à se répondre, ou plutôt à savoir qu'ils se comprennent et se répondent.

Et l'on s'explique même que le bruit et le contact s'ajoutent ici à la vue pour mieux assurer le départ et l'arrêt des mouvements. Par cette imitation attentive et recommencée, le geste commun devient modèle. J'apprends de mieux en mieux à le faire à mesure que j'apprends à le reproduire dans l'autre. Et, puisque l'action est le premier langage, il faut dire que le premier apprentissage des signes, qu'au reste les premiers jeux de l'enfant nous représentent, consiste en une imitation réciproque d'un mouvement répété, qui, par là même, se trouve de mieux en mieux réglé. Je me risque à dire que cet exercice est le plus ancien plaisir de société. Exprimant quoi ? Rien de plus que ceci, à savoir que nous exprimons des signes, que nous renvoyons des signes, et des signes qui ne sont que signes. Bref on apprend les signes avant d'en connaître le sens. On répond bien avant que l'on ait compris ; et, par cela seul, on éprouve l'accord de société, on reconnaît le semblable.

La danse, que je viens de décrire, et que vous avez sans doute reconnue, serait donc la plus ancienne conversation, celle qui n'exprime rien qu'elle-même. Nous sommes en conversation, et nous nous disons ceci, que nous sommes en conversation. C'est bien plus qu'exprimer une chose ou une autre ; c'est exprimer l'homme à l'homme. On trouverait aisément, dans toutes les assemblées, une partie du langage qui rend seulement l'assemblée présente à elle-même. Les acclamations, les applaudissements, les huées n'expriment rien d'autre que l'accord ; et ce sont les plus puissants de tous les signes. Ils façonnent et disposent chacun à la ressemblance des autres, et ce n'est pas peu. C'est se comprendre dans le sens le plus profond du mot ; c'est le fond du langage. La politesse est, pour le principal, un échange de signes de ce genre-là. On sourit. Que signifie ? Rien de plus que ceci : nous nous disposons de même. On salue. Certes le salut, comme aussi le sourire, a mille sens cachés ; le salut signifie que je renonce à attaquer, que je me soumets, que je me confie. Mais le salut échangé signifie premièrement un accord de société, une union, une paix. Sur ces signes qui ne sont que signes, le sens du signe, le sens extérieur, pourra se greffer. Ce détail, dont vous devinez l'immense suite, appartient à la théorie du langage. Si l'on avait regardé par là, et physiologiquement, l'on n'aurait point proposé cette difficulté dialectique : comment peut-on parler avant de savoir ce qu'on va dire ? J'ajoute en passant qu'il faudrait y regarder aussi sociologiquement, en vue de comprendre comment nos premières pensées sont liées aux cérémonies de société.

Je n'entre point dans ces questions. Je remarque seulement que le langage absolu se retrouve dans tous les arts, qui, en ce sens, sont comme des énigmes, signifiant impérieusement et beaucoup, sans qu'on puisse dire quoi. Ce caractère est bien visible dans la poésie ; car il est clair que la signification d'un poème ne tient pas toute dans ce qu'on en pourrait expliquer en prose. Il y a autre chose, qui est bien plus puissant ; il y a un sens qui porte l'autre sens ; un sens qui est inexprimable, si ce n'est par le poème, toujours neuf, toujours touchant. C'est que, par le rythme et la sonorité, au fond par une disposition du corps humain, le poème établit entre l'auteur et le lecteur un commerce absolu, par lui-même admiré et aimé. La musique n'a point d'autre sens que celui-là. C'est un langage qui n'exprime rien que lui-même. Dès qu'il est chanté par tout le corps, il est compris. Sans vouloir anticiper trop, ni essayer trop vite l'idée, j'indique qu'on pourrait retrouver dans l'architecture et dans la peinture ce langage absolu, soutenant et portant ce qu'il faudrait appeler le langage relatif. Une cathédrale comme Chartres est éloquente d'une certaine manière que le discours ordinaire peut traduire. Voici les évangélistes, saint Denis portant sa tête, la création, Adam puni, le jugement dernier. Mais la cathédrale ne serait pas une œuvre d'art si elle ne disait encore autre chose, mais plutôt d'abord autre chose, qu'elle seule sait dire, et qui est bien plus éloquente, bien plus émouvante. Tel est le signe absolu. La tour de Babylone était un signe absolu. Une belle peinture, de même, est un signe absolu, et on le sent, puisqu'un portrait ne dit rien qui soit relatif à rien. Il ne dit que soi ; et cette signification est impénétrable. Il suffit de cette vue sur les arts proprement énigmatiques ; cela nous fait pressentir le prix de l'ordre. Revenons maintenant à la danse, échange absolu du geste, confirmation du geste, école du geste, école de société.

D'après cette élaboration de la notion de la danse, voici les caractères principaux que l'on peut comprendre dans cet art.

D'abord le rythme. La danse est rythmique, et je crois même que le rythme est ici à sa source, on n'en trouverait point de suffisantes raisons dans la voix seule ni dans la musique seule. Le rythme est une loi du mouvement, ou plus précisément du travail. La première raison du rythme dans toute action c'est le rythme vital lui-même, respiration, circulation. Mais tous les rythmes ne font que traduire la loi de fatigue ou de repos, dont la succession de la veille et du sommeil donne un exemple. L'organisme en action s'encrasse plus vite qu'il ne se nettoie, d'où la nécessité du sommeil, aussi bien pour l'action de chaque muscle. Il y a un intervalle convenable entre des coups de hache, entre des coups de rame, ou dans le mouvement du fléau. Mais ce dernier exemple fait apparaître une autre cause du rythme, laquelle résulte de la société. Le rythme est la loi de toute action commune. Et le rythme se trouve alors mieux déterminé. C'est un signal, et qui comprend au moins deux éléments, un avertissement et un commandement distribués régulièrement le long du temps, et dont le retour est attendu. Je pense au cri des poseurs de rails, au chant des rameurs, au roulement de tambour qui règle les coups de bélier lorsqu'on lance un navire ; mais déjà, par les effets mêmes, et par l'alternance de l'effort et du repos, toute action fait rythme. La danse en société se règle elle-même au bruit des pas ; le tambour ne fait que le grossir ; les mains et les claquettes s'y joignent naturellement. Et parce que les perceptions fortes et faibles se suivent selon une attente, le nombre paraît comme objet. Danse, maîtresse de musique, et maîtresse d'arithmétique.

Le second caractère de la danse c'est l'harmonie, j'entends l'harmonie musculairement, par opposition au désordre d'une peur ou d'une colère, et l'harmonie doit être prise ainsi, parce que l'action est première. La contracture, qui paralyse, est un effet de la surprise ; l'adresse et la souplesse y sont opposées et supposent un passage sans secousse d'une attitude à une autre, par un glissement aisé, qui n'est que convenable coordination, retour à la forme, et repos dans le mouvement même. Et certes ce n'est pas un petit problème que le passage d'une attitude à une autre ; toute la timidité vient sans doute d'une peur de soi en cette aventure, et comme d'un pressentiment de colère. Tout travail discipline les passions ; mais la danse est travail sur soi, manœuvre du corps humain contre la pesanteur seulement, et revue des attitudes selon la loi de repos et de compensation. On ne sait point marcher si l'on ne sait danser. La marche de l'enfant n'est qu'une suite de chutes et de terreurs ; et cet apprentissage n'est jamais fini. Ce n'est pas seulement ni premièrement en sculpture et peinture que l'attitude doit annoncer le mouvement. La sécurité intime est une autre annonce, bien plus touchante. Le troisième caractère est de sentiment, et presque de contemplation. C'est le plaisir de société que nous disions, c'est-à-dire la prévision vérifiée, la confiance, enfin l'expérience du semblable en ce que j'ai nommé le langage absolu. Ce plaisir ne s'épuise point, parce que la possibilité des passions ne s'épuise point. L'homme est toujours un animal terrible aux autres et à lui-même, un lieu d'orages et de surprises, par ce troupeau des muscles si subtilement communiquants. L'erreur de croire que le cerveau dirige est la même que l'erreur de croire qu'il suffit de vouloir pour faire. C'est par le mouvement précédent que se règle le mouvement suivant ; et le cerveau n'est sans doute que le lieu où les attitudes successives sont rassemblées, nouées et dénouées selon des ondes raccourcies. J'indique seulement cette idée, afin que vous sachiez que c'est le tout qui gouverne les parties, et non pas une partie éminente qui gouverne le tout. Il suffit de retenir que la surprise est l'humiliation de l'homme, et que la timidité est l'ennemie intime de chacun. D'où l'on comprend le prix de la danse, et que le maître à penser doit suivre le maître à danser.

Concevons d'après cela comment l'exercice militaire devient danse guerrière. Il est exercice autant qu'il signifie quelque relation à un objet extérieur ou à une fin. Il devient danse, autant que l'objet principal en est l'imitation de l'homme par l'homme, la possession de l'homme par lui-même, la revue de puissance sur soi, enfin l'accord, et le plaisir de société. Une parade, un carrousel, sont des danses plutôt que des actions. De même les approches de deux amoureux sont danse autant que les passions vives sont surmontées, et que le plaisir d'éprouver le semblable l'emporte sur les sursauts du désir. Toute danse est ainsi religieuse au fond, par opposition à l'émeute convulsive, qui est le régime des foules. Ceux qui jugeraient qu'il y a bien loin de la danse à la religion doivent former ici une idée familière à nos sociologues, c'est que c'est la société elle-même qui est dieu, l'accord de société étant bon par lui- même, apaisant par lui-même, et déterminant en chacun une heureuse obéissance à tous. Tout échange et toute confirmation de signes serait donc religion, et le rite serait la substance de la religion. Cette notion de la religion n'est pas complète. Une religion se développe selon des moments de réflexion, et par les doctrines ontologiques et morales ; mais je crois que le signe y est premier, et qu'une philosophie de la religion doit considérer d'abord la vertu des signes. Par exemple un crucifix au carrefour est un signe absolu. Personne n'en a encore épuisé le sens ; mais en chercherait-on le sens, s'il ne faisait énigme d'abord ?

Telle est donc la danse en sa notion. On comprendra aisément comment la danse s'est trouvée altérée en devenant spectacle ; la danse exprima alors autre chose qu'elle. Elle fut danse cosmique, ou tableau des astres et des saisons ; elle fut danse historique, c'est-à-dire déjà théâtre. Toutefois je remarque que, dans les fêtes et les réjouissances, la danse retrouve aisément son caractère propre, et refuse d'être spectacle ; c'est que la structure humaine n'a point changé.

En terminant, et pour achever en esquisse cette philosophie de la danse, qui forme un immense sujet, je veux remarquer que la conscience de soi a certainement une de ses conditions dans la danse. Car on sait que l'emporte- ment de l'action dévore la conscience. Au lieu que ces mouvements répétés et étudiés finissent par me représenter moi-même à moi-même dans le miroir de l'autre. Au reste, il est assez clair que l'opposition du moi au monde est trop abstraite pour porter une personne ; les opposés les plus proches, qui sont aussi des corrélatifs, sont ici l'autre et moi. Mon semblable est la condition sans laquelle je ne me distinguerais pas ; je suis pour moi-même l'autre de l'autre. Ces subtilités restent fort près de la danse, et dessinent même le danseur. Nous retrouverons, au sujet de la musique et de la poésie, des analyse peut-être mieux fondées, et concordantes à celle-là. Toujours est-il que l'art est ce moment de l'action où l'attention est ramenée sur soi, et la première occasion, peut-être, de la pensée, qui, comme on sait, est la pensée de la pensée.

Sixième leçon

10 décembre 1929

IL S'AGIT aujourd'hui de musique ; et nous devons dans la courte durée d'une heure, parcourir ce grand sujet. La musique est naturellement jointe à la danse ; du moins c'est l'apparence ; mais il ne semble pas que ce soit possible au même moment et dans le même homme. C'est pourquoi, considérant la musique sous la forme du chant, nous devons plutôt faire attention à l'opposition de ces deux arts, et chercher comment la musique nie la danse ; et telle sera, pour tous les arts, notre constante méthode.

Or, au sujet de la voix, il faut dire d'abord qu'elle s'oppose au geste. Le geste ressemble aisément aux choses ; il va à les dessiner, par le mouvement même qui les saisit et qui les change. En tout cas le geste ressemble au corps humain, il porte en lui notre ressemblance visible. La voix ne ressemble pas aux choses ; tout au plus peut-elle imiter quelques bruits de nature ; mais elle exprime premièrement l'invisible, l'intime, le sentiment. « Le son est frère de l'âme », dit Hegel. Mais afin de saisir ce genre d'objet qui toujours échappe, je veux chercher un contenu du sentiment ; je ne veux point considérer un sentiment sans corps ; et le corps du sentiment, c'est l'émotion. Et j'ai décrit l'émotion d'assez près en un langage physiologique pour que la liaison de l'émotion à la voix aille de soi. Nos émotions nous changent, et ces changements sont perçus par nos semblables. Mais d'abord ces changements sont perçus par nous-mêmes. Nous sentons les moindres troubles de notre système musculaire, les moindres préparations, les moindres tremblements et frémissements. Nous sentons même le flux et les ondes de notre système circulatoire ; les plus anciens poètes ont su décrire ce choc de l'émotion. En quoi ce mouvement connu de nous est-il déjà sentiment pour nous, c'est-à-dire alarme, attente, inquiétude, crainte, et, comme on dit, état d'âme ? Par ceci que nous craignons nos propres mouvements dès que nous ne savons plus les régler. Tel est, comme nous disions, le fond de la timidité, qui est une peur de soi. Que se passe-t-il en moi ? Que se prépare-t-il en moi ? Que vais-je faire ? Telle est la matière des passions. Tel est, si l'on peut dire, l'intérieur du geste et le secret du geste. Mais ce mouvement intime exprime encore d'autre façon.

Tous les muscles s'alarment ensemble, et il n'est point de mouvement qui ne serre la gorge ; mais surtout il n'est point de mouvement qui ne pèse sur le thorax ; car c'est là que s'insèrent les muscles dangereux, les muscles assassins. Par cette double action l'air se trouve pressé et resserré dans le conduit respiratoire, d'où soupirs, gémissements, cris. En pressant de la main sur la poitrine d'un cadavre de poulet, on produit un cri de poulet qui étonne. Ainsi la voix est comme un indicateur des mouvements du système musculaire contre les choses, ce que font entendre le bûcheron et le boulanger ; indicateur aussi des mouvements du corps humain contre lui-même, qui sont tout le matériel de l'émotion, par exemple dans la peur, dans l'anxiété, dans la colère, dans l'horreur. L'émotion change la voix, et, le plus souvent, par l'émeute musculaire, la fait passer à l'aigu, effet d'un réel étranglement de soi par soi. En revanche la fatigue, le relâchement, qui est un court sommeil, la reprise enfin de la respiration, ramènent la voix au grave. Vous entendez déjà l'incantation passionnée. Mais ce qu'il faut d'abord remarquer, en opposant la voix au geste, c'est que la voix ne ressemble pas à ce qu'elle exprime. Tous les mouvements y sont confondus. On n'y reconnaît que l'alarme intime et la détente. La voix ne ressemble ni aux gestes ni aux choses ; et pourtant elle aura comme fonction de tout décrire ; d'où naissent les arts littéraires, qui sont certainement les plus secrets et les plus détournés de tous ; et d'abord la poésie. Mais nous n'en sommes encore qu'au pur art vocal ; et nous remarquons qu'il ne décrit rien que les vicissitudes de l'émotion totale. En revanche les inflexions du son, par la hauteur, le timbre, l'articulation, sont innombrables. Écoutons de loin un orateur ou un disputeur ; ignorons ou bien oublions le sens des mots ; le ton offre encore une variété merveilleuse, qui ne nous dit nullement à quoi pense celui qui parle, mais qui nous dit très bien s'il menace, s'il soupçonne, s'il pardonne, s'il aime, s'il hait, s'il a la foi ou s'il perd courage, s'il a peur ou s'il ose.

La voix est signe de l'alarme, et elle-même alarmé, mais elle ne dessine nullement les actions. C'est par l'oreille que j'imite la voix ; et l'on sait que le sourd de naissance est par cela même muet. Il ne s'agit donc plus ici de danser, c'est-à-dire d'accorder des mouvements à des mouvements. La société des voix, c'est un accord perçu par l'oreille ; et la primitive conversation se réduit à mêler les voix en effaçant les différences. On devine une autre danse, immobile, attentive, guettant de l'oreille les frottements des voix, et cherchant à les atténuer, c'est-à-dire à faire réussir une voix parmi les autres. Une autre société, mais sans parties, car toutes les voix sont absolument ensemble, et il n'y a pas ici de lieu, mais seulement du temps ; tous les signes en un, et ajoutons même tous les signes distincts en un, car telle est la perfection de cette danse. Mais, pour mieux expliquer que l'intérêt se porte tout à ce problème de composer des cris, notons encore ici le caractère proprement tragique de la voix, qui, outre qu'elle traduit les émotions, est un signe aussi qui entre sans permission, un signe qui réveille, un signe de nuit. À ce titre elle devait l'emporter sur le geste, et reprendre pour elle tout le langage, comme Darwin l'a montré. De cette ancienne victoire sur le geste, la voix garde quelque chose d'émouvant, même dans le discours ordinaire. Enfin il faut redire maintenant que la voix est perçue par celui qui parle comme elle l'est par les autres ; en quoi elle s'oppose encore au geste. Le parleur fait société avec soi. Formons à présent cette opposition du danseur muet et du chanteur immobile.

À partir de là, il est aisé de mettre en ordre ce qui concerne la musique. Et je distribuerai mon discours en six parties, me réduisant pour chacune, et par nécessité, au plus strict développement. Il s'agit d'orienter vos réflexions, non de les terminer.

Je considérerai premièrement le son. Le son, par la constance, qui est comme jurée, témoigne directement contre l'émotion et pour le sentiment, toutefois dans l'émotion même, ce qui nourrit le sentiment. Au reste le son ne cesse jamais de revenir au bruit ; cette continuelle victoire fait la beauté du son ; aucun son n'est beau que par une imitation de cette contrariété propre à la vie, et qui toujours altère un peu la justesse. Le son est donc de volonté, mais non pas de volonté disciplinée par l'autre, comme dans la danse ; la volonté est ici aux prises avec le désordre intime, et se témoigne à elle-même qu'elle en triomphe. Un son est beau par lui-même ; il éclate dans la nature, par contraste avec la nature. Il est le signe d'une puissance heureuse. Le chant des oiseaux exprime autre chose, et plutôt les forces cosmiques. C'est un genre de cri qui résulte de la structure ; aussi ne devrait-on point dire que les oiseaux chantent, mais plutôt qu'ils parlent. Il n'y a rien de musical même dans le chant du rossignol. Je dis même que, dans les sons de flûte qui préludent à ce chant, on entend quelque chose qui tombe imperceptiblement selon la pente de la nature. Le son, qui est l'élément du chant humain, surmonte la nature. Il y a un peu de sublime dans un son qui veut rester semblable à lui-même. Un cri est émouvant, mais d'autre manière.

Deuxièmement, et d'après l'idée même du son, je veux dire quelque chose des passages ou changements. Ici nous trouvons selon les pays, une immense variété ;

la voix se porte d'un son à l'autre de mille manières en marquant différents intervalles. Mais d'après ce qui vient d'être dit on peut conjecturer que la musique la plus musicale offrira des changements décidés, c'est-à-dire une différence nette entre deux sons durables et ressemblant à eux-mêmes. Tout autre passage revient au cri. Il est vrai que le son est toujours cri ; mais il est vrai aussi que le chant est une lutte contre le cri. Une de nos idées directrices, c'est qu'il y a des arts parce qu'il y a des passions ; c'est que la beauté est toujours menacée. D'où une variété de chants, et diverses manières de chanter un même chant, selon la circonstance, et selon les dispositions du chanteur ; ces périls sont la substance de la beauté. Ce qui s'entend très bien à l'Opéra, où le cri essaie toujours de reprendre l'empire, par chevrotement, port de voix et incertitude du son, incertitude que l'on peut dire enivrée de soi ; telle est la reprise du son par la nature. Ainsi le tragique ne cesse pas d'être surmonté ; d'où une différence de plus en plus marquée entre la tragédie et l'opéra ; car, autant que la musique l'emporte, cela signifie que la passion se sauve dans le sentiment ; il reste quelque chose de ce mouvement dans la tragédie en vers ; mais dans la simple tragédie en prose, il faut toujours que l'émotion dévore le sentiment. Voici donc la différence entre les extrêmes de la tragédie et de l'opéra. Dans la tragédie le dénouement est simplement une fin ; et la nature y est pour beaucoup, et même pour tout, dès que la poésie fléchit. Dans l'opéra au contraire, et par le son seulement, le dénouement est partout ; j'y entends un bonheur qui menace toujours, si je puis dire, les passions, une vie humaine qui se reprend et qui continue, enfin un sublime ordinaire, qui définit, ou bien le bonheur de vivre, comme dans l'opéra italien, au sujet de quoi je vous renvoie à Stendhal, ou bien un bonheur planant sur le malheur même, ce qui est proprement religieux. La messe serait donc le modèle du drame musical ainsi entendu ; et il y a de cette sonorité dans le drame wagnérien. La même idée résulterait des jeux et des solutions harmoniques ; mais, si l'on veut saisir la musique en sa pureté, il vaut mieux ajourner l'harmonie.

En troisième lieu je veux considérer l'équilibre mélodique, toujours nié aussi par ce qu'il reste toujours de mélodrame dans les aventures du cœur. Ici se dessine et se retrouve la forme humaine, c'est-à-dire un régime de mouvements compensés qui ramènent au repos. Rousseau a remarqué la ressemblance entre l'intonation naturelle des passions et la marche de la déclamation musicale. S'élever de plus en plus, par irritation, par emportement, ce qui est s'émouvoir à son propre cri, et puis, par la fatigue, revenir au grave, tel est le sommaire de toute revendication. Mais le propre de la mélodie, comme on le peut entendre en Mozart et en Beethoven, c'est d'échapper à cette contrainte de nature, de ne pas suivre l'emportement, de ne pas attendre la fatigue, mais de régler son langage sur la mise en jeu successive de toutes les cordes possibles, de façon à conduire à l'égal repos de toutes. Ce qui peut se faire aussi en commençant par le grave ; et cela permet de dessiner une variété sans fin de mouvements affectifs, différents par l'ampleur, par la durée, mais toujours plus ou moins régis par une loi de compensation non forcée qui exprime la possession de soi. Ici encore la tragédie ne cesse de lutter contre la musique.

Je dois, en quatrième lieu, traiter sommairement du chœur et de l'harmonie. L'unisson est toujours cherché ; c'est l'effet de l'imitation, et disons simplement de la perception du son ; car il n'y a point de musique pour l'oreille seule ; et, de même que le geste donne un sens aux images des yeux, c'est la voix en nous qui achève le son, et qui dispose enfin tout le corps selon l'oreille, ce qui est sentir le son. Je présuppose ici des analyses assez difficiles, qui vont toutes à fonder la sensation sur le sentiment ; et c'est pour faire entendre que j'ai bien plus de raisons que je n'en dis. L'unisson est donc ce que chacun de nous écoute par le gosier. Mais les sexes et les âges introduisent ici une différence, et un autre genre d'unisson, qui est le son à la quinte ; il y a donc dans cet intervalle quelque chose qui est physiologiquement naturel. Mais pourquoi précisément la quinte ? Ici le physicien nous enseigne, et je vous renvoie à l'acoustique d'Helmholtz. Il y a entre les sons des contrariétés, des frottements, des battements, qui paraissent plus fortement au voisinage des intervalles justes ; et les intervalles justes sont ceux qui renforcent les sons par la coïncidence des vibrations qui les composent. Ceux qui chantent ensemble ne cessent de chercher l'intervalle juste, ce qui est trouver place et passage à un son parmi des sons. Et l'ensemble des sons ne cesse d'exercer sur les cordes vivantes et sur les cordes d'instruments de légères pressions qui avertissent ; ce n'est peut-être pas l'oreille qui sent d'abord le faux ; mais plutôt le chanteur et le violoniste éprouvent une résistance de l'air en vibration qui les conforme selon le chœur ou l'orchestre, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la meilleure résonance, qui n'est autre que le meilleur rendement. S'accorder à d'autres, c'est renforcer le son et non l'effacer ; et l'on comprend comment les sons doux sont l'épreuve de la justesse, car on peut s'enivrer de bruit. Dans un chœur harmonieux, chaque voix est réellement aidée et portée par les autres. Et ici encore l'âme tragique fait revenir l'aigre dispute, et comme des sons prisonniers, qui ne peuvent trouver passage. Mais encore une fois la musique fait entendre son parti pris de résoudre, et de nous relever au-dessus de nos querelles. Je remarque qu'il y a des querelles dans les cloches, et des battements bien sensibles, sans compter que le rythme même y est réglé par la pesanteur, ce qui donne, puis-je dire en passant, une puissante image de la fête et du deuil, puissante image que la cérémonie doit vaincre ; les cloches exigent le chant. Et l'on peut voir par cet exemple, entre tant d'autres, comment nos idées sont inventées premièrement dans les arts, et développées ensuite sous la forme de la religion, avant que nous formions par réflexion l'idée de l'idée.

Cinquièmement je dirai le nécessaire au sujet du ton et de la modulation. Vraisemblablement les intervalles musicaux ne sont réglés strictement que par l'instrument, corde tendue et tuyau sonore. Dès lors, et par le procédé de l'accompagnement, la mélodie et le chœur sont préservés contre la chute naturelle, qui fait changer peu à peu les sons malgré tous les efforts de volonté. Les sons fixes et harmonieux font naître au-dessous d'eux des sons dits résultants, qui ont une existence physique, et qui forment la basse naturelle. Cette profondeur invariable définit le ton, le changement de ton et la modulation, dès que les sons résultants sont renforcés par quelque instrument. Et le passage d'un ton à un autre offre encore un autre signe des passions surmontées. Car nous modulons en deux sens. Dans le sens descendant, comme de ut à fa, nous modulons en suivant l'harmonie naturelle, qui, par les sons superposés que l'on nomme harmoniques, par exemple le *si* bémol dans l'*ut*, le *fa* naturel dans le *sol,* nous sollicitent et nous déplacent du ton où nous voulons rester. Le mouvement de modulation inverse, par exemple d'*ut* en *sol,* signifie que nous voulons vaincre ce mouvement naturel et nous mettre en position de redescendre au point justement où nous sommes. Telle est la signification du DIÈSE par rapport, au BÉMOL. Je regrette de ne pouvoir développer assez toutes ces étonnantes inventions. Ces différences sont toujours peu marquées tant que le chant l'emporte sur l'orchestre. Les anciennes musiques et les chants populaires sont remarquables par l'indétermination du ton. Au contraire les musiciens de symphonie tirent de la modulation de nouvelles aventures, et d'autres solutions. Il n'y a point de limites aux hardiesses, car le public se forme, et, en quelque sorte, se rassure contre le bruit ; il arrive à reconnaître la musique dans le bruit ; c'est créer des modèles nouveaux de sentiments ; c'est sauver de nouvelles émotions, et les élever jusqu'à la pensée. Toutefois, et cette dernière formule le montre, la loi musicale, toujours tendue contre la tragédie, ne cède pas pour cela ; la solution est de tous les moments, et éclate encore mieux par l'imminence du bruit ; la solution ne cesse de se montrer en espoir. Toutefois l'orchestre par lui-même, par les timbres rebelles, par les bruits involontaires et volontaires, joue encore un autre jeu, plus près des bruits de nature ; le chant et les chœurs doivent vaincre continuellement l'orchestre.

Sixièmement, et seulement pour vous découvrir un peu l'étendue du présent sujet, je signale les imitations et variations, où je ne sais si je dois voir une loi naturelle du chant. Sûrement la mécanique de l'instrument conduit à des traits préférés, et qui reviennent. Sûrement aussi il y a dans les répétitions une imitation des danses et des cortèges. Et même la répétition architecturale des ornements me paraît prise du spectacle de l'ordre humain. Car, selon la loi musicale pure, rien ne se recommence, et au contraire tout se compense. On pourrait donc dire que, par les répétitions et imitations, la musique est déjà spectacle, et on peut même dire architecture. Toutefois on peut apercevoir dans la musique même des raisons de recommencer ; d'abord par la mécanique des chœurs qui suppose que chacun apprend et essaie ; mais on peut dire aussi que la continuation des sons, qui fait la musique, est encore affirmée et redoublée par le retour des mêmes changements. Cet essai de refaire la même suite marque encore un effort de volonté contre le tragique, qui est aussi l'irréparable. La ritournelle représenterait donc l'ordinaire de la vie et le retour des communs travaux. Mais il faut mettre un terme à ces remarques aventureuses, dans un cours comme celui-ci, où chaque développement doit trouver sa juste part.

De ce qui a été dit, nous pouvons du moins comprendre quelle est la puissance propre de la musique. La musique exprime directement, soit par les combinaisons, consonances et frottements des sons, soit par la suite, le rythme et le mouvement, et toujours par la succession compensée de toutes ces choses, les vicissitudes de notre existence commune ; et moins les crises tragiques, car elle les dissout en leur commencement, que l'ordinaire enchaînement de travaux, de fatigues, de colères, de pardons qui emplissent notre temps et s'offrent dans la perspective du souvenir. Quels travaux ? Quelles émotions ? Quelles passions ? Quels sentiments ? De quels objets ?

À quelles fins ? Amour, ambition, avarice, jalousie, envie, désespoir ? Espoir, confiance, allégresse, foi ? Foi en quoi ? Foi pourquoi ? C'est ce qu'elle n'exprime pas. La voix y arrivera, et d'abord par la poésie. Mais le propre de la musique, c'est que la voix n'y est que voix, que témoin de nos changements intimes et de nos affections sans paroles. C'est pourquoi la musique, en un sens, a un pouvoir descriptif nul, et, en un sens, un prodigieux pouvoir d'évoquer. Crises et solutions, c'est l'histoire d'une vie, et c'est l'histoire d'une journée. Une journée, ce que Jean-Christophe voulait chanter. Le temps apparaît ici, le temps, qui n'est point dans la danse. La danse est sans mémoire parce qu'elle recommence. La musique est absolument mémoire, peut-être, quoique sans objet. Sentiment du temps réel, du temps plein. Il se peut que l'évocation du temps passé soit par elle-même esthétique. Ce temps, qui nous emmène tous ensemble, nous et toutes les choses, d'un même mouvement imperturbable, c'est le grand objet. Songez au passé, à l'avenir qui sera passé, au sens que nous attachons à des paroles comme celles-ci : « c'est passé ; c'est déjà passé ». Le temps, c'est l'absolue consolation peut-être. Le temps offre ce recul et cette perspective qui font de nos soucis et de nos peines un objet, seulement un objet. Il y a promesse de délivrance, et plus que promesse, dans ce grand voyage qui ne cesse pas, qui recouvre tout, qui nous emmène. C'est ce continuel mouvement qui rend légère la touche du souvenir. Le désespoir veut rester dans le passé ; il ne peut. La revue des souvenirs et l'adieu aux souvenirs, c'est l'équilibre même de la vie. C'est se retirer de soi tout en se reconnaissant. D’où un secret sentiment du sublime dans ce souvenir marchant ; c’est déjà le mouvement épique. Nous retrouverons cette idée. Toujours est-il que la musique nous fait éprouver que le cours du temps nous apaise, ce que nous ne croyons pas aisément. Et, par ce temps unique et universel, toutes choses paraissent, et la nécessité, mais sans parties, dans leur unité indivisible, et formant une suite de moments. Ainsi la nature des choses est présente et sentie comme telle dans la musique, quoique non représentée ; et ainsi toute ; effet que les tentatives de description ne peuvent qu’affaiblir. La nuit est musicale, on oserait dire par le silence ; mais par cette présence aussi totale, sans distances et sans aucune forme d’objet. La musique est donc cosmique ; et la poésie gardera quelque chose de cette puissance l’évoquer sans décrire.

SEPTIÈME LEÇON

17 DÉCEMBRE 1929

NOUS VOICI à la poésie ; et le caractère qui frappe en elle, au sortir de ces arts comme la danse et la musique, qui ne disent mot, c’est le commun langage, celui que j’ai appelé relatif, et par lequel nous décrivons des objets et exprimons des idées. Ce langage peut se rencontrer dans la danse, autant que la danse raconte ; mais il y est accessoire ; il manque dans la musique. Au contraire la poésie est faite de mots ; non pas de cris, mais de mots articulés, assemblés, et qui correspondent à des formes et à des êtres, maison, cheval, lac, mer, promontoire. Qu’est-ce à dire ? Le son, élément musical, est rabattu ici ; le son est assujetti à désigner indirectement ce que le geste ou l'action désigne naturellement. Par la raison darwinienne déjà rappelée plus haut, sans compter beaucoup d'autres, l'homme a parlé son geste ; et, de nouveau destituant le geste et le transformant en écriture, il a écrit sa parole ; l'histoire de tout langage est ici rassemblée. En suite de quoi nous lisons un poème, comme L'*Iliade* ou « Le Lac », et nous comprenons ce qui est raconté ou décrit. Enfin le poète nous parle, comme nous nous parlons les uns aux autres.

Mais point du tout. Ce n'est que l'apparence. Il est vrai que cette apparence trompe souvent. Voltaire et Chateaubriand ont fait des vers, mais étrangers à la poésie. Et pourquoi ? C'est qu'ils ont mis en vers ce qu'ils avaient d'abord pensé en prose. C'est ingénieux ; cela se fixe dans la mémoire, cela est didactique ; ce n'est point poésie. La poésie est comme tous les arts, comme la danse, la musique, la peinture ; elle participe premièrement de ce que j'ai appelé le langage absolu. Mais suivons strictement notre série ; la poésie, disions-nous, rassemble danse et musique ; elle est danse en ce qu'elle ramène les gestes et les actions ; mais elle est d'abord musique. Les sons d'un poème forment un appel bien clair, un chant de l'homme. Et ce chant, qui nous dispose et nous meut comme le poète, n'exprime pas plus que ne fait la musique une chose déterminée, mais seulement la forme humaine, animée, redressée, heureuse d'une certaine façon. Ce chant dispose notre corps selon un pas, une allure, une conquête, un départ, un voyage, un retour. Où l'on reconnaît aussitôt la purification musicale, toutefois moins puissante, moins énergiquement gymnastique. Le récitant de poésie n'est pas disposé aussi précisément que le chanteur ; c'eſt que le rythme, d'abord, eſt réduit au nombre, et la différence entre rythme et nombre paraît principalement en ceci que les silences d'un poème ne sont point comptés rigoureusement. Ce qui n'eſt qu'épisodique dans la musique, le trille et la cadence, eſt l'ordinaire dans la poésie. Quant à la loi mélodique, elle se change en une loi de compensation, qui utilise les mots d'usage et les bruits dont ils sont faits, mais qui eſt encore musicale en ceci qu'elle rétablit une prononciation plus mesurée, moins soumise aux passions, comme on voit par une sorte de mélopée, qui dépend beaucoup du récitant, mais qui cherche toujours le chant dans le bruit ; comme on voit aussi aux syllabes muettes, qui sont comme retrouvées, et aussi expressives alors que sont les silences dans la musique. Enfin la poésie eſt musique encore par la loi du nombre, multipliée et variée par la ſtrophe ; et surtout par la rime, qui eſt un moyen, comme on a dit souvent, merveilleusement étranger à la raison. La rime eſt un procédé de musique, mais propre à la poésie ; c'eſt peut-être par cet écho à diſtance réglée, et si énergiquement annoncé, que la musique revient le mieux comme musique dans le poème. Car on attend la rime ; et cela, par le jeu réel de l'imagination, ne peut se faire sans que la bouche et tout le corps se préparent et se conforment ; et ainsi toutes les syllabes entre une rime et une autre reçoivent une sorte de sonorité commune, qui n'eſt peut-être que dans le désir. Cette attente vocale assure la conſtance de l'émotion, ce qui signifie sentiment. Nous nous souvenons de la rime, et nous eſpérons la rime. Nous rimons avec nous-mêmes ; et ainsi tous les mots sont de nous ; ils voudraient tous rimer.

Nous devons à présent comparer l'effet de ce langage. considéré seule- ment quant au son, avec l’effet du commun langage dans les mouvements des passions. Nous sommes ainsi bâtis que toutes nos émotions sont des malheurs, par cette loi d’irritation et d’emportement qui les gouverne toutes. Et le langage est, parmi les mouvements, un de ceux qui le plus évidemment exaspèrent. Parler est une fureur ; cela est éprouvé si seulement l’on parle à un sourd. Enfin tout langage se précipite, s’abrège, devient aigu, rocailleux, mordant ; blessant d’abord celui qui parle. Et telle est sans doute la raison qui tourne en malveillance tout bavardage. Au contraire, le langage poétique, par sa seule vertu de musique, communique une majesté à celui qui récite, une retenue, une puissance sur soi, c’est-à-dire une sorte de bonheur. Quoi que nous puissions dire et quoi que nous puissions apprendre de nos discours, nous ne pourrons pas être tout à fait malheureux. C’est pourquoi la poésie est le langage qui convient pour exprimer le malheur, le seul langage qui puisse porter le malheur. Et considérez comme ces moyens de physiologie ont puissance sur nous. Car les paroxysmes de nos sentiments, même les plus étrangers à l’équilibre et au salut corporels, dépendent pourtant du régime de la respiration, du sang et des muscles. C’est ainsi que, dans l’éloquence, la nécessité d’être entendu transforme les passions. Or la règle de poésie agit encore plus efficacement ; elle dispose mieux encore selon la majesté. Ce refus de subir, qui passe du langage dans les jugements, a quelque chose de sublime. Toutefois nous ne retrouvons pas ici ces solutions, ces guérisons, ces délivrances d’instant en instant qui sont le propre de la musique. Il faut seulement remarquer dans la poésie une opposition constante entre les sentiments exprimés, qui tendent à nous défaire, et l’exigence du nombre, qui ne fléchit jamais. Nous nous trouvons ainsi en défense contre nos propres drames ; mais le ton de la poésie n'imite pas de si près que celui de la musique, ces crises, ces étroits passages, ces courtes victoires qui sont les vicissitudes d'une vie.

En revanche, la poésie, qui est en cela le premier et le plus riche des arts, fait coïncider avec cette puissance balancée et compensée l'expression la plus précise de nos malheurs. La poésie se trouve ainsi bien plus près de nos destins que n'est la musique. Elle raconte, elle se lamente, elle dépeint ; elle apporte avec les mots la terreur et même l'horreur ; elle fait les comptes du désespoir ; rappelez-vous seulement « Le Lac », « La Tristesse d'Olympio », « Le Narcisse », « Les Nuits ». La guerre, dans l'*Iliade,* montre son vrai visage. Mais la solution est assurée, car nous passons, nous ne pouvons nous arrêter. Nous retrouvons ici, encore mieux assuré, ce mouvement épique, déjà sensible dans la musique. Le mouvement poétique nous emporte ; il nous fait entendre les pas du temps qui jamais ne s'arrête, et qui même, chose à remarquer, jamais ne se hâte. Nous sommes remis au train de tous les hommes et de toutes les choses ; nous rentrons dans la loi universelle ; nous éprouvons la liaison de toutes choses et la nécessité. Nous dépassons le malheur ; nous le laissons derrière nous ; nous sommes déportés irrésistiblement dans un temps neuf, dans un temps où le malheur sera passé. C'est pourquoi une consolation sonne toujours dans le poème. Communément dans nos chagrins nous voulons rester au moment critique, nous nions le temps. Bien pis, nous retournons au temps passé, au temps heureux ; mais, plus savants, nous attendons le malheur. Or le poème nous emmène, et tel est le sens de l'épopée. Comme les héros d'Homère, et de toute guerre, et de tout drame, se guérissent de craindre en marchant au malheur, et même se relèvent par la pensée qu'ils le font tout et à point nommé, on peut dire que tout poème imite cette marche en bon ordre et cette aventure. L'épique est le ton de tout poème. Il n'y a sans doute pas de poésie badine ; ce n'est qu'un jeu. Le thème de la poésie c'est toujours le temps et l'irréparable ; et cela est senti encore dans l'élégie et même dans la contemplation. Horace chante : « Ne cherche pas à savoir, c'est défendu, quelle fin les dieux te gardent… cueille jour après jour. » Dans « Le Lac », ce que la sonorité poétique exprime, les mots mêmes le disent : « Ainsi toujours poussés… » Le mouvement épique est doublement assuré. Par ce mouvement est annoncé un avenir de sentiment que nous passerons, dont nous sortirons. Dans la grande épopée, Achille sait qu'il sera tué à son tour ; son cheval, le nez soufflant par terre, le lui annonce. Cette idée paraît souvent que tout sera passé, oublié, effacé, le fossé même et le mur. Contempler cette suite des temps, s'en faire un spectacle, y assister, comme Jupiter sur l'Ida, c'est proprement l'état sublime.

Le temps a encore une autre puissance, et, si l'on peut dire, encore une autre dimension ; j'en ai dit quelque chose au sujet de la musique ; mais la musique ne fait pas un sort à nos pensées ; ici, par la résonance du temps, le monde nous est rendu. Car, par cette marche cadencée du temps unique, tous les événements vont du même pas et nous accompagnent. Ici paraît le décor de tout poème, qui n'est autre que le monde en son devenir imperturbable. Notre malheur se trouve mis en place dans cet immense univers, et nous sentons par là que notre sort ne pouvait être autre. Dans l'*Iliade,* c'est la mêlée, les morts, la poussière, la fureur ; mais le poète parle : « C'était l'heure où le bûcheron prépare son repas dans la haute montagne… » L'en même temps nous saisit. Ces images, innombrables dans Homère, sont à proprement parler les fruits du temps, les pailles au vent, la neige, les flots, ce qui ne peut être autre, ce qu'on ne voudrait pas autre. Ces comparaisons sont bien des ornements, mais qui concourent à régler nos pensées et nos sentiments selon la loi universelle. Il n'y a que la malice, c'est-à-dire la volonté indépendante, qui nous irrite ; ce que nous imaginons avoir pu être autrement, voilà ce qui nous blesse. « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » Voilà le cri des passions. Figaro demande : « Hélas ! Pourquoi ces choses et non d'autres ? » Dans tout poème, la nature répond ; et, dans le père des poèmes, elle répond en développant selon la loi le cours de chaque chose. La comparaison homérique est comme une vue du monde des forces aveugles un moment suivie, ce qui nous invite à mieux juger les passions. Il s'y joint la fatigue, la faim, les soirs, les repas, le sommeil des hommes et des dieux. Puissants rappels et invincibles régulateurs. Je ne crois pas que cet équilibre ait jamais été pleinement retrouvé. Mais dans tout poème de telles images reviennent ; souvent étrangères et imprévues, mais ce n'est que l'apparence ; toujours de nature, toujours rappelant le monde, que les passions oublient. Et ce n'est pas par la ressemblance qu'elles plaisent, mais par la liaison qu'elles rétablissent entre nos malheurs et le cours des choses, entre le temps de nos épreuves et l'universel temps commun à tous les mondes. En tout poème sont les saisons, les astres, le vent, les fleuves, la mer, les jours.

Tout puissants étrangers, inévitables astres...
En grande compagnie nous faisons ce voyage.

Telle est la puissance épique.

Je laisse ici les détails et l'analyse des exemples, qui me feraient oublier l'ensemble de mon sujet. Et je viens a une remarque finale qui éclairera beaucoup l'inspiration, principalement dans les arts les plus cachés. Beaucoup de gens croient qu'une œuvre d'art est la réalisation d'un travail de pensée préalable. Un monument, un tableau ne sont-ils pas conçus et composés d'avance, et l'exécution y est-elle autre chose que la part du métier ? C'est ainsi que l'on lit souvent des formules à tout faire dans le genre de celle-ci : le beau c'est l'idée réalisée, devenue objet. Hegel l'entendait autrement, au sens où la plante qui pousse et fleurit réalise son idée. Il est clair qu'un monument ou un tableau ne poussent pas comme une plante ; mais il faudra pourtant comprendre que la suite de l'exécution dépend beaucoup de ce qui est fait ; et c'est par l'architecte vivant et en action, par le peintre vivant et en action, que la floraison heureuse de l'œuvre est un peu plus qu'une métaphore. Toutefois, dans les analyses d'une œuvre, on donne toujours trop d'importance au projet ou sujet, bien plus aisé à comprendre que cette naissance et croissance proprement physiologiques. Et voici une occasion d'éclairer un art par un autre, tout en expliquant un peu le « sans concept », de Kant, et cette « finalité sans représentation de fin », qui rebutent d'abord le lecteur. Le philosophe veut nous faire entendre que ce qui plaît dans l'œuvre d'art c'est une réussite de raison dans une œuvre de nature ; et l'idée est bien facile à manquer ; les artistes eux-mêmes s'y trompent souvent, quand ils méditent au lieu de faire. Or je ne crois pas qu'on puisse se tromper sur l'inspiration poétique tant les mauvais poèmes, qui sont des idées mises en vers, éclairent vivement la question. Ce qui est propre au poète, et ce qui le distingue d'abord de celui qui ajuste de la prose selon le mètre et la rime, c'est qu'au lieu d'aller de l'idée à l'expression, il va, tout au contraire de l'expression à l'idée. Bien loin de chercher ses preuves, ses comparaisons, ses images, en vue d'éclairer ses pensées et de les faire descendre de l'abstrait où elles seraient nées, il ne cesse bien plutôt de tirer des sons de soi comme d'une flûte, dessinant d'avance en ses vers, en ses strophes, en ses sonorités attendues, des mots qu'il ne connaît pas encore, des mots qu'il attend, et qui, après des refus, s'offriront comme à miracle pour accorder le son et le sens. Il faut comprendre qu'ici c'est la nature qui marche la première, et que l'harmonie des vers préexiste à leur sens. Cela ne veut pas dire que le poète n'ait pas du tout de projet ; de même qu'on ne peut dire que l'architecte et le peintre n'aient pas de projet. Par exemple le poète veut raconter quelque drame d'amour, ou la colère d'Achille, ou l'ennui de Narcisse devant sa propre image. Et le poème est toujours conforme au projet pour l'ensemble. Mais cela ne fait nullement que le poème soit beau. Ce qui fait beauté, c'est, tout au contraire, l'imprévu qui naît de la chanson même, du nombre, de la rime. C'est l'image qui surgit de ce bruit de nature, et qui éclaire l'idée autrement que la réflexion ne l'aurait pu faire. Dans les vrais poèmes, ce miracle ne cesse point. C'est de son propre corps, et des mouvements et hasards du corps disposé selon l'harmonie, que le poète fait sortir l'idée, et c'est en cela qu'il est poète. Dans tous les arts, c'est de l'exécution même que naît le beau, et non point du projet. Comme il est évident pour la musique, et peut-être encore plus pour la danse, où il est risible que c'est l'accord même qui finit par dessiner le mouvement : on ne peut inventer une danse sans danser, ni inventer une chanson sans chanter. Les arts sont comme des faits de nature, qui s'accordent avec la raison, disons mieux, qui sont plus raison que la raison. En sorte que tout se passe comme si l'artiste poursuivait une certaine fin ; mais pourtant il ne la connaît qu'après qu'il l'a réalisée, étant lui-même spectateur de son œuvre, et le premier surpris. Ce qu'on nomme le bonheur d'expression signifie cela même.

Je veux regarder encore de près le miracle poétique. Nous tenons l'idée ; ne la lâchons pas. Les autres arts nous réservent, je crois, des difficultés supérieures, peut-être insurmontables. Mais, au sujet de la poésie, nous ne pouvons nous tromper. Pourquoi donc cette rime qui nous attend a-t-elle conduit à cette image puissante et inattendue ? Pourquoi ce mot, auquel l'écrivain de prose n'aurait jamais pensé, vient-il, au delà de l'espérance, on peut même dire contre toute espérance, achever à la fois le mètre et le sens ? C'est là une grâce de nature, une grâce, dans tous les sens de ce beau mot. Mais il ne faut point non plus mépriser la prose. Remarquons qu'écrire est un travail plein de rencontres. Oui, seulement écrire une lettre. Des milliers de mots sont possibles. Même en choisissant seulement d'après la pensée, il faut encore exercice, patience, et bonheur. Aussi bien pour parler ; je ne puis parler avant de parler ; je me risque, j'écoute, et ordinairement je me comprends ; un mot ne se trouve pourtant pas comme le résultat d'un calcul ; il n'y a point de règles. Il faut être Pythie d'abord. Il faut se fier au langage. Or ce bonheur d'expression, si bien nommé, c'est cela qui conduit le poète. C'est ainsi, en cherchant les mots selon la mesure, l'harmonie, et la rime, c'est ainsi qu'il découvre sa pensée. Non pas toute, mais cette partie de sa pensée qui est belle. Or en cette recherche qui va de bas en haut, en cette recherche où l'homme positif dirait qu'il faut parier contre le succès, sur quoi compte le poète ? Il compte sur l'ancienne voix, sur le voix absolue, qui exprimait la situation humaine, et de cette manière toutes choses. Cette voix absolue est maintenant méconnaissable dans maison, soldat, cheval, conférence, chaise ; non pas tout à fait dans fat, galop, murmure. Et la sensibilité propre au poète est sans doute d'entendre encore l'ancien cri dans la parole, et de soupçonner un rapport caché entre le son et le sens, d'après quoi une harmonie réelle de paroles, selon la forme du corps humain, devrait toujours faire un sens ; enfin retrouver le naturel du langage parlé ; retrouver le vrai parler, c'est-à-dire les affinités entre les sons, les formes et les idées. Ce que nous appelons le style plat est ce qui fait oublier tout à fait l'harmonie du corps et de l'esprit ; le son, ni la forme de la bouche, ne concourent plus à penser. Au rebours le poète ne cesse de réconcilier la nature et l'esprit. Et selon moi c'est le poète qui est le plus ancien penseur. Car l'extravagance guette celui qui cherche le vrai par le haut, par la logique ; c'est chercher un vrai qui ne serait pas beau. Platon a réfléchi sur Homère ; et en tout temps c'est le poète qui refait l'idée naturelle, celle qui sort du chant même. Langage de présence humaine ; langage absolu premièrement. Mais non sans un ferme espoir, et magnifiquement couronné, d'élever toute l'idée sur cet émouvant signal. Pour finir, comparez encore la poésie et la musique. La musique dessine des sentiments vrais, mais les sépare de l'autre langage. La poésie, par les sentiments vrais, dessine le monde, les dieux, et jusqu'aux idées. Nous sentons qu'il ne peut y avoir d'erreur dans un beau poème ; et c'est ainsi, selon notre nature terrestre, qu'il faut que le goût précède le jugement. Mais cette grande idée, que le génie de Kant a mise en doctrine, est bien loin de notre algébrique méthode d'avoir raison. Les arts seraient la première pensée ; et les belles-lettres enfermeraient le secret des sciences.

Chacun éprouve ici quelque chose qui est vrai sans preuves. Et c'est une idée que nous retrouverons ; car nous aurons à comprendre que les mythes sont des idées à l'état naissant. On dit un chant juste, et cet exemple, entre mille, montre comment le langage nous apporte l'idée. La vérité de l'homme par l'harmonie en l'homme, telle est la leçon de la poésie, leçon que les sages ont développée à partir de la terre. Et convenons que le mot culture est encore un prodigieux mot.

Huitième leçon

7 janvier 1930

JE VAIS TRAITER maintenant des arts du spectacle, qui, selon mon opinion, marquent un moment remarquable dans la série des beaux-arts. Ici se montre une sorte de ruse, qui n'est point du tout dans la danse, ni dans le chant, ni dans le poème, et que le terme de comédie exprime sous tous ses aspects, même tragiques. En ces trois arts que nous avons décrits, et qu'il faut nommer les arts naïfs, le dehors traduit le dedans ; ce sont des sentiments intimes qui s'expriment en même temps qu'ils se règlent et se modèrent. Aussi l'on ne danse point et l'on ne chante point tant pour les autres que pour soi. Nous sommes bien loin des ruses du théâtre, où il est bien convenu qu'il n'y a point de dedans, où un acteur s'efforce de me faire croire qu'il est Auguste ou Mithridate ou Othello, et en même temps m'avertit de ne le point trop croire. Mais avant d'en venir à analyser les malices du régisseur de la scène, il faut, selon l'ordre, toucher d'abord à un problème assez neuf, et traiter des fêtes, cortèges et cérémonies.

Il n'y a peut-être que les enfants qui sentent bien l'esprit de la fête. Dès le matin les bruits sont autres ; les voix autres. L'attitude, le costume, les travaux ménagers, tout annonce la fête. Et la fête consiste dans ces signes mêmes qui l'annoncent. La fête est premièrement un échange de signes qui se suffisent à eux-mêmes. Signes absolus. Du moment qu'on répond au signe par le signe, on a compris. On a compris quoi ? Qu'on a compris. Ce qui compte ici, comme dans la danse, avec plus de liberté, avec une perception plus étendue et plus libre, c'est la présence du semblable, le jeu aisé de la ressemblance, la perception facile du semblable, la reconnaissance. Ce genre de signe porte tous les autres ; ce langage absolu est le soutien de tout langage. Et peut-être l'homme n'a-t-il jamais compris l'homme que dans l'effervescence, comme nos sociologues l'ont entrevu ; mais ils n'ont point saisi l'idée aux racines ; il ne leur a manqué que d'aller chercher la théorie du langage dans Auguste Comte, qu'ils disent leur maître.

Il me semble donc que cet accord, si vivement senti par une attente comblée, par une préparation continuelle et une confiance fortifiée, est ce qu'il y a d'esthétique dans une fête. Que l'on célèbre une victoire, une paix, ou quelque illustre mémoire, cela concerne l'intelligence ; cela appartient à ce que j'ai nommé le langage relatif. Ce qui fait beauté, c'est ce qui est commun à toutes les fêtes, quelle qu'en soit l'occasion ; c'est la présence de la foule à elle-même. Il n'y a pas encore ici de spectacle, à proprement parler ; il y en a toutefois un peu plus que dans la danse, car l'idée de jouir du spectacle apparaît déjà. Ce premier moment est le spectacle diffus, car chacun est acteur et spectateur. La division, qui est réflexion, ne tarde pas à se produire par l'effet d'une étonnante dialectique, qui développe irrésistiblement une situation humaine. Dans le cortège et dans la cérémonie, la foule s'organise et se présente en quelque façon à elle-même. Et en même temps dans le cortège se fait la séparation de l'acteur et du spectateur, qui est la suite naturelle de la fête. Certainement il y a de la beauté dans les processions, dans les défilés des corps constitués, dans les parades militaires. C'est le seul art populaire peut-être. Je signale en passant le feu d'artifice, remarquable en ce sens qu'il rassemble tous les signaux éclatants de la fête, et invente un ciel tout humain et des météores au commandement. Ce développement est à joindre aux célèbres *Pensées sur la comète.* Et c'est toujours l'éclat d'un signe commun à une grande foule qui fait le fond de la beauté. Mais je poursuis mon gibier. Ici encore, dans le feu d'artifice, il faut distinguer le signe sans concept, qui n'est que signe, et le signe qui exprime autre chose, par un symbole, un portrait, des emblèmes. Et je veux redire encore que c'est le langage absolu qui porte l'autre. Ce riche fond d'expression, qui n'exprime rien que la présence humaine, voilà ce qui nous prépare à comprendre. Et, afin de ne pas perdre l'occasion d'éclairer encore un peu le « sans concept » de Kant, je remarque que les signes qui sont dits beaux sont souvent des signes puissants, et qui nous disposent selon notre nature, mais dont on ne peut dire quel est le sens ; tel est le sourire de la Joconde, et c'est ainsi que je souris à un enfant qui me sourit. Au lieu que je me risque à dire que les signes qui ont un sens sont toujours près du laid. Tel est le rire de celui qui se moque, ou qui dupe ; tel le clignement d'yeux qui avertit, qui porte une finesse et un double sens. Il est remarquable que les signes de ce genre sont éliminés par la vraie peinture, et aussi qu'ils font laideur quand ils restent sur un visage ; comme on voit que certains froncent continuellement les sourcils, ou bien clignent des yeux, ou bien portent partout une sorte de rire. Et ces traits font beaucoup pour une ressemblance grossière, mais non pas pour la vraie ressemblance, qui porte plus loin. Le moment n'est pas venu de débrouiller encore ces notions ; toutefois je pressens qu'une réflexion un peu suivie sur les cortèges et les cérémonies doit éclairer beaucoup l'art du peintre, et d'autres arts aussi.

Qu'y a-t-il à remarquer dans la cérémonie ? C'est que la foule en cortège se replie sur elle-même, se retourne vers elle-même, et se contemple. Ici le spectacle se détermine comme tel. Et il se peut que nous trouvions ici l'essence du spectacle, qui aurait donc pour objet premier et suffisant la présence humaine sans autre signification. L'importance naît ici ; l'importance, qui ne signifie qu'elle. L'importance se croit et se fait croire ; mais en vue de prouver quoi ? Toute preuve, vous l'avez remarqué, revient aisément à prouver l'importance. Et gare à vous si vous ignorez cela. Mais, déjà dans la cérémonie, il est assez clair que la chose crue, histoire ou légende, pouvoirs ou devoirs, tend à s'effacer, comme on voit par le latin de la messe. Ce côté de la religion, qui est certainement esthétique, fait entendre qu'il est bien plus important de croire que de savoir ce qu'on croit. Et cela fait le désespoir du raisonneur. C'est qu'il n'est pas chanoine. En ces grandes scènes, chacun se croit et croit tous les autres ; et le bedeau n'est pas le moins fier. C'est la société absolue, qui se signifie elle-même à elle-même, et qui s'adore par une reconnaissance et gratitude du plaisir qu'elle se donne. Or ce contentement sans raison valable ni explicable me paraît être le fond de tableau en tout spectacle.

Mais avant de venir au spectacle, je veux encore remarquer une propriété des fêtes, par lesquelles elles nient l'importance. Outre qu'ici se montre déjà la comédie et la terrible égalité qu'elle ramène, nous éclairerons en même temps une idée qui nous intéresse et qui tient à celle-là, c'est la puissance de la forme humaine. Un homme importe plus qu'un autre, mais par le concept. On dit : c'est le roi, le général, le pape, l'évêque. Mais ce même homme intéresse comme centre d'un tableau bien composé ; ainsi chacun contribue à l'effet total, souvent si émouvant. Il faut lire à ce sujet la cérémonie de Bray- le-Haut, dans *Le Rouge et le Noir,* ou bien le lit de justice que l'on trouve décrit dans Saint-Simon. Mais, en suivant cette idée que je disais, on trouve que, dans ce climat humain qu'est une fête, chacun a un pouvoir démesuré sur tous. Et pourquoi ? C'est que c'est ici la forme humaine qui parle à la forme humaine, le semblable qui éveillé le semblable, l'espèce enfin qui se reconnaît. D'où une égalité qui se montre dans toute fête, et qui s'affirme dans tout cortège. Un soldat, un garde, un enfant dans la procession, ont charge de peintres décorateurs. Peut-être encore plus dans la cérémonie, par l'effet des différences offertes en spectacle. Il n'y a ici rien de petit. Chacun a fonction d'échanger des signes, et tous les signes importent ; un cri, un enfant qui pleure font tache sur tous. Le roi n'a de majesté que par tous. Et ce sentiment éclate dans le carnaval, qui est, dans l'ordre des fêtes, le moment de la réflexion, le moment du comique. Le déguisement enferme une grande idée, l'idée même de l'apparence et du dehors, qui est l'idée du spectacle. Le carnaval enferme un grand jugement, qui est consenti. Cette étrange fête, aussi ancienne que l'homme, et que nul n'a inventée, met au jour, il me semble, ce qui est l'essentiel dans ces fêtes de l'homme, à savoir la puissance de n'importe quel homme présent, et par sa seule présence. Et l'épreuve de la présence, c'est l'essai des signes, essai continuel, grand effet. Que l'échange des signes aille de son mouvement jusqu'à l'échange des costumes et des rôles, cela fait voir que la pensée gouverne les choses humaines plus qu'on ne croirait, quoique sans projet aucun, et par une philosophie réellement naturelle. Par une opposition qui résulte de la notion même du spectacle, le moment du masque est aussi le moment où l'homme paraît. Les dieux se déguisent ; c'est leur manière immémoriale d'apparaître.

Sans me soucier de juger l'art de l'écran, je puis bien remarquer que ce qui y manque c'est cette épreuve de la présence. Il n'y a plus ici qu'un masque vide. Car je sais bien que l'acteur sans épaisseur ne sait pas que je le vois ; et lui-même ne me voit pas. C'est comme une assemblée à laquelle il manquerait une de ses parties ; et cette absence est plus sensible par l'apparence. On n'applaudit pas, ou bien, si l'on applaudit, on sait et on voit que cela ne change pas le jeu de l'acteur ; il n'y a point de majesté sur l'écran, parce que les sifflets n'y feraient rien. Par où l'on comprendra mieux ce que j'entends par le langage absolu. Ici, devant l'écran, le langage absolu manque. L'acteur exprime, mais il ne reçoit pas en échange la preuve de la reconnaissance. L'échange absolu ne peut se faire. Est-ce alors exprimer ? Bref, il y a deux choses dans un signe ; il y a le sens relatif, qui peut être clair, intéressant, émouvant ; je comprends l'intrigue, les ressorts, les ruses, les passions. Mais dans un signe il y a autre chose, qui est comme la vie du signe ; c'est qu'il ne cesse pas d'être échangé, et d'être nourri par cet échange. Le signe signifie qu'il comprend le signe renvoyé ; cet échange est sans fin. On sait ce qu'est un genre de silence pour l'acteur, et comment il s'élève sur ce silence. Ainsi se maintient dans le spectacle, comme en toute cérémonie, un fond de croyance sans objet défini, un fond de croyance qui porte toutes nos émotions par le dessous. Peut-être faut-il remarquer que l'émotion, devant l'écran, procède toujours du concept ; il faut d'abord comprendre. Je n'aperçois pas ici ce riche fond de physiologie qui fait au théâtre, comme dans la cérémonie où cela est tout, ce que les hommes de métier nomment l'atmosphère, et que je voudrais nommer le climat humain, d'après l'expression de Maurois, climat de terreur, d'anxiété, de puissance, de mystère, ou au contraire d'insouciance, de jeunesse, de gaîté ; plus simplement climat d'attente ou de curiosité. Or, en de tels effets, c'est la présence du semblable qui importe ; et si la scène est vide de participants, le vase clos du spectacle aurait comme une fuite de ce côté-là. Je cherche à éclairer pour moi-même un sujet neuf. Je veux remarquer encore que, par cette absence qui est propre à l'art de l'écran, par cette indigence du signe sacré qui est l'échange même des signes, l'acteur est condamné à multiplier les signes relatifs, et à s'attacher au sens extérieur. Le jeu de l'acteur est alors un langage, dans le sens vulgaire du mot, un langage qui montre la volonté d'être compris, et qui parle à l'intelligence. Cet essai des signes, cette tentative d'intéresser par concept, tout cela est étranger au beau. Tous les arts ou presque, même la danse, même la musique, même l'ornement, ont un sens extérieur ; mais ce sens, si aisé à expliquer, est toujours subordonné à l'expression absolue, qui fait le corps ou la substance du beau.

J'arrive par ce chemin détourné à traiter du théâtre et de l'acteur. Nous ne sommes plus tentés maintenant de définir le théâtre par les idées ou connaissances qu'il nous communique. Nous faisons attention, au contraire, à la matière même et au métier. L'acteur est réel, et réellement présent. Le spectateur ne cesse d'essayer et d'éprouver cette présence ; il s'en nourrit. On s'explique ainsi l'importance, qui est l'attribut principal du vrai acteur. On voudrait nier Talma ; on ne peut. L'acteur se montre ; il entre ; on le reconnaît ; toute la salle reçoit cette commotion, que certes l'ombre d'Auguste ne donnerait pas. C'est ainsi que l'acteur porte le personnage. Talma n'est pas Auguste ; mais Talma est réel. Chacun invente un nouveau paradoxe sur le comédien. Mon paradoxe est celui-ci ; ce qui importe premièrement c'est la forme humaine vivante et le mouvement ; et la voix est dans la dépendance du mouvement ; cela est fondé physiologiquement sur le cri du bûcheron et sur le geindre du boulanger à son pétrin. Mon paradoxe, c'est que le comédien c'est n'importe qui, pourvu qu'il se prive de penser, c'est-à-dire de régler le ton et le mouvement d'après l'idée. J'ai remarqué ceci, c'est que la comédie d'amateurs révèle très souvent un acteur, sans prétention aucune, et imprévisible. Et voici, à ce que je crois, ce qui fait l'acteur ; c'est l'ingénuité ; mais plus précisément c'est ce genre de naturel qui vient de la spontanéité du mouvement. Se laisser conduire par la situation, ne pas s'écouter, façonner l'organe parleur d'après le geste, tels sont les secrets de cet art, bien plus commun qu'on ne croit, mais usurpé presque toujours par d'ambitieux déclamateurs. Le désir, en cet art comme dans les autres, n'est nullement le signe du talent. On me pardonnera si je laisse ici quelque obscurité ; aussi si je développe la nature du vrai comédien par opposition au comédien de l'écran. Il me faut employer les moyens indirects pour retrouver ici l'inspiration du poète, du musicien, du danseur, mais transposée selon le métier. Je veux redire, donc, que le vrai comédien joue d'abord par la présence réelle, par l'affirmation de sa propre forme, et vivante. Une entrée, préparée par un mouvement bien marqué, ouvre le chemin aux paroles. Le langage absolu, la présence qui ne signifie qu'elle, est ici comme en tous les arts le fond de l'expression. Tout doit être subordonné au mouvement, et, comme on dit si bien, à la situation. Et pourquoi ? C'est qu'il importe que l'expression nous prenne par le dessous, c'est-à-dire en provoquant en nous l'esquisse des mouvements que nous percevons. Or nous ne percevons jamais que par un essai de toucher ; il nous faut la preuve d'une troisième dimension réelle, qui est réellement la dimension tragique. Si l'acteur ne commence pas par un changement bien clair des perspectives, c'est vainement qu'il cherche le geste, l'expression du visage, l'intonation. J'ai remarqué que l'acteur Got, qui savait profondément son métier, lançait toujours le geste en avant. Mais le geste lui-même veut une préparation. Les grands acteurs ne précipitent pas le mouvement ; ils y gardent quelque chose de la cérémonie. Le mouvement théâtral est fils de cérémonie et de danse ; il est l'instrument de l'inspiration, même pour l'écrivain. Shakespeare acteur, Molière acteur, ce ne sont point des hasards. C'est le corps, encore une fois, qui doit commencer ; c'est le corps qui doit chercher l'idée. Le mouvement de l'inspiration se fait toujours de bas en haut.

On peut dire de la cérémonie qu'elle supprime tous les signes qui ne sont pas absolus. Le théâtre conserve quelque chose de cette majesté, donnant la première place au corps de l'acteur, au costume. J'aurai à traiter du costume ; mais je remarque maintenant que le costume théâtral doit rendre la forme assez visible pour permettre l'annonce et l'enchaînement des mouvements. Si l'on observe attentivement un grand acteur, chose difficile, car son art a pour fin de nous tromper, on remarquera qu'il simplifie beaucoup les jeux de physionomie et qu'il aplanit la diction. On comprend que la mélopée poétique soutienne beaucoup l'art théâtral ; mais il arrive aussi que l'ambitieuse déclamation rompe même la poésie. Toujours est-il que l'acteur n'exprime nullement à la manière des naïves passions. On voit déjà d'après ces remarques que, dans l'art du théâtre, il faut distinguer deux choses, le sujet et le style, et que le sujet est subordonné au style, lequel dépend de danse, de gymnastique, de poésie, de cérémonie ; et voilà comment les arts précédents éclairent les suivants, dans une série bien ordonnée. Mais cette difficile analyse a besoin d'être complétée.

Neuvième leçon

14 janvier 1930

JE RAPPELLE que mon objet n'est pas d'étudier les œuvres dramatiques ni la littérature dramatique, mais seulement de marquer la place des arts du ſpectacle par rapport à l'ensemble des Beaux-Arts. Or, pour rassembler ici ce qui importe, je veux premièrement achever le tableau du théâtre considéré comme jeu de société, et même comme étant par excellence un jeu de société.

Société, ai-je expliqué, de l'acteur et du public. Puissants effets de la présence, qui donne vie et réalité à la fable, ou, autrement dit, qui prépare et assure ce dessous de croyance sans objet, qui nous permettra de fondre l'acteur avec le personnage. Mais ce n'eſt pas assez dire. Le théâtre rassemble en lui les caractères de la fête et de la cérémonie. La salle, même par sa forme, dont le modèle se trouve dans le cirque, eſt un ſpectacle pour elle-même ; de toute façon elle s'entend elle-même ; et le silence, comme je disais, eſt déjà un grand signe. Le ſpectateur et l'acteur sont fort sensibles à cette imperceptible rumeur qui court quelquefois sur le silence. Enfin l'attention commune eſt un fait prodigieux qui agit puissamment sur chacun. On ne s'explique pas aisément le succès de pièces évidemment imparfaites, si l'on ne pense pas que l'auteur dramatique diſpose, même avant les trois coups, d'un capital d'attention passionnée. Dans les œuvres médiocres qui ont réussi, on découvrira, si l'on y fait attention, l'emploi de ces moyens de théâtre, que souvent les acteurs développent beaucoup, et qui agissent toujours au delà de l'attente. Aussi il arrive que de grandes œuvres, et d'avance connues, dépassent de bien loin l'eſpérance quand on les voit à la scène. *Britannicus,* et surtout *Mithridate,* m'ont donné des surprises de ce genre. Le régisseur a passé par là.

Il y a donc un écho et une résonance propres au théâtre, par ce rassemblement d'êtres humains resserrés, préparés, orientés. C'eſt comme un grand creux de chair, où les signes rebondissent sans fin, toujours plus puissants par ce muet dialogue. Cette riche matière veut développement. Comte a dit une chose admirable, c'est que les auteurs anciens et éprouvés s'offrent au lecteur, non pas seuls, mais soutenus et portés par un cortège immense d'admirateurs invisibles. Je les lis en grande compagnie. L'humanité revit en eux dans cet autre sens. La gloire, c'est le témoignage d'une foule de lecteurs inconnus. L'humanité lit en même temps que moi. Tous les arts ont ce cortège invisible et présent. Mais, au théâtre, la foule est visible et présente. Et, par cette imitation des émotions et des passions, par cette contagion, par le silence qui est la règle, par une politesse donc qui est contagieuse aussi, les passions se trouvent modérées, unifiées, simplifiées selon le modèle humain. Ainsi qu'il arrive dans l'orchestre, l'accord use et efface ce qui détonne. Le spectateur novice est en quelque façon conduit par la main d'émotion à sentiment ; il apprend à sentir, comme on voit que devant le comique il apprend à rire. Et bien plus la situation du spectateur est souvent par cela même telle, qu'il est ému gravement ou joyeusement un peu avant d'avoir compris, ce qui met au jour ce caractère esthétique que j'ai remarqué dans la musique et dans la poésie. Selon la loi du beau, c'est toujours le sentiment qui porte l'idée, et l'émotion qui porte le sentiment. Cette loi agit à la fois sur l'acteur et sur le spectateur, et d'abord sur l'auteur. L'œuvre d'art touche avant d'instruire ; elle est toute en pressentiment. On voit par là qu'au théâtre l'effet de société s'ajoute à l'effet de l'œuvre, et agit dans le même sens. Une lumière de plus nous vient ainsi d'une série bien ordonnée ; c'est en partie par la fête et la cérémonie que l'on peut comprendre l'art théâtral.

Enfin, pour conclure sur le plaisir de société, disons que le théâtre est réellement l'école du sentiment. Mon sujet n'est pas de développer les replis de cette belle série ascendante, émotion, passion, sentiment. Comme je fais toujours dans ces leçons, je m'en tiens au programme imposé, et c'est le mieux. Mais enfin je pense que le rapport de la passion au sentiment se dessine de lui-même, et se dessinera encore mieux dans la suite, à mesure que je rends compte de cette purification par l'œuvre d'art, puissant remède de nos fureurs. En bref je rappelle que toute émotion va à la convulsion animale, comme une panique le montre assez. L'extrême emportement s'ignore lui-même, car il exclut cette réserve de soi et ce refus de soi par lesquels on se connaît. Le souffrir suppose un certain loisir de penser. Et c'est toujours par une sorte d'exploration de la souffrance que l'on se tient éveillé à souffrir. Ce qui est sans passé et sans avenir est comme néant ; ce qui s'étend, s'évalue, se compare, n'est plus la pure émotion. La passion est l'émotion pensée, c'est-à- dire prévue, attendue, désirée, redoutée ; la peur de soi-même habite ce degré moyen, et fait que l'on redescend si l'on ne s'élève ; il n'y a point de place où les passions puissent s'établir ; tel est leur sort. Et le sentiment n'est autre chose que le salut, j'entends le bonheur, même dans le malheur, l'acceptation enfin et la possession de soi par la mise en ordre de tout le tumulte en dessous, corps et pensée. En un mot tout sentiment, quel qu'en soit l'objet, enferme le sublime, par le destin mécanique surmonté. Seulement ce passage est dangereux et difficile. Les spectateurs habitués sont ici comme de vieilles troupes qui entraînent les conscrits. Mais je trouve encore une nuance de plus, c'est que la jeunesse apprend le sentiment d'après une passion d'abord imitée, et déjà modérée et réglée, car c'est alors plus facile. La jeunesse apprend à se sauver avant d'avoir à se sauver ; tel est l'exercice de l'école. La jeunesse et même l'enfance apprennent par la poésie, par la musique, par le théâtre, un sublime d'abord presque sans contenu. D'où ils viennent à espérer jusqu'au malheur, au lieu de craindre même le bonheur. L'amour en ce sens n'est pas un produit de nature, mais plutôt une invention de société. On l'a dit ; mais il faut le dire sans ironie aucune. Car qu'est-ce que pensée, et qu'est-ce même qu'ironie, sinon de belles inventions à nous léguées, que nous ne ferions jamais dans le cours d'une vie ? Nos pensées et nos sentiments ont forme humaine d'après des statues héroïques, dont la plupart sont invisibles. D'après ces vues, vous apercevez en quel sens la statue de marbre est, non peut-être le plus beau modèle, mais celui qui fléchit le moins et qui redresse le mieux. Pour conclure là-dessus, je voudrais dire que dans le bonheur d'aimer il y a le bonheur de s'élever au-dessus de soi, qui n'est pas petit. Nous sommes apportés là par le malheur ainsi il faut que d'une certaine manière l'amour soit vaincu ; vaincu et sauvé ; tel est le mouvement cornélien ; devoir absolu, sans quoi nous en serions à aboyer comme les chiens. Mais ce grand sujet m'entraînerait.

Revenons maintenant à cette action ou mouvement qui est, comme je voulais dire, la substance du théâtre. Les mots acte, drame, l'indiquent assez. Mais cette idée, aisément oubliée par l'écrivain, veut encore quelque développement. J'ai déjà remarqué l'importance des entrées, des passages, des sorties, enfin des situations entendues dans le sens strict, d'après les mouvements et groupements des acteurs. Selon mon opinion c'est cette sorte de danse ou de manœuvre, toujours claire et bien démêlée par l'art ou plutôt par le métier du metteur en scène, c'est ce groupe vivant, mobile, sans confusion, si plein de sens par lui-même, c'est cette réelle plastique, ce dessin vivant, cette sculpture changeante, qui compose ce qu'on devrait nommer l'alphabet théâtral. Ces scènes, même pour un sourd, forment une émouvante écriture, une suite de lettres qui donnent le premier sens du drame, celui qui porte les paroles. Je veux redire que le secret des acteurs, et continuellement prévu par l'auteur s'il est homme de théâtre, est de faire jaillir de ces mouvements, nets comme une parade militaire, l'intonation juste, et qu'on ne peut la trouver autrement. Ces ressources ont été très développées, et selon un instinct sûr, au théâtre du Vieux-Colombier, d'où les autres scènes les ont apprises de nouveau ; mais elles les savaient déjà. Un exemple suffira. Hamlet lit en marchant. Que dit-il ? « Des mots ! Des mots ! » Cela est impossible à dire si l'on est assis.

Par ce chemin du métier, que je voudrais suivre toujours en tous les arts, je saisis mieux la grande idée théâtrale et surtout tragique, l'idée du destin. Le tragique n'est pas dans le malheur réel et imprévu, qui nous vide aussitôt de pensées, mais au contraire dans le malheur attendu, dont on entend les pas, qui arrivera, qui est déjà arrivé, qui fera son entrée comme un acteur. Tout l'art dramatique revient à dessiner, à faire entendre, à faire toucher ce pressentiment. On peut dire encore avec d'autres mots que le Temps, celui qui parle dans le *Conte d'hiver,* de Shakespeare, est le personnage principal de toute tragédie, le temps, que la crainte ne peut retarder, que l'impatience ne peut accélérer, le temps qui enferme cette admirable promesse que l'avenir le plus terrible passera, sera passé, est déjà passé. Remarquez que nous n'assistons point du tout à une tragédie comme à un naufrage ou à un incendie, où l'on ne sait si les gens vont se sauver ou non. Le théâtre nous offre plutôt un cortège de malheurs, que nous regardons passer ; un certain ralenti dans les actions suspend l'attente et éclaire le destin. Car ce sont d'antiques histoires que ces tragédies ; ainsi nous avons solennelle promesse de survivre à ces horreurs cadencées. À quoi la poésie convient évidemment, par son mouvement épique ; et l'on sait que tragédie est née d'épopée. Il est faible de dire que les tyrans, les jaloux, les héros, les amoureux ne parlent pas en alexandrins. On ne marche pas non plus sur la scène comme on marche dans la rue. Autant dire que les maisons réelles ne sont pas ouvertes par un côté sur une assemblée qui guette le drame. Mais, pour donner toute sa valeur à l'idée, il faut dire ceci, que les actions réelles ne sont jamais vues par personne, et qu'ainsi l'action théâtrale est tout à fait autre chose que l'action réelle ; qu'elle n'a point pour fin de faire, mais de peindre, c'est-à-dire de préparer les paroles par l'émotion réglée, et qu'aussi les paroles qui en sont la suite, qui sont comme le son résultant de ces évolutions claires et composées, sont justement ce que dans la vie réelle on ne dit jamais. Les mots de comédie, comme « Sans dot » ou « et Tartuffe ? » le font assez voir.

Par ce contraste entre la nature et l'art théâtral, me voilà à une troisième idée, à laquelle j'ai touché déjà, mais qu'il faut maintenant rassembler. Qu'il y ait croyance au théâtre, par la présence humaine, que la croyance nous soit facile, et même l'illusion, on le comprend. Mais, par les mêmes causes, par ces frivoles témoins, et par des négligences bien habiles, il nous est facile aussi de décroire, croire et décroire, par la vue de ces acteurs connus, de ces décors non trompeurs, de ces spectateurs eux-mêmes ; c'est être spectateur et rester spectateur.

Illusion continuellement jugée, surmontée, mesurée, combattue, dissipée, retrouvée. Être spectateur, c'est être spectateur du spectateur, ce que figurait le chœur antique. Et ce genre d'apprentissage n'est pas moins peut-être que l'apprentissage de la pensée elle-même, et de la conscience de soi. On sait que l'emportement de l'action éteint cette lumière de soi sur soi.

Mais avec mes périls je suis d'intelligence,

dit la Parque. Je veux dire en passant que *La Jeune Parque* est difficile à comprendre juste autant que la conscience de soi est difficile à décrire. Ce genre de travail n'est pas directement de mon sujet. Je dois marquer seulement que le mot de comédie pourrait bien trouver place dans cette description, pourvu qu'on ne le prenne point mal ; et le sens de ce mot m'éclaire, par un de ces miracles du langage commun ; car la tragédie, vue du haut de la foule, n'est encore qu'une espèce de comédie ; et, même dans les passions, il y a de la comédie, entendez de la tragédie surmontée, d'après ce mot auquel toute pensée peut-être est suspendue : « Que me fait à moi ? » Sans quoi, la passion irait au crime ; elle serait pour d'autres, non pour soi.

C'est ainsi que je me trouve porté jusqu'à la quatrième idée, qui bornait pour moi cette leçon, et qui risque de la dépasser. Il faut resserrer et refuser, c'est la loi de toute pensée, comme la prolixité est la loi de toute folie. J'ai donné de la tragédie une idée sommaire, mais qui suffit pour la fin que je me propose. Il suffit d'indiquer maintenant que dans toute tragédie il y a une comédie en train de naître ; et l'auteur, comme l'acteur, passera aisément au comique par un mouvement naturel, qui n'est que de séparation mieux marquée entre moi et moi, et en somme un refus de la tragédie. Comme la colère du jaloux, d'abord terrible, est aussitôt ridicule par un afflux de pensées ; et telle est la sève comique. Ridicule, car on voudrait forcer justement ce qu'on veut libre. En tout sentiment il y a délivrance et mépris de ces contradictions ; il ne faut qu'un peu plus de lumière, un commencement de franchise, un certain grossissement du drame en train de naître, pour que le rire s'élève. Aussi a-t-on bien désigné du haut nom d'esprit ce qui fait rire. Le rire serait donc au-dessus des larmes. Et si jamais l'esprit est né spontanément de la nature, c'est bien par le rire, qui se trouverait ainsi placé au plus haut du sentiment esthétique, mais aussi à son extrême limite ; c'est pourquoi la grande comédie est presque surhumaine ; elle va comme un dieu sur la terre. Mais qui dira la parenté du rire aux larmes ? Emporté moi-même par ce mouvement du théâtre, qui ne laisse qu'un moment à la pitié de soi, il faut que je trouve encore le temps de mettre au jour ces remous secrets de nos humeurs ; et admirez au passage ce mot d'humeur, si bien fait. Les larmes sont le signe du chagrin, mais du chagrin déjà surmonté ; au reste il n'y a de chagrin pour personne que déjà surmonté ; ici est le grand mystère de l'âme, mais que je veux décrire comme mécanique du corps. Le moment de l'émotion pure resserre, étrangle, et arrête la vie par une contracture d'abord non convulsive ; la délivrance est convulsive par le retour de l'émotion ; et les sanglots sont de telles secousses du thorax, qui reprend souffle. En même temps, par l'extrême pression du sang que les muscles chassent, il se produit aux glandes comme une saignée naturelle ; et voilà les larmes, signe ambigu, signe de maladie parce qu'il est signe de guérison ; il y a donc un peu de sublime dans les larmes, et au rebours il n'y a point de mouvement sublime sans les douces larmes. Mais le rire n'est pas loin. Le rire ressemble beaucoup aux sanglots. Pourquoi ? C'est qu'il y a dans le rire un saisissement, par une apparence d'importance ; la pensée le dénoue de haut, par une lumière supérieure ; mais il revient. Mark Twain contait « Nous étions deux jumeaux, tout à fait semblables l'un d'eux fut noyé dans la baignoire ; je ne sais si c'est lui ou moi. » L'art de faire rire consiste à créer une apparence presque tragique. « Je ne sais pas… », qui revient toujours, et qui toujours est surmontée. Et cet exemple de Mark Twain est propre à faire entendre que les plus hautes pensées sont nouées et dénouées dans le rire. « Qu'est-ce que moi ? Comment sais-je que je suis moi ? » La différence du sanglot au rire est en ceci, que dans le sanglot la vie dénoue et la pensée noue, au lieu que, dans le rire, c'est la nature qui noue par la surprise, l'arrêt, le thorax empli d'air et immobile, et que c'est la pensée qui dénoue, prompte comme l'oiseau. Mais me voilà médecin de Molière ; c'est que nous ne pouvons porter sans rire l'extrême sérieux ; c'est notre défense. Ainsi concluant que la comédie est la réflexion ou l'éthique de la tragédie, et qu'ainsi elle purge tout à fait le spectateur, il me faut rire aussi de cette délivrance.

Dixième leçon

21 janvier 1930

IL FAUT QUE je vous rappelle encore les termes de notre série afin que nous sachions bien où nous allons. Les arts qui ont pour objet le corps humain, arts naïfs, danse, musique, poésie, nous ont conduits aux arts du spectacle, par où nous arrivons naturellement à ces spectacles immobiles, et dont le corps vivant s'est retiré, architecture, sculpture, peinture, dessin. Et le premier qui s'offre est bien l'architecture, empreinte en creux de la cérémonie et du spectacle, comme les arènes le montrent, vêtement de pierre. L'intermédiaire qui va nous y conduire est le vêtement ou costume, plus près de l'homme, non séparable ; et après cela le meuble, vêtement séparable, et qui est presque déjà spectacle par soi.

L'objet de cette leçon est donc le costume et tout ce qui s'y rapporte. On y rencontre des difficultés supérieures, par l'immense variété des solutions, et aussi par l'empire de la mode, déesse que l'on dit capricieuse jusqu'à l'absurde. Une bonne division mettra un peu d'air dans cette masse confuse. Mais, parce que la mode est ici le lieu principal de la confusion, je pense que je dois essayer d'abord de fixer la mode en son idée. Et encore une fois je remarque que le chemin suivi, qui m'a paru le plus naturel, nous conduit tout droit à une idée de la mode qui surmontera des lieux communs assez faibles. Nous avons, par les fêtes, cérémonies et spectacles, exposé de diverses manières ce plaisir de société, ou plaisir d'accord et d'humaine résonance, qui soutient vraisemblablement tous les arts, même solitaires. Le commun langage rassemble énergiquement, sous le nom d'humanités, ces œuvres que l'on lit en solitude, mais dans l'approbation et le concert d'une foule choisie. Retenons que l'échange, l'accord et le renforcement des signes comptent parmi les plus vifs plaisirs, et nous sont même apparus comme la condition de la conscience de soi, du développement assuré et humain de soi. Solitaire, c'est sauvage. Et solitaire dans une assemblée, c'est-à-dire porteur de signaux étranges, entendez inusités, inattendus, c'est scandale et honte. Nous voilà à la règle première du costume, qui est de répondre à l'attente, de répondre au signe par un signe concordant. Ce qui retient d'abord l'attention, et ce qui la trompe, c'est la différence, et la recherche de la différence. On dit que les hommes et les femmes veulent être distingués, et ce mot dit bien ce qu'il veut dire. Regardons bien ici ; cela intéresse l'ensemble de notre sujet.

On dit que les inventeurs, soit qu'ils écrivent, soit qu'ils sculptent ou peignent, recherchent l'originalité. Cette idée veut être examinée de près. Je sais qu'une œuvre d'art est unique, distincte, neuve, non imitée, inimitable ; mais j'ai remarqué aussi que le paradoxe ne s'élève jamais beaucoup, et que la grandeur, je pense surtout ici à l'écrivain et au poète, est toujours dans le lieu commun. Dans le lieu commun est la difficulté véritable, et aussi l'originalité véritable. Il espère vous prouver que cette idée même est de celles que tout le monde a et essaie de formuler. Et je redirai, pour éclairer ce développement, un mot de Balzac, pris du *Curé de village*. C'est Véronique qui parle : « Tout ce que trouvent les gens de génie est si simple que chacun croit qu'il l'aurait trouvé. Mais, se dit-elle à elle-même, le génie a cela de beau qu'il ressemble à tout le monde et que personne ne lui ressemble. » Vive lumière sur notre sujet de la mode. Et je pense que vous apercevez déjà que l'originalité en tout genre n'est qu'une manière inimitable d'être comme tout le monde. Et il me semble que cette formule définit assez bien l'élégance masculine et féminine. L'humain, l'uniforme, est le thème dont on ne peut s'écarter ; et c'est seulement par les moyens de tous que l'on peut s'élever au-dessus de tous. Mais regardons au-dessus du costume. Qu'est-ce qu’une idée vraie, sinon une idée que chacun aurait dû former, que chacun a presque formée, qu’il cherchait, qu’il sentait comme au bout de ses doigts ? Et pourtant il n’y a rien de plus rare qu’une idée vraie. Et que pourrait-on chercher qui vaille mieux qu’une idée vraie ? Dans le costume aussi c’est l’humain, c’est-à-dire le commun, qui est la règle ; et l’exception s’appuie sur la règle. La différence ne se détache et, à vrai dire, elle n’est différence, que sur un fond de ressemblance, et par la ressemblance même. Mais il faut faire descendre cette idée jusqu’aux faits. Qu’est-ce qu’un homme ou une femme qui a gardé les anciennes modes, qui étonne par son chapeau ou par son gilet, sinon un être qui, dans le cercle de société, lance des signes remarquables et qui n’ont pas de sens, comme font ceux qui rient toujours ? C’est demander la parole et n’avoir rien à dire. Une inquiétude s’élève, par cette attention qui cherche au delà du signe. Celui qui en est l’objet est comme attaqué de mille flèches, et mis hors de la société ; isolé, inquiet, scandaleux. Cela est vivement senti, et développe un mélange de timidité et d’impudence qui déforme les traits. Sans examiner à présent les conditions de la beauté du visage humain et du corps humain, on peut dire dès maintenant que la condition première d’un beau visage est la tranquillité, c’est-à-dire l’effacement des signes accidentels ; au reste il est clair que l’attention de tous à un seul visage, quand ce n’est pas celui du roi, de l’orateur, du prêtre, et enfin quand les raisons de l’attention ne sont pas connues et évidentes, ne peut manquer d’y peindre l’inquiétude, l’irrésolution, la grimace. Ces causes sont peut-être plus redoutées des femmes que des hommes, parce que les femmes sentent plus vivement les touches de l’opinion. « Sois considérée, il le faut. » D’après ces remarques, comprenons la sécurité qui vient de l'uniforme, beau nom du costume, à un Breton, à un terrassier, à un boucher. L'uniforme est naturel. Il annonce d'abord une classe, un état, un métier, enfin une situation bien définie, qui ne fait point question. Les signes de caste et de métier sont sacrés dans les civilisations où la hiérarchie, comme le nom l'indique, est inviolable. Mais il reste quelque chose, et même beaucoup, dans nos mœurs, de cette religion du costume ; et ce qui fait qu'on trouve souvent vulgaires ceux qui ont déposé les attributs de leur métier, c'est qu'eux-mêmes sont inquiets et cherchent leur être. On n'a jamais de sécurité que par ressembler à d'autres. Et voilà le principe de la mode, qui d'après cela ne devrait pas changer, et en effet ne change point tant que la caste emprisonne. Alors, dans la cérémonie, la société se contemple en ses costumes, et chacun est heureux d'y trouver sa place et son costume ; chacun s'y cache d'abord et s'y réfugie ; c'est de là qu'ensuite, et autant qu'il veut, prudemment il se montre et se dessine en son individualité. La mode, c'est le lieu commun du costume. Maintenant, dans nos sociétés, où l'on pense à s'élever et à changer de classe, on comprend que chacun adopte volontiers la mode qui est au-dessus de lui, et aussi comment la classe supérieure échappe à cette usurpation par un continuel changement, qui lui assure avance et privilège, privilège toujours commun, uniforme toujours. Et ces causes expliquent assez tous les paradoxes de la mode. Qui fait scandale est laid. J'ai déjà remarqué comment la règle de la vraie danse apaise les visages, les rend plus semblables les uns aux autres, et plus beaux par la sérénité. L'uniforme dans le costume assure de même contre une indiscrète curiosité.

La mode est donc comme un abri. On en sort par des variations étudiées ; on se fait alors remarquer juste autant qu'on le veut et quand on le veut. La retenue et la réserve est une partie importante de la beauté ; car qu'y a-t-il de plus touchant qu'une beauté qui ne se montre que si elle veut ? Ce don est royal. La Véronique que je citais a ce privilège de n'être belle que par les plus puissantes émotions, belle par l'amour. Au rebours la faute contre la politesse, faute qui infailliblement trouble, humilie, irrite, enlaidit, est toujours d'exprimer sans le vouloir et même sans le savoir. Il y a de l'effarement dans l'impolitesse. C'est donc à l'abri de la politesse, et de la mode qui est la politesse du costume, que les passions peuvent se purifier en sentiments. Par ces causes on aperçoit que la mode, quelle qu'elle soit, est par elle-même une condition de la beauté, et, par là, toujours belle en quelque façon ; ce qui est chaque jour vérifié. Cette analyse fait ressortir assez la puissance du costume ; costume c'est coutume, seconde nature ; costume, c'est autre corps. Mais pour suivre plus loin cette idée, il faut diviser. Et voici une division assez naturelle ; distinguons costume de combat, costume de cérémonie, et costume de scène.

Costume de combat, j'entends aussi bien costume de travail. Et il me semble qu'un tel costume peut être considéré sous trois aspects. Comme protection d'abord, le costume n'est qu'une maison ou abri mobile, comme on voit l'armure, ou la cotte de l'ouvrier. Les armes dessinent l'une ; les outils et les machines dessinent l'autre. De tels vêtements contribuent à la sécurité, c'est-à-dire à la précision des mouvements, au bon gouvernement de l'action et de l'expression. Je rattache à l'armure, par des raisons que vous devinerez, les bagues, les bracelets et les pendants d'oreille, marques des forts, naturellement recherchées par les faibles.

Secondement, le costume de combat est signe pour les autres. Où il faut distinguer l'uniforme, qui met la clarté dans les actions en commun, et, au contraire, le signe individuel, qui est de reconnaissance et de ralliement ; telles sont les armes parlantes du blason, langage symbolique. Et de tels signes, qui ajouteront à l'ordre dans la cérémonie, peuvent en ce sens être dits beaux. Mais on peut dans ce cas approcher plus près des règles du style dans l'ornement, telles que la simplification du contour et le relief rabattu. Outre que l'on cherche alors le solide, on estime aussi au plus haut les signes qui ont le plus servi ; et les chocs, en supprimant les fragiles reliefs, imposent ici un modèle de beauté qui se retrouve dans tous les ornements, même d'architecture. Je recueille au passage encore une autre idée, c'est que la résistance même de la matière est une condition de la beauté de ces signes, dont la forme doit être reconnue. C'est une des causes, et il y en a d'autres, qui expliquent que l'imitation par surfaces minces et creuses est contraire à la beauté dès que l'œil devine le fragile ; et l'œil est là-dessus très clairvoyant. Il y a un genre de déformation de l'ornement, comme d'une baguette de cuivre creuse, qui est laide. Et au contraire l'usure d'une masse résistante ajoute à la beauté.

En troisième lieu, le costume de combat est un signe pour celui-là même qui le porte ; j'entends qu'il dispose le combattant, ou le chasseur, ou le marin, ou le terrassier, selon la force, la confiance en soi, et le courage. Je citerai la haute coiffure et le col rigide, qui détournent de baisser la tête ; les chaussures, qui importent tant pour l'assurance du pas. L'exemple le plus complet en ce genre est la ceinture, qui donne si bien résolution. Mais pourquoi ? Parce qu'elle contient et protège la partie peureuse, qui est la partie désarmée. Platon, comme vous savez, décrit son homme en trois parties, rapportant au ventre le désir, le besoin, en un mot la pauvreté ; y logeant donc la peur, et c'est bien là qu'elle loge. Toute offense des choses, et même le contact, à cette partie faible et mendiante, fait, chose admirable, que l'homme salue avant d'y penser ; c'est qu'elle le rappelle à sa condition animale. Donc tout ce qui isole et resserre ce ventre rassure, et ramène la pensée à l'action et à la pensée même. D'où l'on conçoit assez bien un type de beauté guerrière, et un genre de costume qui la confirme.

Ce sujet s'étend beaucoup ; mais plutôt simplement il se montre, ample et de première importance, comme il est. Ce n'est pas peu de comprendre comment l'extérieur règle l'intérieur ; et nous n'aurons jamais de meilleure occasion d'expliquer l'homme par la chose même qu'il a faite selon sa propre forme, qu'au sujet de cette architecture proche et qui littéralement nous touche. Un homme qui s'élance se sent lui-même au contact de ses armes et de ses outils. Ulysse reconnaît en même temps son arc et sa propre force. Cette chose, qui est selon lui, à son tour le conforme selon elle. C'est la faux, de même, qui incline le faucheur. Une porte aussi, nous invite. Et conçoit-on un artiste en violon qui contemple l'instrument sans le saisir ? Nos actions se font toutes d'abord selon cette nature seconde et façonnée ; notre règle est hors de nous ; notre forme dirais-je, est hors de nous par ce creux et cette prise que nous offrent les outils et les armes. Certes ce n'est pas ainsi que nous contemplons la nature, où nous devrons, au contraire, nous faire une place de vive force. Et la machine, qui est entre deux, ne nous est point non plus complaisante ; bien plutôt elle subordonne notre forme à la sienne ; aussi ne nous assure-t-elle pas de nous-mêmes. L'action dévore toutes ces nuances du sentiment. C'est la cérémonie qui les éclaire comme il faut. On a assez dit que l'animal n'a point d'outils ; il n'est pas moins important de dire que l'animal n'a point de costume, et n'a point de cérémonies. C'est dire qu'il ne connaît pas le vrai signe, celui qui commémore. Ainsi, ayant des sortes de danses, quelquefois des jeux, qui ne sont pas sans rapport avec la comédie, et laissant même des œuvres, comme terrier ou ruche, ils n'ont pourtant point d'arts, ni de vrai langage ; ce qui me confirme dans cette idée, que la caractéristique humaine se trouve logée là où nous cherchons maintenant, dans ce passage où se rencontrent ensemble l'outil et le costume, et dans le moment où la cérémonie réfléchit l'un et l'autre. C'est une raison de ne pas abréger la présente recherche, car nous sommes au centre.

Onzième leçon

28 janvier 1930

NOUS PROCÉDONS par opposition, cherchant dans ces développements une sorte de dialectique, non point d'après l'ancien syllogisme, mais d'après le rapport du précédent au suivant dans une série bien ordonnée. Or le costume de cérémonie est le contraire même du costume de combat, en ce sens qu'il paralyse et retient, rendant impossibles ces mouvements brusques qu'un homme en vue, disait Napoléon, ne doit jamais se permettre. Le *Sartor Resartus,* de Carlyle, esquisse une philosophie du costume qui n'est pas sans portée ; considérant fonctions et insignes comme un système suffisant, il voudrait mouvoir politiquement des costumes vides ; cette ironie éclaire une idée. Il nous est déjà connu que le costume fait beaucoup dans la majesté, et sans doute aussi dans les pensées ; car peut-on former une pensée sans un espace de majesté ? Imaginez seulement un roi assez déguisé et changé pour ne pouvoir être reconnu ; le respect ne lui arrive plus en signes pressés ; on ne lui fait plus place. Saisissez-vous la différence dans la manière d'entrer, de fendre la foule ? Son regard en sera changé, et son visage, et sa démarche, et ses idées aussi. Un marmiton ne saurait pas former des idées de roi ; toutefois il forme des idées de marmiton ; c'est qu'il y a aussi une majesté des marmitons.

C'est assez rappeler la puissante réaction du costume sur l'homme. Il faut maintenant analyser le costume de cérémonie ; et permettez encore ici la méthode scolastique de diviser en trois. Ce nombre, qui appartient à la doctrine de l'ordre, marque peut-être l'étendue de l'esprit, et le champ de manœuvres qui lui convient. Comme signe de fonction ou comme insigne, comme parure, et comme modérateur, c'est ainsi que nous examinerons le costume de cérémonie. Insigne ou marque de dignité, c'est insigne de puissance au repos. Il suffit donc de rappeler ce qui a été dit des signes d'autorité et de reconnaissance dans le combat. Tous ces signes et toutes ces armes parlantes passent naturellement dans la cérémonie. La cause n'en est pas difficile à découvrir, par la prééminence de la fonction militaire. Quelques ressources qu'ait un homme, le besoin de sommeil le remet à l’enfance. L’essentielle fonction de société, c’est la garde de nuit. Nuit, reine des villes. Ici nécessité de l’ordre, du veilleur, de la relève, d’où dérive l’organisation militaire, qui ne changera jamais. Poste, ronde, sentinelles, mot de passe, ce sont les alentours du sommeil. Et la nuit est le moment de la terreur, autant par les songes que par l’attention sans objet. Rassemblant ces trois fonctions principales : garder, instruire, nourrir, on aperçoit que la fonction des métiers et échanges n’est que la troisième. Car la fonction d’enseigner, ou d’expliquer, ce qui est rassurer, se rapporte encore à la terreur, puisqu’elle réduit les dangers imaginaires. Mais elle n’est pourtant que la seconde, car les dangers imaginaires sont promptement effacés par les dangers réels, les hommes, les bêtes, le feu, l’eau. Cet ordre des besoins expliquerait la politique.

Nous en tenant aux signes, nous devons penser que tous les insignes ont gardé beaucoup du combat, et que leur style propre, masse résistante et relief rabattu, s’est étendu à tous les ornements du costume, et même à tous les ornements, de meubles et d’édifices. La fleur de lis héraldique en donne un exemple suffisant. Et cette règle sévère, par la médaille et le bas-relief, s’est étendue, semble-t-il, jusqu’à la sculpture. Cette loi du massif, du rassemblé, du simplifié, domine tous les arts du relief, et explique quelques-unes des conditions du style. Loi du bouclier d’Achille, loi de la masse d’armes et du pommeau d’épée. Nous retrouverons cette idée.

Considéré comme parure, le costume de cérémonie a encore d’autres règles, qui visent toutes à une même fin, dissimuler les effets de l’âge, ou, si vous voulez, la maladie du roi. Je distingue ici deux moyens que je rassemble sous ces deux titres, la perruque, la voilette.

Est perruque tout ce qui efface la différence des âges en vieillissant les jeunes. Poudre sur les cheveux, rouge, noir aux yeux, crinoline, cols montants, c'est toujours perruque. Effet de mode, mais plus précisément politesse aux vieillards. C'est une des raisons qui font que le costume de cérémonie a souvent ampleur et raideur ; il y en a d'autres. Tenons compte ici, sans développer ce chapitre des perruques, de deux ambitions complices. Car l'âge voudrait l'apparence de la jeunesse, et la jeunesse essaie de se faire vieille, et de gagner sur le temps.

Les voilettes dissimulent autrement les effets de l'âge, par une sorte de piège aux yeux, qui les fixe et les met au point de façon à brouiller un peu l'image des rides et de la peau rugueuse. On connaît les effets des grilles sur les paysages ; l'œil s'accommode sur la grille, et les masses sont simplifiées.

Tel est l'effet des voilettes et aussi des diamants et perles, qui, toujours avancés sur les points vulnérables, agissent en déplaçant l'attention, mais physiologiquement, de façon à fondre et adoucir les contours du visage et des mains. Les mouches sont du même ordre, et les chapeaux aussi, qui portent une ombre favorable. Toutefois il arrive, et les chapeaux de l'an dernier nous en donnent un exemple, que l'insolente jeunesse impose pour un temps la franchise et le jour cru qui lui conviennent ; mais cela n'est point de cérémonie.

Enfin, comme modérateur, le costume de cérémonie empêche les mouvements improvisés, qui sont des signes perturbateurs. Considérés sous cet aspect, les ornements de cérémonie sont tout le contraire des armes et des costumes de combat. Que peut faire un roi qui porte couronne, sceptre, globe, et manteau à queue ? Nous avons appris de nouveau, par une cruelle expérience, la guerre, qu'un roi qui ne peut improviser et qui se défie de ses mouvements serait déjà un roi passable. Ces ornements-ci sont des sonnettes au bonnet, comme sur ce mannequin qui exerçait les voleurs, dans je ne sais quel roman. D'où aussi la chape ecclésiastique, manteau de vêpres, contre l'idée de s'ennuyer. D'où la mitre et la crosse. La complication d'une coiffure occupe toute l'âme. L'enfant frisé est sage déjà par les bigoudis. Tout ce qui est pendeloque agit peut-être encore d'autre manière, en rendant sensibles les moindres mouvements, soit à celui qui porte ce genre de sonnettes, soit à celui qui l'observe, par une rupture de l'équilibre pendulaire. « Regardez ses mains », dit un personnage de Stendhal. Et certainement les diamants multiplient le tremblement des mains. Mais les pendeloques avertissent mieux. Ici paraît la pesanteur comme loi du costume, et c'est par là qu'il y aurait de l'architecture dans ces arts mineurs dont nous traitons. Toutefois cette idée, qui semble ici un peu subtile, va se trouver mieux en lumière et en valeur dans l'étude du costume de scène.

Le propre du spectacle, tragédie ou ballet, quant à la présence du corps humain, c'est que les mouvements humains, agissant comme signes absolus, entretiennent et modifient le fond d'émotion, toujours de corps et d'imitation, sur lequel se dessineront les passions et les sentiments ; car il leur faut un corps, et cela n'est point une métaphore.

Afin de ne pas surcharger l'analyse, je réserve la question de savoir pourquoi le corps humain se cache. Ce problème périlleux viendra plus à propos, je crois, quand nous traiterons de sculpture, peinture et dessin. Je prends pour accordé que le corps humain n'est pas un spectacle. Et il est clair que l'effet du vêtement est de ramener l'attention sur le visage, sur le haut du corps, sur les mains, c'est-à-dire sur les signes de la pensée et des passions riches. J'ai expliqué d'avance cette métaphore en m'aidant de Platon. Au reste on peut prendre comme règle d'humanité que les signes de la faiblesse et du besoin doivent être rabattus. Mais, quel que soit l'empire des cérémonies, nous n'en sommes pas moins soumis à cette condition, que l'émotion, entendez corporelle et liée aux sources vitales, est la matière des sentiments sublimes. Et quoique la société tente de se fonder principalement sur des pensées, il reste vrai que la sympathie suppose premièrement une contagion, d'après les mouvements humains perçus. C'est une manière de rappeler que l'inférieur porte le supérieur. Le costume de scène a donc pour fin à la fois de dissimuler le corps humain et d'en rendre sensibles les moindres mouvements ; l'ornement sera donc comme un indicateur des mouvements. Et nous retrouvons ici, mais en meilleure place, à propos du drapé et des plis, ce que je disais des pendeloques et de la pesanteur, c'est-à-dire de la loi architecturale du costume. Il faut qu'il y ait, dans les parties principales du vêtement, un équilibre de pesanteur, ou pendulaire, aisément troublé, mais toujours retrouvé, et très sensible au regard. Tel est le secret de ces draperies à plis, si émouvantes encore dans un fragment de statue antique. Et remarquez que les plis et le drapé sont un thème d'ornement que l'on retrouve dans l'architecture, la sculpture, la peinture. Signe humain de première importance, et qui dicte les conditions d'une beauté certainement architecturale. Il est bien remarquable que nos étalagistes, qui, avec une prodigieuse dépense de lumière et de couleur, manquent si souvent le beau, il est remarquable que ces mêmes hommes nous arrêtent, sans y penser beaucoup, par des effets de plis retombants, dessinés par la pesanteur. Où paraît à la fois le geste humain qui relève, et la pesanteur infatigable, qui reprend les effets, et aussitôt les range aux lois naturelles. Signe interposé, derrière lequel on devine aussitôt l'homme et la présence de l'homme. L'esprit dans la nature, ce n'est pas trop dire ; car l'inexorable loi de pesanteur est rigoureusement et clairement dessinée en ces courbes d'étoffe qui cherchent le plus bas. Mais quelle est ici la règle ? C'est ce que le mouvement, considéré comme spectacle, nous fait entendre. Car il faut que la draperie change par nos mouvements, mais efface aussi le mouvement précédent, et nous prépare à percevoir le suivant. D'abord des plis, parce que ces tracés d'ombre et de lumière frémissent au moindre mouvement, au moindre changement d'attitude, à la plus légère atteinte de l'émotion ; et puis des plis libres, c'est-à-dire qui reviennent aussitôt à la position de nature, selon laquelle, comme disent les physiciens, tous les travaux sont faits. Donc la forme du rideau, autant que le corps humain le permet, comme variété, les plis relevés, mais toujours selon la chute autant que selon la forme. La fluidité de ces effets dépend de la souplesse de l'étoffe en même temps que de l'ampleur des courbes ; mais il est clair qu'il y a un degré de resserrement où l'étoffe est rigide en ses plis, et fait bouillonné ; les plis se meuvent d'une pièce et ne tombent plus. Le bouillonné, ou le chou, est l'ennemi de la couture, et de tous les genres de draperie. Les génies de la couture interrogent le fil à plomb non moins constamment que ne font les maçons. Par opposition aux plis libres de la toge et du péplum, modèles sculptés par la nature, et auxquels on revient toujours, on se fait une idée de ce que c'est que le mauvais pli, marque d'habitude, de travail, d'usure ; ce n'est que la persistance du mouvement dans le repos. Aussi dit-on très bien d'un habit qu'il est fatigué. D'où l'on pourrait expliquer pourquoi le veston et le pantalon sont le péril du sculpteur.

Il est difficile de pousser plus loin l'analyse. Mais il faut pourtant se risquer, si l'on veut que la pensée ne reste pas inerte devant l'énigme du beau ; c'est mutiler par le haut l'heureuse liberté de l'admiration. On pourrait dire, par exemple, que notre vêtement masculin tient trop au corps, et qu'ainsi il n'exprime que la lutte abstraite et l'industrie, c'est-à-dire une pensée séparée. Au contraire la draperie, toujours exprimant la pesanteur, qui est notre constante ennemie, représenterait par un symbole clair le milieu de nature dans lequel nous nous mouvons toujours, et qui toujours nous reprend et nous enveloppe selon sa loi. Sillage, si l'on veut, sillage retombant de nos actions, les plis de la toge ou du *peplum* nous lieraient visiblement au monde et à la nécessité. Par cette nuance, on comprendrait que ces draperies conviennent mieux à la tragédie, puisqu'elles figurent l'empire des forces extérieures, qui ne cèdent que pour revenir ; au lieu que l'acteur comique peut être serré et leste, car il représente plutôt les effets de notre propre sottise, sans aucun destin extérieur. On pardonnera un peu de subtilité dans un sujet assez neuf ; et cela peut toujours jeter la réflexion dans des chemins non encore explorés.

Ici je veux terminer ce qui concerne le costume. La liaison entre cet art auxiliaire et l'art principal qui est l'architecture, se fait par le meuble. Et le meuble est aussi un objet de choix pour la recherche esthétique. Il n'y a peut-être point d'art où les règles du style apparaissent plus clairement. Il faut dire aussi que le goût de chacun, et surtout le goût des marchands, aiguisé par le métier et l'appât du gain, s'exerce chaque jour là-dessus. Toutefois je me bornerai à quelques remarques, car les arts majeurs exigent attention et nous appellent. Ce qui caractérise les meubles, et à quoi nous conduit la draperie immobile, c'est qu'ils représentent la forme humaine absente ; au reste il se peut que la puissance de l'architecture vienne aussi pour une bonne part de cette même attente, mais plus solennelle par un vide plus grand. Toujours est- il que des fauteuils font déjà société, et font même une certaine société selon leur style. L'Empire est debout ; le Louis XIII est assis et maître chez soi. On peut considérer les meubles comme signes de richesse et de puissance ; armoiries, coûteuses sculptures, précieuse matière ; et l'on retrouverait ici aisément les règles de l'ornement, déjà esquissées. On peut considérer les meubles comme annonce de sécurité et de repos ; d'où l'on définirait l'art de l'intérieur par la forme humaine sauvée, et enfin l'empire de la femme, par opposition aux œuvres du mâle aventureux. Enfin l'on peut prendre les meubles comme redresseurs, c'est-à-dire comme réglant la cérémonie (pensez au tabouret et au pliant ou ployant dans Saint-Simon), comme réglant, plus près de nous, l'attitude, les gestes, les pensées, en un mot comme des rappels de politesse. Les meubles sont encore des costumes, qui règlent notre repos. Mais il faut que je me prive de développements faciles.

Par opposition aux meubles, qui sont l'intérieur proche de nos demeures, voici paraître l'architecture, bien moins docile, et premièrement soumise non pas tant à la forme humaine qu'aux forces inhumaines, pesanteur, vent, pluie, soleil ; représentant cette fois, par la masse et les travaux accumulés, notre continuelle lutte, et la présence du monde, dont la draperie retombante n'était qu'un symbole presque sans corps. Et toutefois nous avons trouvé du sérieux dans la draperie ; à plus forte raison dans ces abris massifs qui conservent si bien leur forme, et qui annoncent cela même par tant de signes.

Douzième leçon

4 février 1930

IL S'AGIT maintenant de l'architecture, grand et redoutable sujet. Michel-Ange disait qu'il manque quelque chose à l'artiste, soit de sculpture, soit de peinture, qui n'a pas pratiqué l'architecture. Pensée profonde et opaque. Aussi ne vais-je pas chercher aujourd'hui quel est l'ordre dialectiquement le meilleur, mais bien plutôt attaquer la difficulté elle-même. Quelle est-elle ?

C'est que nous entrons maintenant dans les arts qui sont séparés du corps humain, et dont vraisemblablement l'architecture sera le modèle, par ce caractère nouveau, à savoir qu'elle est inhumaine. Je lance cette idée en avant. Et pourtant mon passage était bien préparé, et fondé au contraire sur ceci que l'architecture est ce qui reste de l'homme, de la danse, de la cérémonie quand l'homme est retourné à ses travaux ordinaires. Les arènes, représentez-vous ce contraste ; la foule assise et bruyante, les yeux sur la piste, et puis le désert, le silence, et la lune éclairant cette montagne circulaire, ce cratère éteint. Que la forme humaine y soit par le creux, c'est évident. Les arènes portent l'empreinte de la foule assise et attentive, comme une maison porte intérieurement l'empreinte de l'homme, dans la porte, dans l'escalier, dans le pilier poli, sans compter les meubles. Mais quel meuble que le cirque ! Immobile autant que les montagnes, et qui fait dire premièrement ce que Hegel disait des montagnes : « C'est ainsi ». C'est que l'architecture n'est pas seulement, même dans la maison, à la mesure de l'homme ; elle est à la mesure des éléments, comme on voit par le toit et les gouttières ; à la mesure surtout de notre ennemie et amie, la pesanteur. L'architecture est fondée dans la nature, et selon la nature ; elle est comme une seconde nature, plus solide, plus fidèle, mieux déterminée. Elle s'annonce fidèle ; l'homme s'y enferme et s'y réfugie comme dans une chose faite pour lui ; mais plus forte que lui, il le faut. Il s'y abrite, il s'y soumet, il s'y enferme ; il s'en effraye aussi et il s'en retire. Tel est le monument. C'est un objet par excellence résistant, le plus résistant sur cette terre ; résistant aux forces, mais résistant aussi à l'homme, lui imposant désormais son contour, son chemin, sa porte, son ombre. Image de puissance humaine, certes, mais de puissance qui s'est elle-même liée. Comme il apparaît dans le château fort, fort pour l'homme et contre l'homme. Tout monument barre une route, et détourne. La puissance humaine s'étonne d'elle-même, et de cette accumulation de travaux. L'homme se sent petit ; petit et grand. Tel est le premier sentiment, et qui ne s'épuise point. Le monument est un témoignage de ce que peut le travail humain, par la coordination des efforts et le lent travail des machines simples. Ce caractère, qui tient à la masse, au poids, au solide de la matière, est certainement le plus important. Remarquez que le fini et le poli, la jointure invisible, ce qu'on admire dans les bijoux et les meubles, n'importe nullement ici ; on dirait même que l'architecture refuse cette apparence ; car il semble que le grain des pierres, leur forme et leurs joints, que tout cela fait ornement. L'enduit, qui dissimule les travaux, est un moyen méprisé. Les pierres seulement taillées selon des verticales et des horizontales, les jointures contrariées, sans aucun ciment ; le tout stable par le poids même, et si différent de ce qu'on voit dans les rochers et les falaises, voilà le plus fort témoignage. Et, en suivant cette idée, on comprend aisément ce qui fait que les ruines sont belles ; c'est que, tout vain ornement étant alors rabattu, et l'attaque des forces étant marquée par mille cicatrices, néanmoins la masse résiste encore et ne se défait point ; elle s'usera à son poste et grain à grain. C'est pourquoi sans doute l'antiquité est directement vénérable ; elle prouve elle-même sa puissance ; elle atteste une longue lutte contre la nature, et par la nature même. « L'homme, dit Bacon, ne triomphe de la nature qu'en lui obéissant ». Épigraphe de tout monument. Il ne s'agit plus maintenant de la maîtrise sur soi, qui jusqu'ici fut notre sujet principal, mais d'une autre maîtrise, figurée selon la force de l'adversaire. Signe invincible comme la nature même, tel est le monument. Durable ; conduisant, dominant, repoussant l'homme qui l'a bâti. C'est ici la première apparition d'un sentiment fort qui explique au moins une partie de la religion. L'homme admire son œuvre ; il la juge démesurée ; il y trouve un mystérieux pouvoir qu'il n'y a point mis. Ce sentiment est donné aussi par une vue de Paris ou de Lyon. Une ville, dans son tout, a le caractère architectural. Tout y est nature, par la pierre et par la pesanteur ; nature mieux liée, plus évidemment puissante ; autre nature aussi, qui porte partout la marque de l'homme.

Ici il faut regarder de près. La marque de l'homme et la marque de la nature sont ensemble. Une loi invincible, et qu'en même temps l'esprit reconnaît. Tel est le sens de la forme architecturale. Bien simple ; et nous devons la nettoyer de tout ornement ; elle n'a pas besoin d'ornement. La colonne est aisée à lire, comme machine à supporter. L'ogive n'est pas une courbe compliquée ; la branche de l'arbre dans la haute futaie nous la dessine. Mais il y a plus simple. La voûte circulaire, le cintre, est l'image d'une idée, le cercle, que les anciens reconnaissaient divine, et qui, toute simple et claire, ouvre pourtant des profondeurs sans fin. Le nombre *Pi* est une sorte d'énigme dans nos formules. Or ce tout simple cercle est encore la plus pure forme et la plus belle. Un aqueduc est admiré. Et toutefois on comprendrait seulement à demi si l'on réduisait le plaisir esthétique à une contemplation de géomètre qui retrouverait ainsi une de ses grandes pensées. Un cercle par lui-même n'est pas beau ; un dessin d'aqueduc ou d'arc de triomphe est encore bien loin de la majesté du monument ; c'est qu'il y manque la masse, et cet autre aspect de nature inhumaine. Et ces deux caractères, l'idée et la masse, ensemble font le beau. Ensemble, entendez qu'il ne faut pas que la forme circulaire soit cherchée, comme un ornement rappelant nos plus claires pensées ; il faut que cette forme se présente d'elle-même dès qu'on veut réserver passage sans rompre la masse. Or il n'y a point de solution plus durable que le cintre, et où la nature soit plus évidemment vaincue par elle-même. Plus vous chargez la voûte, plus vous assurez cette forme. La nature elle-même nous la dicte en ses grottes naturelles ; mais elle est bien mieux marquée par ces lourdes pierres, et séparées, taillées selon des plans, et encastrées selon leur forme ; ainsi ne cessant de tomber, et, par cela même, ne pouvant tomber. Preuve admirable de ceci, que la courbe, cette fille de l'esprit, et qui naît de la droite et de l'angle, est aussi fille de nature, et en quelque sorte respectée par la nature. Aussi le grain des pierres, les joints sans enduit, les marques mêmes du temps dans un vieil aqueduc, font que le demi-cercle est alors autre chose que la faible annonce ou le rappel d'une idée humaine, et bien plutôt l'arc d'alliance ; ce qu'est aussi l'arc-en-ciel, mais fondé sur des forces moins redoutables et moins continuellement senties. L'arche d'alliance, c'est le cintre de pierres massives, et qui témoigne par sa durée. De quoi ? De ceci que la loi géométrique, si plaisante à l'esprit, si évidemment convenante à l'homme, est aussi loi de nature. Voilà une sorte de révélation, dans le sens plein du mot, et c'est peut-être la seule. Le monument prouverait le dieu.

Ce qui a paru de l'esthétique, ce qui s'est trouvé ressortir de l'étude des premiers arts, c'était l'idée, comme j'ai assez dit, d'une purgation ou purification des passions. Certes ce caractère ne manque pas dans l'architecture ; car, outre qu'elle nous rappelle notre puissance et la puissance de notre espèce, elle est aussi comme un costume qui sait nous disposer et nous mouvoir humainement. Cela sera dit. Mais il fallait rendre compte d'abord de la masse, et de ces formes dont on ne se lasse point, et qui ne plaisent que jointes à la masse. Et cette recherche fait ressortir un caractère du beau qui certes ne manquait pas dans la musique, ni dans la poésie, c'est l'accord de la nature et de l'esprit, non pas dans une fragile preuve, mais dans un objet. Notre vie est une continuelle lutte, soit contre notre propre nature, qui soutient l’imagination et les passions, soit contre la nature des choses, qui ne nous est pas clémente. Et le propre du beau, dans les œuvres immédiates dont le corps humain est la matière, comme la musique et la poésie, c’est que, loin d’être une création de l’esprit et selon l’esprit, le beau est au contraire une rencontre de la nature où l’esprit reconnaît son bien. Helmholtz retrouvait les lois de la physique, en même temps que celles des nombres, dans l’harmonie de Mozart, évidemment aussi naturelle à Mozart que le chant de l’oiseau est à l’oiseau. En ces belles rencontres, qui sont les vrais miracles, se réconcilient le haut et le bas de l’homme, par la révélation d’une nature amie et secourable, non pas mauvaise, mais meilleure que l’homme, meilleure pour lui qu’il ne serait pour lui-même par toute sa prudence.

Or ce caractère est celui qui paraît le premier dans l’architecture ; et non point par la nature proche, qui est celle de notre corps, mais par la nature ennemie, la plus ennemie, par la pesanteur, la masse, la dureté. Cette matière des rochers nous est étrangère, et nous heurte sans égards. Or il arrive que nos tas de pierre font des pyramides ; mais le cintre est le vrai miracle, celui qu’on ne se lasse point de lire dans l’arche d’un pont. Forme connue et trop explorée, si l’on se borne au projet ; forme merveilleuse, si elle se montre comme la meilleure et la plus sûre en une nature si évidemment plus forte que nous, et sans aucune pitié de nous. C’est pourquoi il faut dire que la sincérité est le premier trait de l’architecture. Aucun semblant n’y est reçu, ni aucun trompe l’œil. Comme on voit par le ridicule de ces décors d’exposition, où la pierre est imitée par la toile, le carton et le plâtre. Ces choses font des ruines laides. Et pourtant elles offrent des formes aimées, colonnes, entablements, frontons, voûtes. Oui. Mais formes qui ne sont aimées qu'autant : qu'elles disent sans aucun mensonge que la nature les confirme, et que la puissance inhumaine y trouve ses bornes.

Ici donc, en ce moment de nos recherches, et par l'autorité de l'architecture, c'est la matière étrangère, la matière rebelle, qui porte l'œuvre. Dans la danse, le costume, la cérémonie, le spectacle, tout vit par la présence de l'homme et par le mouvement de l'homme. Au contraire, dans les arts qui paraissent maintenant, c'est l'immobile qui est le plus frappant attribut. L'homme ne joue plus dans son œuvre ; il tourne autour ; il est spectateur. L'exécution fait passer la forme dans le domaine de l'irréparable. La matière se dispose selon ses propres lois, d'équilibre, de résistance, de durée. Ce grain, ce rugueux, ces fibres de la matière contrarient la forme, et en même temps l'affirment. La forme est comme rompue, et non pas moins belle en cela, mais au contraire plus belle. On en peut trouver des exemples en des arts qui sont maintenant dépassés, au point où nous en sommes. Une dentelle, en soumettant la forme aux nécessités du tissu, souvent la sauve. Une grecque brodée sur un vêtement est plus belle par l'exécution, plus belle encore par les plis qui la dérobent. Le point de tapisserie ne peut suivre les courbes ; d'où les ornements reçoivent une sorte de style. On ne gagnerait rien à dissimuler les joints des carreaux de faïence, qui font un dessin par leur assemblage. Des arts qui tiennent à l'architecture, comme le vitrail et la mosaïque, donneraient lieu à des remarques du même genre. En tous les ornements sculptés, soit dans le bois, soit dans la pierre, la matière refuse évidemment certains reliefs ; la forme d'une rose, par exemple, est alors beaucoup changée. Ces lois du style, chose étrange, portent la marque de l'ouvrier non moins que celle de l'artiste. Ces lois se retrouvent les mêmes dans la sculpture et dans la peinture, où souvent elles étonnent en subordonnant la ressemblance à des conditions supérieures. Nous devons commencer à comprendre maintenant qu'une forme n'est pas belle par elle-même, mais par une sorte de lutte, et par les marques de l'existence, qui ne sont point du tout les marques de l'idée. Un moulage n'est point beau ; il faut que la forme soit martelée, burinée, creusée, cons- truite. C'est qu'alors la matière, objet de nos travaux, et façonnée selon la nécessité, arrive pourtant à revêtir une forme que l'esprit reconnaît. On dit vulgairement que l'on tient compte, alors, de la difficulté vaincue ; et c'est vrai ; mais ce n'est pas ce que l'on raconte de la difficulté qui importe ; ce qui nous plaît dans l'œuvre d'art, c'est la visible et difficile incorporation de la forme. Nous l'aimons altérée et encore reconnaissable, parce qu'elle est nature. Ce triomphe de l'artisan, qui fait que l'exécution dépasse toujours le projet, n'est nulle part aussi marqué que dans l'architecture, où c'est le procédé du maçon qui impose telle forme géométrique. Le contrefort, en nos cathédrales, fait ornement. Et au contraire, si la forme est cherchée pour elle- même, si elle n'est pas l'ordre de durée d'une matière dont la loi ennemie est sensible à l'œil, alors la forme peut plaire à l'esprit, mais seulement à l'esprit, le corps ne s'y intéresse point ; elle n'est point belle. Et c'est sans doute pourquoi les antiques formes architecturales, colonne ou voûte, imitées par le fer et le ciment, sont bien loin de plaire comme elles font par ces blocs entassés qui si évidemment pèsent, et qui, par leurs joints et leurs plans d'assemblage, font voir autre chose qu'une préférence de l'esprit. C'est dire qu'alors on a trouvé les formes géométriques dans la nature même des choses, et sans imposer à la matière cette violence chimique qui nous la soumet. Matière indocile et que l'on connaît indocile, telle semble être la substance architecturale.

Une forme abstraite fatigue ; l'esprit cherche alors le nouveau. Mais cette même forme, et tant de fois répétée, ne lasse point, dès qu'elle représente une loi de l'esprit comme loi de la nature. Telle est l'idée qui domine toute la *Critique du jugement*, de Kant, et qui permet de joindre la seconde partie de cet ouvrage à la première. Car nous ne déchiffrons la nature que par une supposition sans preuve, et même souvent démentie, qui est celle d'un architecte qui a fait la nature selon l'esprit. Le beau nous éclaire d'une vive lueur, par ce miracle de la nature montrant et soutenant l'idée. L'école du jugement ce serait donc le beau, le seul témoin de dieu, exactement l'image de dieu, et l'objet premier de tout culte. Hegel ne parle pas légèrement lorsqu'il nous laisse deviner que la religion est réflexion sur l'art, et que la philosophie est réflexion sur la religion. Ces grandes idées définissent assez bien la culture, et le long détour du jugement en tout homme, par opposition à la science abstraite, qui ne fait que machines. Mais il ne sert point d'exposer ces grands systèmes, si promptement réfutés ; un système ne vaut que par les exemples qu'il éclaire.

Treizième leçon

11 février 1930

J'AI EXPOSÉ le principal, et même, il me semble, le plus difficile, en considérant d'abord, dans l'architecture, la grandeur, la masse, l'équilibre. Vous plaçant donc de nouveau par souvenir en présence du mur romain et même du mur pélagique, du palais florentin, du château fort, de l'aqueduc, des arènes, des pyramides, je crois l'occasion favorable pour mettre en meilleur jour une idée qui s'est déjà montrée. J'avais projeté de réintégrer, vous disais-je, le sublime dans le beau. Or, par les majestueux exemples de l'architecture nue, on comprend assez en quel sens je voulais dire que le principal attribut du beau n'est pas tant de plaire, que de saisir et d'arrêter par la double vue de la puissance naturelle et de la puissance de l'esprit. Cette opposition est ce qui jette l'homme dans l'état sublime, bien au-dessus, alors, de ses intérêts, de ses craintes, de ses passions. Sur quoi je vous renvoie au célèbre roseau pensant de Pascal, qui dit tout en peu de paroles, et à la parfaite analyse de Kant, qui en est le commentaire. Et, regardant de nouveau vers ces rudes modèles, je voudrais dire que ce genre de beau, qui est bien clairement le premier et le père, n'a pas tant besoin d'être beau. Il n'est pas premièrement beau, il est grand. On trouverait dans la poésie et dans la musique d'autres exemples encore de constructions cyclopéennes, bien plutôt puissantes que plaisantes. Mais il faut convenir que d'autres arts et d'autres objets, qui doivent aussi être dits beaux, plaisent bien plutôt qu'ils ne frappent, et procurent une satisfaction plus douce. Certaines peintures, certains dessins, un meuble de style, des ornements, semblent ne jamais pouvoir nous jeter au sublime. Entre deux sont des œuvres qu'on peut considérer, soit d'un œil émerveillé et d'un corps transporté, soit d'un regard qu'on oserait dire gourmand, comme la métaphore du mot goût nous y invite. Je me fierais ici au commun langage, qui ne se trompe jamais. Vous trouverez, dans *Le Cousin Pons,* de Balzac, une étude assez poussée de ces passions qui se développent autour des belles œuvres. Je me borne à esquisser ici ce que chacun peut éprouver à tout instant. L'effet ordinaire du goût chez l'amateur est de rassembler ce qui plaît en réchauffant des sentiments modérés d'admiration par l'ardeur de la chasse et l'avarice du collectionneur ; ce qui réunit souvent en un espace restreint des beautés incompatibles, ou hors de place. Maintenant, dans l'artiste, ce qui correspond au goût, et qui est le désir de plaire, conduit à multiplier et à entasser les ornements, comme on peut voir dans la salle de l'opéra ; ce qui, par contraste, avec la sublime architecture, semble un art de flatterie et de gourmandise. En ce sens, on peut comprendre que l'architecture est ce qui rappelle l'artiste du côté de la grandeur, et vers le mépris de l'ornement. L'intérieur de nos demeures, cette salle elle-même où nous sommes, et l'extérieur des nouvelles constructions peuvent nous donner quelque idée de cette salutaire réaction.

Revenant donc, selon ce même mouvement, à l'architecture sublime, je dois remarquer que la masse n'y est pourtant pas le tout. La masse, c'est l'œuvre d'homme devenue nature ; et peut-être les ruines expriment-elles encore plus éloquemment que l'œuvre cette marque, ce poids, ce rugueux de l'existence. Mais enfin la masse n'est belle que par le signe de l'homme, joints rectilignes, plans, courbes simples, lois visibles de cette masse, et cela éclate dans les ruines. Si donc je veux retrouver les pentes douces qui conduisent d'un art à l'autre selon notre série, je dois considérer successivement ces deux conditions d'abord l'obéissance à la nature, et le travail, visible par les forces et par la loi de fer ; et puis le signe de l'homme dans le monument, la présence et absence de l'homme, l'attente de l'homme ; ce qui, par l'ornement, nous introduira naturellement à la sculpture. Toutefois je ne crois pas en finir avec l'architecture cette fois-ci, et je ne le désire pas ; car nous tenons l'art sévère, l'art instituteur.

Je considérerai d'abord l'architecture dans son rapport avec les forces naturelles ; non seulement avec la pesanteur, mais aussi avec la loi végétale, qui toujours compose avec la pesanteur. Les jardins sont maintenant mon objet naturel, car l'architecture y est naïvement réduite à faire jouer les forces sauvages. Toutefois il n'y a point de coupure marquée entre le jardin et ce qu'on peut appeler la nature aménagée. Il faut convenir que les travaux de l'homme contre la pesanteur, ou contre ce qu'il faudrait nommer les végétaux féroces, prennent aisément un caractère esthétique. Les terrasses, les chemins, une route, un canal, ont leur beauté. Les cultures aussi, sans doute par le contraste entre la richesse naturelle de la végétation et les lignes régulières selon lesquelles elle est distribuée ; car ce n'est plus la nature seule, c'est l'homme aussi. Il faut aller loin de nos pays pour trouver la nature sans l'homme. Des jeunes gens, ils me l'ont conté, cherchaient dans une forêt quelque région où la marque de l'homme ne fût pas imprimée ; ils n'en trouvèrent point. Un chemin, une borne, un alignement, un fossé, rappelaient l'esprit. La nature avait enseveli l'esprit, mais en gardant la forme un peu, comme un tombeau a la forme de l'homme. L'esprit donc, ils le retrouvaient, mais joint à la chose, comme il l'est dans la voûte cintrée ; c'est-à-dire que c'est la nature même qui exige et maintient les signes de l'homme, une fois qu'elle les a reçus. Mais dans l'agriculture et le jardinage florissants, on trouve quelque chose de plus, car la nature éclate encore mieux et comme plus libre par notre industrie. Les végétaux, par exemple, ne peuvent vivre que par des distances ménagées ; ainsi la simple recherche du produit dessine dans les plants des figures régulières, qui furent certainement nos premiers maîtres de géométrie et même d'arithmétique. Pensez seulement à un plant de choux. Les arbres aussi seront plantés en lignes, et équidistants ; et votre propre mouvement fait mieux paraître encore ces perspectives architecturales. Au reste, il y a mille preuves que l'architecture a imité l'arbre ou la tige de blé. De la même manière, la route qui monte et tourne représente une solution selon la nature, et en même temps la plus admirable invention de la mécanique, et la plus féconde, le plan incliné, d'où dérivent la vis, le moulin à vent, la voile, le gouvernail, l'hélice, l'avion. Seulement ces machines merveilleuses sont rarement dites belles. Pourquoi ? C'est que l'idée y est visiblement appliquée du dehors, et par ce que j'appelais la violence chimique, qui efface la forme naturelle des matériaux. Et certes la fusion et la cristallisation sont des empilements architecturaux ; mais cette architecture est de l'invisible ; on y oublie les pierres et les joints ; on n'y voit que contrainte et victoire. Au lieu que les pentes, les tournants, les terrasses nous sont dictés par la nature même ; nous tirons parti des formes naturelles ; et même, dans l'architecture des ponts et chaussées, nous les dévoilons, nous les achevons. Il arrive qu'une route mieux calculée et à pente uniforme se montre plus belle, et montre la montagne plus belle, que ne faisait le chemin de pure expérience, qui montait et descendait à l'aveugle. Ces grands effets nous avertissent qu'il n'y a point de divorce entre l'art de l'ingénieur et l'art proprement dit ; au reste le langage ici encore nous avertit non moins énergiquement que l'aqueduc.

J'arrive par ces chemins, c'est le mot propre, aux jardins, qui sont encore des chemins et des cultures, mais qui répètent et multiplient pour notre propre satisfaction ces preuves d'une nature en intime accord avec notre esprit. La symétrie et la régularité y sont partout jointes avec la nécessité végétale. On ne saurait dire si l'on a plutôt cherché l'une, ou si l'on a seulement respecté et comme délivré l'autre. Pensez à une allée d'arbres, à une bordure de rosiers ou de lierre ; j'y vois une part de peinture, mais architecturalement déterminée, plus strictement encore que la décoration de la poterie, que les vitraux, que la mosaïque. Car le peintre jardinier doit obéir à la nature, aux saisons, à la distribution de l'eau, de l'air et de la lumière. Et, en dépit des efforts de l'artiste, nous voyons le Luxembourg changer de couleur avec la saison. Précieux avantage si tous les peintres recevaient ainsi leurs couleurs du soleil, de la pluie et du vent. On aperçoit que la violence chimique nous guette aussi par là. Mais disons que c'est un avantage immense en tout art si les formes n'y sont pas arbitraires. Comparez un bouquet et un jardin. Un bouquet n'est pas assez une chose pour être une œuvre. On n'y voit point de loi naturelle, l'ordre et la distribution y sont affaire de goût ; peut-être faut-il dire que le goût ne peut porter aucun art. Au contraire le grand art des jardins est tenu au style par l'obéissance. Premièrement il respecte la forme de la terre, comme on voit aux jardins de Saint-Cloud ; et même on peut dire qu'il la rend plus visible par les perspectives, les pentes, les tournants, les escaliers, les grottes. Secondement, il obéit aux arbres, qui sont des êtres de durée, précieux, exigeants, de long travail. Il obéit aussi à toutes les plantes, les rangeant selon la hauteur et selon le soleil, les espaçant selon les racines. La symétrie et la règle, les droites, les courbes, les intervalles revenant, marques de l'homme, nous plaisent alors, mais comme des produits de la nature même, de la nature non forcée. Ce point d'heureuse obéissance est le difficile à toucher en tous les arts ; mais l'art des jardins nous instruit peut-être mieux qu'un autre ; car lorsque l'on taille les ifs en forme d'oiseaux ou de personnages, on sent bien alors que l'on perd le beau, et que l'on tombe dans l'ornement arbitraire. Et c'est le difficile, en des arts comme la musique et la peinture, de ne point tailler des ifs en forme de paons.

Il faut que je cite encore un élément de cette beauté et de cette peinture architecturale des jardins, et qui est le moins docile, le plus rebelle, le plus précieux ; c'est l'eau. Le miroir d'eau, le bassin, la cascade, le jet d'eau, sont des ornements ; et l'on aperçoit que le dernier nommé est à la limite de ces effets où la nature collabore avec l'homme, sans être forcée, sans être masquée, sans grimace, en bonne amitié. Il semble bien que les fontaines lumineuses, aujourd'hui oubliées, aient passé la limite ; trop loin de la nature ; effaçant les formes naturelles ; créant à partir de l'invisible atome ; montrant puissance et nouveauté seulement. Œuvres du mauvais goût, qui est peut-être le goût.

J'ai souvent pensé que c'est en ce lieu même de l'analyse qu'il est à propos d'examiner en quel sens la nature est le maître des maîtres, comme on l'a tant dit. Ce mot est obscur. Car faut-il comprendre que la nature surpasse l'art, en nous offrant d'inimitables modèles ? Pascal a dit : « Quelle vanité que la peinture ! » Car il pensait qu'il est bien inutile de doubler les objets réels par des images si évidemment imparfaites. Et cette remarque, qui, selon la manière de cet auteur, pousse l'idée à son extrême insupportable, devrait nous avertir. Et pourtant il est agréable et facile de répéter, comme règle des règles, que danse, musique, poésie, théâtre, peinture, ornement, dessin, sculpture, devraient imiter la nature aussi exactement que possible. Mais nous savons bien qu'on ne peut accorder cela. Un portrait a un autre ordre de valeur qu'un visage vivant. Nous aurons à dire là-dessus au sujet du dessin ; et cette analyse décidera de tout. Mais enfin il est déjà évident que la nature ne fait point de drames ; rien n'y est dit ; tout y est confus, et surtout les actions. Et la nature ne fait point non plus de jardins. Ces discussions sont fécondes en idées subalternes. On finit par être bien sûr que Pascal n'a point réfuté la peinture. Or il me semble qu'en ce point où nous sommes de notre marche si naturelle, nous tenons l'idée. La nature, oui, est le maître des maîtres, mais non point tant comme modèle, plutôt comme exécutrice, réalisatrice, comme fondant l'œuvre et l'incorporant à l'univers. La nature intervient ici non comme forme, mais comme corps, matière, puissance ; elle donne l'être à nos productions. Nous n'avons qu'à penser que c'est bien la nature qui fait nos jardins. Immense idée ; car on voit bien alors en quel sens nous gouvernons, et en quel sens nous sommes soumis. Il faut rappeler ici, afin d'assurer nos méditations, que nos pensées livrées à elles-mêmes sont toujours un peu folles et qu'il faudrait plaindre l'homme tyran, celui qui réaliserait aussitôt ce qu'il pense. D'où Comte a tiré une importante règle, et qu'on ne comprendra jamais assez : « Régler le dedans sur le dehors ». La nature donc est ce qui limite nos pensées, les soutient, et les règle. Et cela ne veut pas dire que nos pensées doivent refléter la nature comme notre miroir d'eau double chaque fenêtre, chaque tronc, chaque feuille. Par exemple, et pour revenir à notre sujet, lorsque le poète me décrit un paysage, il n'est pas question de savoir s'il le répète feuille à feuille ; au reste il ne saurait. L'union du poète avec la nature se trouve placée ailleurs, où d'abord on ne la chercherait point, dans cette obéissance aux lois de sa propre voix, de son propre souffle, de son propre pas, qui sont aussi les nôtres. Aussi nous sentons fortement que son art est selon la nature ; et c'est vrai ; c'est par ce sentiment de réconciliation que nous reconnaissons comme en un éclair un paysage dont nous ne saurions que dire, et que nous n'avons jamais vu. Au contraire un rimeur décrit avec application, et ne fait rien paraître. Vainement il copie la chose, vainement il copie même ses propres idées et ses propres sentiments. C'est que la forme alors dérive des pensées ; ce n'est pas poésie ; c'est industrie. Et, comme j'ai expliqué antérieurement, une pensée mise en vers ne fait pas un poème. Il faut que le chant même, ce bruit de nature, apporte l'idée. Le vrai et le sincère ne suffisent pas ; ou plutôt la sincérité propre au poète n'est point dans son esprit, mais plutôt dans la confiance qu'il met toute en sa propre nature aveugle, qui s'accorde avec la grande nature par une sorte de marche ou de danse ; c'est dans ce mouvement même qu'il trouve l'idée. Sur ce sujet je veux vous citer ce qui me semble le mot le plus fort de toute la critique, littéraire. Je l'ai trouvé dans *les Mémoires d'Outre-Tombe.* De la littérature du XVIII^e^ siècle, les plus grands mis à part, Chateaubriand dit que « sans manquer de naturel elle manque de nature ». Ainsi se trouvent jugés d'aimables et d'élégants et de nobles poètes, qui ne sont point du tout poètes. Ces remarques peuvent éclairer le paradoxe du portrait, qui nous plaît par le naturel et la ressemblance, quoique nous n'ayons pas connu le modèle. Mais ce n'est qu'une approche, car la peinture enferme de grands secrets, et la sculpture déjà aussi. Ce que je propose maintenant, et d'après l'art du jardinier, peut jeter quelque lumière sur l'éternel problème, savoir ce que c'est pour un artiste que suivre la nature. Et je dis que le jardinier peut nous instruire là-dessus ; car il n'imite pas la nature, mais il obéit à la nature ; il la montre jointe à son œuvre, complice de son œuvre, source même de son œuvre. Oui, dans ce jardin d'artifices, d'escaliers, de tournants, de massifs, c'est bien la nature qui se montre ; mais l'homme aussi.

La ville sera mon autre exemple de cette architecture obéissante. Aucune œuvre d'homme ne montre mieux qu'une ville la forme de la terre ou la courbe d'un fleuve. Il n'est pas une pente, un toit, un mur, une fenêtre, qui ne dise le climat et les saisons. Même cette fuite de nos villes en sens inverse des vents dominants, cette fuite contre les fumées, c'est comme un tracé du climat. De même les chemins du trafic, et l'art de vendre et d'étaler, visible en maint stratagème, tout cela obéit à la nature et en même temps triomphe de la nature. C'est ainsi qu'une échoppe peut être belle. C'est ainsi que nous plaisent les maisons couleur de terre, et sans aucun essai de plaire ; au lieu que nous n'aimons point un ambitieux chalet, apporté de loin par morceaux. Devant ces exemples le jugement est assuré, mais le raisonnement hésite. Cherchons les extrêmes opposés ; comparons une vieille maison, de celles qui saisissent au détour par une parfaite convenance, avec une usine choisie parmi les plus laides. Où est la différence ? Non pas dans l'utile et l'inutile ; car c'est l'utile qui est continuellement cherché là comme ici ; mais plutôt dans un certain rapport de la forme à la matière, le même, il me semble, qui se montre dans l'art du jardinier. Dans l'usine la matière est esclave ; elle est cuite et moulée selon l'idée, c'est à-dire selon un plan préconçu et une fin poursuivie. Le projet est réalisé de vive force ; la libre nature ne paraît plus. Au lieu qu'elle paraît, se montre, éclate dans la vieille maison, construite souvent par parties, selon les besoins et les ressources, toujours selon les matériaux. Une belle poutre fait un grand abri. Une poutre qui dépasse est déjà ornement ; elle sera sculptée ; il se peut bien que la sculpture soit ici comme un témoin de la dureté du bois. De toute façon, c'est la matière qui dicte l'ornement. Rien n'a tant d'esprit que ces vieilles maisons ; c'est que c'est la nature qui y devient esprit. Au lieu que l'usine, idée réalisée sans égard pour la manière, sans accueil fait aux heureux hasards, n'a point d'esprit du tout. C'est l'intelligence nue, comme en un pédant. Or nos maisons modernes sont aussi des usines, pour manger, pour dormir. La matière y est rangée selon l'esprit. Et, par une conséquence que je vous signale, et qu'il faudra tenter d'expliquer, l'ornement y est arbitraire et sans racines ; il n'est pas pris dans la masse.

Ces remarques me conduisent aux machines, qui ont ici leur place. Et encore faut-il distinguer les anciennes machines, comme moulin à vent, moulin à eau, bateau de pêcheur, qui sont faites un peu comme les vieilles maisons ; on y reconnaît l'arbre, et les nœuds de l'arbre, qui sont le commencement de l'ornement. Il y éclate une trouvaille de l'esprit à chaque instant, et l'empreinte de l'homme sur la matière résistante et souple. Un bateau qui a navigué, qui est réparé selon les matériaux proches, est un individu qui n'a pas son pareil, pour gouverner près du vent, s’élever à la vague, se redresser. Évidemment une machine à écrire est à l’autre extrême ; la même idée s’est réalisée mille fois, et il n’y a pas de différences ; la métallurgie, science violente, a limité chaque pièce d’un seul coup de marteau. Nous sommes bien loin d’un loquet de porte forgé par la patience, et qui témoigne d’une inimitable rencontre entre la matière et l’artisan. Le mécanique travail d’usine imite quelquefois, et fort mal, les hasards du marteau ; voilà un signe éloquent et qui parle contre lui-même. Maintenant il se peut que des machines intermédiaires, comme locomotive, auto, avion, offrent encore beauté, par un ajustage unique, par la trace de l’outil et presque de la main. Au reste je ne veux point dire ici ce qu’on doit trouver beau, et ce qu’on doit trouver laid. Ces leçons ne sont nullement des leçons de goût, mais plutôt des réflexions sur ce qui est dit beau ou laid d’un commun accord. Je me borne à remarquer que le capot d’automobile est un mensonge ; cette faible enveloppe nous cache la puissante machine, et l’habille d’une forme étrangère. On sait aussi que ces choses s’usent fort vite et font des ruines laides ; la chimie défait ce qu’elle a fait, et selon des lignes étrangères. J’avoue que j’ai pourtant des jugements esthétiques, et très fermes, sur les machines de ce genre, surtout sur les locomotives. Je rappelle seulement, contre ces jugements mêmes, un principe qui nous est apparu déjà plus d’une fois. Quand la forme descend du ciel, ou disons de l’esprit, pour façonner la matière, c’est industrie, c’est création par concept, ce n’est pas œuvre d’art. La forme belle semble sortir de la nature, et y rester attachée. La beauté se développe de bas en haut, comme la poésie et la musique nous l’ont fait comprendre. Le beau c’était la passion domptée ; ici c’est la nature domptée.

Passion domptée mais conservée ; nature domptée, mais conservée. Nous ne pouvons faire qu'il n'y ait de l'ancien et du sauvage dans le beau ; d'où vient l'autorité, partout reconnue, des anciens modèles et des anciennes formes. Il faut qu'un peu de nature vierge se montre unie à la forme, et la confirme.

Quatorzième leçon

18 février 1930

J'AI À TRAITER maintenant de l'architecture comme signe. Signe de l'homme. Le plus puissant langage, sans contredit. Mais encore faut-il s'entendre. Les édifices ont un sens bien clair, comme les mots. Un tombeau signifie commémoration, de tel ou tel. Une église signifie messe, recueillement, vie sérieuse. Un arc de triomphe signifie départ et retour des conquérants. Une colonne signifie victoire, et telle victoire. Les ornements, les inscriptions, les scènes figurées par le sculpteur éclairent encore le sens. Une notice, un guide, y ajoutent, mais toujours est-il qu'ils n'ajoutent rien au sentiment esthétique ; bien plutôt ils le détournent. Car la beauté du signe ne dépend pas de ce sens si clair, et tout extérieur. Et, quoique les amis des arts s'étendent et s'égarent souvent là-dessus, expliquant les ornements par la légende du saint, retrouvant dans les vitraux les quatre évangélistes, représentés par des animaux symboliques, et choses semblables, nous sommes préparés assez bien, par l'étude des premiers arts, à ne pas nous tromper sur le sens de ces grands signes qui couvrent la terre, et qui sont comme un langage des peuples à eux-mêmes. C'est comme si on expliquait un poème par cette partie du sens que l'on peut mettre en prose. Ce n'est pas inutilement que j'ai distingué le langage relatif et le langage absolu. La présence humaine dans la cérémonie se signifie elle-même. Un cardinal en sa place, un chanoine en sa place, signifient encore autre chose qu'un certain pouvoir et un certain privilège. Cet échange et cette confirmation des signes, qui sont comme la respiration de l'assemblée, l'emportent de loin sur les signes eux-mêmes ; ce bonheur de présence et de reconnaissance est ce qui fait que les cérémonies plaisent par elles-mêmes et ont une si vive couleur de beauté. Chose digne de remarque, c'est maintenant l'absence humaine, dans le monument, c'est la trace humaine qui va parler. Mais non point parler ; plutôt signifier quelque idée que le langage ne peut traduire. On nomme analytique le langage ordinaire, et à juste titre, par ceci qu'il représente dans la succession ce qui est ensemble. Par opposition, nous nommerons synthétique, ou indivisible, ou, comme je disais, absolu, ce langage propre aux grands caractères de l'architecture. Car ils disent tout ensemble en une fois ; et tout est dit. Nous sommes avertis fortement par la seule présence de l'édifice ; nous sentons l'unité indivisible de l'esprit et de la chose ; et enfin nous ne pouvons que percevoir ; notre pensée se termine là. Notre pensée s'exerce sans paroles. Nous la sentons complète d'abord, et achevée dès son commencement ; non qu'elle ne se développe par la contemplation, par l'exploration, par le retour ; elle gagne en certitude, en assurance, en puissance, en profondeur, mais elle ne s'éclaire point, et elle n'a pas besoin de s'éclairer. Ce n'est pas raisonnement, c'est plutôt jugement ; on voudrait dire jugement dernier. Hegel définit l'esprit absolu par la contemplation des œuvres d'art, contemplation qui se développe en religion, puis en philosophie, mais sans épuiser le premier sentiment et la source, sans le remplacer ; au contraire en y revenant toujours. Vous estimerez peut-être que c'est trop d'énigmes ; mais nous sommes dans l'allée des sphinx. On conçoit la difficulté de parler pour dire que la parole est impuissante, et d'expliquer qu'on ne peut expliquer. Tels sont pourtant les signes architecturaux, et tel est le commentaire qu'ils exigent. On dit, on explique, on se prépare ; mais l'œuvre se montre, et aplatit le commentaire. Cette lutte ne finit jamais, entre la pensée analytique et la pensée totale, à laquelle il faut toujours revenir, et qui nous avertit de tout recommencer. Ce mouvement, qui est proprement de réflexion, nous est conseillé par l'œuvre, et bien utilement, contre tous les genres d'algèbre. En ce sens il faut dire qu'il n'est pas de monument qui n'obtienne une prière. Mais qu'il est difficile de n'avoir pas peur des dieux !

Afin de rendre plus sensible ce double mouvement, et continuel, de croire à savoir et de savoir à croire, nous devons distinguer dans nos grands signes deux ou trois espèces. Et il me semble que le premier signe, le plus naturel, celui qui exprime le plus directement et irrécusablement un sentiment universel, c'est le tombeau. Un tombeau traduit la piété envers la forme humaine ; car le tombeau est un abri contre l'insulte des hommes et des bêtes, et, disons mieux, contre le délire d'imagination, qui cherche partout des débris aimés et profanés. Contre quoi le plus prompt remède, et le plus rassurant, est d'entasser des pierres lourdes et bien équilibrées. Ce tas de pierres est d'institution partout ; et les Grecs nomment le tombeau un signe ; c'est peut-être par excellence le signe. Et la piété, par un mouvement juste, y ajoute encore une pierre. Masse qui ne changera point, que par le dehors ; masse qui ne s’ouvrira plus. J’admire comme la pensée sans paroles a travaillé sur cette idée jusqu’à trouver la Pyramide, où, d’un côté, le mort est si bien caché ; où, de l’autre, la forme se développe hors de toute proportion avec ce qu’elle contient, mais bien plus, miraculeuse rencontre, exprime finalement, par ce que Hegel nomme la forme cristalline, le grand cristal, justement l’esprit géomètre, c’est-à-dire la valeur impérissable, et la mesure de toutes choses. On sait que les constructeurs de pyramides ont jeté à profusion, en ces formes sévères et si simples, tous les secrets géométriques et même astronomiques qu’ils avaient pu découvrir, redoublant et comme réfléchissant ainsi le sens symbolique de l’ancien geste ; car, en chargeant le corps de tant de pierres, c’est bien l’esprit qu’il faut sauver. Le chercheur ici trouvera sans fin, sans être jamais assuré que de tels secrets aient été connus ou pensés ; ce n’est sans doute que piété obstinée, ou fidélité défiant le temps. Le geste juste a fait le signe juste. Ce mort ne reviendra point. Il est, par cette éternelle géométrie, image étonnante de l’immortalité spinoziste.

Au sujet de ce tas de pierres, mine inépuisable d’idées, je veux vous dire en passant que j’ai une idée de la manière dont ils l’ont construit, et cette idée s’éclaire par celle de l’ancien, du primitif tombeau. De même que chacun y ajoutait une pierre, grossissant la masse sans changer la forme, je crois que la pyramide a été bâtie concentriquement, en ajoutant une enveloppe à une autre, toujours selon la même forme, qui est la forme d’équilibre d’un tas de pierres ainsi une pyramide n’était jamais finie, quoiqu’elle le fût toujours. Image encore de nos pensées les plus solides. Aussi, partant de nouveau de cette forme mère, et de ce monument absolu, j'ai souvent pensé que ce tas de pierres, haut à la fois et solide, déjà écroulé, offrant au temps, comme un défi, cette ruine parfaite et immobile, était le secret modèle de tous les édifices sans exception. L'ambition de faire trop haut et trop grêle se remarque partout, à mesure que la puissance augmente. Et, même dans les monuments les plus réputés, il y a des flèches, Rouen en est un exemple, qui montent trop, qui se séparent, qui nient l'antique mesure, et qui, quoique solides, expriment mal la durée. Au contraire, dans Amiens et Bourges, on peut remarquer que la cathédrale est plus remarquable par la masse que par la hauteur, et achève en quelque façon un tas de pierres dont la ville même est la large base. Et c'est peut-être la raison qui fait qu'on ne gagne pas autant qu'on croirait à dégager l'édifice par le pied. Les constructions qui s'y appuyaient continuaient la ligne juste ; car l'Église n'est point séparée des travaux, des demeures, de la cité ; et cela même découvre une signification que les paroles ne peuvent suivre. Église, c'est encore tombeau, mais vivant. La vie y recommence, s'y relie à elle-même, s'y rassemble, s'y renouvelle, meilleure.

Le temple grec n'est nullement un tombeau. Le toit et le fronton figurent bien des formes au repos, par des pentes de pyramide. Mais tout n'est pas au sol. Cette géométrie parlante est en même temps mécanique parlante et en action. Rien n'exprime mieux que la colonne l'acte de porter et de soulever. Rien n'exprime mieux aussi le libre passage, comme si une continuelle circulation avait arrondi ces supports, entre lesquels la pensée circule et respire. L'homme est comme aspiré et refoulé ; non pas un homme, mais une foule. Ici tout est vivant. Cette géométrie eſt perméable ; elle regarde humainement. Elle n'endort point. Elle n'arrête point. Elle réveille. Elle meut. Non point faite pour les morts. Nature, oui ; mais nature ouverte et qui n'a point de secret ; tournez autour, entrez, ce ne sont que de nouvelles vues d'une même chose. Ainsi nous parle, sans paroles, cet autre ſphinx. Toute la physique des Grecs nous eſt jetée, comme la politique égyptienne nous était jetée. Le miracle grec s'explique tout par ce jeu de perſpectives. Choses égales, et qui paraissent inégales, mais égales par cette inégalité même. Apparences fausses et vraies. Ici l'homme se trompe à plaisir, et sait qu'il se trompe, et se détrompe ; il fait jouer l'erreur. C'eſt le moment où l'eſprit individuel a triomphé sans se séparer. C'eſt le moment de l'harmonie entre le point le vue de chacun et le monde unique, commun à tous, et différent pour tous. Mais remarquez que, dans l'édifice, ce n'eſt pas seulement idée, c'eſt nature. Tout ici exprime un climat, une maison, un art de bâtir bien explicite, une vie en plein air. Et ce n'eſt pas d'abord par la pensée que ce beau langage nous inſtruit. L'édifice nous meut.

Non seulement dans nos idées, mais dans nos œuvres, les contraires s'appellent. Rien n'eſt plus mobile que cet immobile, l'édifice. Vers la rue Clovis, vous ne faites pas un mouvement sans que la tour, la coupole et les toits changent de place et découpent autrement le ciel. Quand je passe le long de Saint-Germain-l'Auxerrois, les colonnes du cloître se promènent aussi et s'éclipsent ; les arceaux s'entrecoupent. Nous ne nous lassons point d'eſtimer ainsi l'eſpace vide, le creux, d'explorer le ciel, et, comme disait Rodin, de sculpter l'air. Les chemins s'ouvrent et se referment ; le solide de la chose paraît dans ces changements de l'apparence. C'est ainsi que l'édifice nous assure de notre attitude et de nos mouvements ; c'est comme un autre vêtement, mais qui, lui, touche nos yeux et nous avertit de notre poste. Et c'est par là, je le dis en passant, qu'une image gravée du monument n'est nullement monumentale, et nous donne même un faible souvenir, disons faux, du Panthéon, par exemple. L'arc aussi nous aspire, mais d'un mouvement dirigé, car c'est un monument qui n'a point d'intérieur ; il nous rend au monde, et c'est le même monde. Rien n'est changé ; image des conquêtes. Porte qui ne mène nulle part. Vous apercevez ici le second sens, l'autre sens, le sens caché, inépuisable ; c'est bien autre chose que de savoir que tel conquérant l'a construit. Encore une fois nous retrouvons la pensée de Hegel. L'art nous dispose selon une réflexion qui commence par un redressement. Nous nous demandons compte de nos actions ; tel serait le sentiment et telle serait donc la religion.

J'essaie présentement de dire en quel sens le temple ressemble à l'homme. Car il est vrai que tel gracieux temple peut être dit le portrait d'une vierge. Et l'arc de triomphe est bien le portrait du conquérant ; et l'église ressemble à une vieille femme qui prie. Il m'a paru un jour qu'un beau puits était la forme en creux d'une femme qui puise de l'eau. Ici, par l'art instituteur, se montre une ressemblance qui est bien éloignée de l'image dans le miroir, image morte de Narcisse, et déjà noyée. L'homme se sent, se mesure, s'éprouve dans l'édifice, par une action juste, tempérée, mesurée ; le sentiment y trouve un témoin ; les pensées y sont fermes et libres, par une règle d'univers. Les degrés d'un bel escalier sont justement comme nous l'aurions voulu, de même que les nombres sont, à celui qui sait, comme il les aurait voulus ; c'est ainsi que la justice, même importune, est comme nous l'aurions voulue. L'homme se voit meilleur, et plus ressemblant à lui que lui-même. Le peintre jouera ce jeu, mais par des moyens plus proches de l'erreur ; car il semble rivaliser avec le miroir, et Narcisse se plaint.

Nous avons visité, tout courant, deux groupes de signes, le tombeau et le temple. Le troisième genre de signe, qui peut-être devrait être considéré le premier, c'est l'objet dressé, le vertical, la colonne. Il est hors de doute que la colonne n'a pas toujours pour fin de porter. La colonne commémore bien clairement la force, contre la pesanteur, notre ennemie principale. La colonne c'est l'équilibre, mais en péril ; c'est l'audace ; et plus anciennement, c'est la force de vie, végétale et, même animale. Les témoignages abondent, et les commentaires sont faciles. Ce qu'il faut dire, c'est que le vertical est objet d'admiration. Une longueur par terre n'est rien, et, dressée, nous étonne. Et ce qui nous parle dans la colonne, ou dans les pierres de Carnac, c'est l'audace qui méprise la loi des montagnes et des tas de pierres. La colonne figure moins la durée que l'acte lui-même. La force qui entreprend y est élevée au- dessus des œuvres. Et voyez comme l'esprit se montre dans les arts, et comme il est tentant d'élever quelque système hégélien. D'abord l'esprit égyptien, chose pour toujours, mort immortelle. Et puis l'esprit grec en sa chasse, en ses détours et retours, en ses passages. Enfin, et peut-être premièrement aussi, l'esprit qui ose, qui est assurément plus près encore de l'esprit. Remarquez à ce propos comme l'homme pense. Il construit d'abord ; il orne ; il contemple son œuvre, et c'est par ce chemin qu'il trouve sa pensée. J'ai cru bon de faire revivre en passant cette idée hégélienne ; d'autant qu'elle explique de plus près une grande idée de Comte, à savoir que toutes nos conceptions prennent d'abord la forme théologique. Je laisse le développement, qui serait sans fin. C'est par de tels chemins que l'on comprend que c'est l'humanité qui pense.

Voici maintenant, pour clore dignement cette revue des signes, le plus étonnant des signes, le plus connu, le plus familier, le plus populaire, le plus mystérieux. Je vous l'ai déjà signalé dans ces leçons, trop tôt. Parmi les signes verticaux, signes d'esprit, la croix est notre signe. Ici une extrême simplicité, car deux morceaux de bois sont assez éloquents. Mais que disent-ils ? C'est le meilleur exemple, le plus à nous, le plus pressant pour nous, d'un signe souverain que nul n'a encore expliqué. Ce poteau indicateur, plein d'autorité, qu'indique-t-il ? Tout notre avenir peut-être. Mais quel avenir ? Il faut se borner à des remarques, et considérer le supplice, et d'abord la faute, qui est de n'avoir pas respecté la force. Je ne veux point refaire cette histoire étonnante d'une révolution qui réellement ne sait où elle va. Ce scandaleux supplicié, comme dit Claudel, est par excellence admirable. Ce supplicié est dieu. Perfection sans aucun doute, mais non puissance. Ce dieu est un esclave en croix. La dernière idée qui devait se produire, par cette suite des caractères énigmatiques de la grande écriture, c'est l'idée que l'esprit ne peut rien. Ainsi s'achève la séparation de la force et de la valeur. La force n'a point valeur, l'esprit n'a point force, voilà le jugement dernier. Toute valeur est d'esprit. Deux contre un, ce n'est pas valeur ; le grand Jupiter élevait sa balance d'or ; le poids décidait de la victoire. Ce symbole est juste. Car nous ne pouvons pourtant pas louer le kilogramme ; et quoique souvent nous glissions de louer le courage à louer la force et finalement le nombre, cela est toujours ridicule. Seulement l'autre idée nous frappe mieux au visage ; c'est que la valeur est vaincue ; c'est que la perfection est sans puissance aucune. Le vaincu est élevé partout et adoré partout, sans pensée, car la force l'adore aussi ; sans pensée ; simplement comme un prodigieux signe. Et quel signe ! Car en même temps il nous jette aux yeux la géométrie universelle, par ces quatre angles égaux que la nature ne fait pas. Le mur pélagique essayait déjà ce signe-là, par ces lignes horizontales et verticales ; objet sans fin pour l'esprit, objet régulateur et réconciliateur ; car, par ce signe même, les forces étaient tenues. Mais dans notre signe à nous, le penseur est cloué sur le signe, souffrant et mourant par cette géométrie. Quelle image ! Et qui l'a inventée ? C'est l'humanité qui l'a formée à un moment de sa pensée sans paroles. Remarquez que le prêtre n'y pense guère ; ou plutôt il explique le symbole par un sens extérieur et inhumain. Où l'on voit bien que la religion est réflexion sur le signe, mais aussi que la religion ne s'éclaire pas elle-même. Que le salut soit dans le signe, nul n'en doute, et le premier sentiment nous l'assure ; mais cela ne nous met pas en garde contre la puissance, qui revient toujours. Toute la subtilité du monde, et non pas seulement celle des théologiens, s'emploie à expliquer que la puissance est finalement valeur. Le prêtre porte le signe ; il ne le voit pas ; mais tous le voient. Ce signe ne nous laissera pas en repos. Adorer la force ? Comment faire, quand le signe nous somme d'adorer la faiblesse, comme firent les mages à Noël. J'admire qu'il n'y ait point de faute dans ces légendes, qui, à force d'être belles, s'annoncent comme vraies. Et c'eſt à nous de nous en arranger. Or le signe a conservé l'invention socratique, et de toute façon nous ramène à l'idée d'égalité, contre toute puissance, contre tous triomphes et toutes victoires. C'eſt l'idée même de l'eſprit. Élevant le signe, nous avons juré de revendiquer cela, qui eſt l'unité de valeur. Comment cette religion de l'eſprit s'accordera avec celles qui ont précédé, et avec l'ordre de Pilate, nous ne le savons pas. Mais l'accord eſt fait aux carrefours. À ce point de la réflexion je découvre encore que le signe de la croix eſt le signe naturel des carrefours ; qu'il ne pouvait être autre ; qu'il eſt et sera toujours l'image des deux routes ; il eſt fondé physiologiquement, comme nos voûtes ; par là, encore une fois, c'eſt la nature qui porte l'idée. Telle eſt la profondeur de l'homme, qu'aucun dieu n'atteindrait. Car dieu n'eſt qu'idée. C'eſt ainsi que nous sommes ramenés de la pensée abſtraite par le beau. Aussi, quoique tout soit dit en dieu, nous n'avons pas fini de penser.

Quinzième leçon

25 février 1930

PAR LA SCULPTURE, qui eſt maintenant notre objet, nous abordons l'étude des arts que je voudrais nommer décevants, parce qu'ils semblent se proposer de reproduire exactement d'autres objets, et notamment les formes humaines et animales, ce qui n'eſt pourtant pas leur fin. On sait que par des mesures dans le dessin, par la photographie dans le dessin et dans la peinture, on approche d’une reproduction quasi mécanique, qui serait donc la perfection de ce genre d’œuvres, et qui ne l’est point du tout. Pour la sculpture, et en dehors du moulage, on peut concevoir une machine à sculpter qui réglerait exactement les mouvements du ciseau sur les creux et les bosses du modèle. Au reste le travail du praticien est tout fondé sur des mesures, et le travail du sculpteur aussi, autant qu’il veut. Et pourtant de telles reproductions ne donnent aucune notion du style, si profondément caché dans ce genre d’œuvres. On pressent que le style suppose une simplification de la forme, et un chemin pour y arriver, en partant d’une large esquisse, chemin qui est tout autre que celui du modelage ou de la machine à sculpter. On devine aussi que le sculpteur doit s’arrêter avant d’être aux détails, et que même la pose doit simplifier déjà le modèle. Mais pourquoi ? D’où vient cette ressemblance qui refuse la ressemblance, et qui refait la forme humaine ? Quel est ce modèle qui n’existe point ?

C’est en ce passage difficile qu’il me semble surtout que la série des arts peut nous instruire. La sculpture vient après l’architecture ; elle en est une suite ; elle est d’abord comme attachée au monument. C’est dire que vraisemblablement les règles du style dans la statuaire sont architecturales. C’est dire que la sculpture doit suivre la nature, au sens où l’architecture suit la nature, quand elle obéit aux lois végétales, aux formes de la terre, à la pesanteur, à la technique du maçon ; et c’est bien autre chose que d’imiter le modèle vivant. C’est cette discipline très cachée de la sculpture qu’il faut d’abord exposer. Je le ferai en trois parties. Je traiterai d’abord du rapport de la sculpture avec la nature même ; et puis du rapport de la sculpture au monument ; enfin du rapport de la sculpture avec l’ornement et le signe, notamment avec l’art des médailles et des monnaies.

Premièrement quel est le rapport de la sculpture avec les objets naturels ? Il faut d’abord remarquer que l’architecture est souvent une sorte de sculpture dans le sol même ou dans le rocher. Une route, un escalier, des terrasses sont taillés dans la masse. Et, comme nous avons dit, ce genre de sculpture compose l’œuvre humaine selon la forme du terrain, comme si elle avait pour fin d’achever cette forme et de la rendre plus visible. Ces vues peuvent nous éclairer sur la plus ancienne sculpture. Car il arrive que nous croyons voir un animal, un homme, un visage dans le rocher, ou dans les nœuds des arbres, ou dans une racine. Il me semble que la plus ancienne pensée du sculpteur fut d’imagination, en ce sens que d’abord il fut étonné, peut-être trompé, peut-être effrayé ; et puis que, revenant, merveilleux travail de l’homme, il voulut faire paraître de nouveau l’erreur, et reproduire la trompeuse apparence en cherchant le lieu et la distance ; c’est ce que nous faisons tous. Mais ce rôle de spectateur ne convient pas à l’être qui a des mains. En ces recherches sur les formes vraies, le mouvement de l’incrédule est de palper, d’explorer et d’essayer les reliefs et les creux. Le sculpteur se trouvait donc presque à l’œuvre. Mais il faut dire que l’idée de vaincre l’apparence par la force, et d’achever l’ébauche, est naturelle aussi. Car c’est l’instabilité et l’ambiguïté des formes qui effraie et bientôt irrite. L’imagination ne cesse de chercher objet, car, de toute façon, c’est l’agitation du corps humain qui effraie ; et l’on s’explique très bien les apparitions par ceci, qu’un mouvement efface souvent l’apparence ; ainsi il n’y a point d’enquête possible ; les dieux se montrent, rient, s’éclipsent ; il n’en reste que des récits. L’homme eut d’abord à conquérir ses dieux, j’entends à les fixer, ce qui est marquer un peu plus un œil et une bouche, effacer les signes ambigus ou étrangers, enfin achever la statue. Qui n’a pas achevé un dessin commencé par le hasard ? Qui n’a pas sculpté une figure d’homme ou de bête dans une racine ? Les conditions de ce jeu sont aisées à comprendre, et éclairent peut-être toute la sculpture. Car, dans ces cas-là, où est le modèle ? Le modèle est ce qu’on entrevoit dans la chose même, qui semble menaçante ou souriante, et d’abord semble tête d’homme, de cheval, de sanglier. Le modèle est réellement caché encore dans la pierre ou dans le bois ; il s’agit de le délivrer. Mais comment ? C’est lui qui le dira, en se montrant mieux à mesure qu’on le dessine selon lui-même. Tous ceux qui ont sculpté quelque canne, ou des têtes de marionnettes dans des racines, comprendront ; tout le monde comprendra. Il s’agit de faire une statue qui ressemble de mieux en mieux à elle-même. D’où un travail plein de prudence. Car on pourrait perdre cette ressemblance, effacer ce fantôme de modèle. D’où une exécution soutenue par une continuelle pensée ; car on observe après chaque coup de ciseau le changement de toute l’œuvre ; on lui demande si l’on est dans le bon chemin. Ces subtilités, qui sont dictées par le plus naturel et le plus ancien travail de sculpter, expliquent assez l’invention, qui, en tous les arts, dépend à la fois de la pensée, du travail et de la chose. Celui-là tire beaucoup de soi qui obéit beaucoup. D’où l’on voit que la méthode d’esquisser d’abord largement, et d’aller ensuite où l’esquisse conduit, est une leçon de la sculpture naturelle. Mais on comprend aussi que le respect de la matière, des formes naturelles que l’on y rencontre, des inégalités comme nœuds du bois ou grains de la pierre, des lignes de rupture, fibres, ou plans de clivage, est une partie importante de l’art de sculpter. On ne sculpte pas ce que l'on veut ; je dirais qu'on sculpte plutôt ce que la chose veut ; d'où vient cette intime union de la matière inhumaine et du signe humain, et l'admiration pour ces merveilleuses rencontres où la chose porte si bien le signe, où la chose fait signe. Cette analyse s'accorde avec l'histoire des arts. Partout on remarque des essais de sculpter les montagnes, ou les falaises, et ceux qui ont commencé ainsi connaissent les chemins de l'inspiration. Les Égyptiens ont sculpté des falaises. L'île de Pâques, aujourd'hui engloutie, était peuplée de colonnes basaltiques par centaines, où le naïf sculpteur avait continué d'effrayantes grimaces commencées par la nature. Qu'il ait eu peur de son œuvre, cela ne peut étonner ; et il reste quelque chose de ce sentiment en tout artiste, car il sent que son œuvre est plus forte que lui, et exprime bien autre chose que ce qu'il voulait. Toutefois, en ces essais naturels, le naïf sculpteur cherche toujours une sorte de paix par la certitude ; il va de l'instable au stable et du mobile à l'immobile ; il enchaîne le dieu. D'où l'on comprend que l'immobile, dans la sculpture et dans les arts qui vont suivre, n'est pas une condition diminuante, mais bien plutôt une perfection et une conquête.

Par ce chemin, nous sommes conduits à notre second développement, qui traite des rapports de la sculpture au monument. Car il est vrai aussi que certaines formes du monument peuvent prendre le soir, ou d'un certain point, comme un visage. Une poutre qui dépasse sur la rue est comme une tête qui regarde. Mais je veux considérer ici un exemple que chacun aura occasion d'interroger. Chacun connaît ces monstres des gargouilles ; or, quelquefois, par exemple à Saint-Étienne-du-Mont, on a refait des gargouilles seulement selon la forme utile, sans aucun visage, et ornées d'une simple moulure ; et l'on ne peut s'empêcher d'y voir un long cou qui avance, un visage qui grimace, un monstre qui vomit l'eau. On comprend que l'antique gouttière de pierre ait tenté le sculpteur. Et ces esquisses devaient s'offrir d'autant plus pressantes que la matière restait plus rugueuse, largement taillée, non polie. Notre imagination, naturellement informe et délirante faute d'objet, s'entend très bien à achever, par un travail qui est tout d'anticipation musculaire, les formes de hasard que les forces dessinent. Vinci conseille à l'artiste de faire grande attention aux crevasses des murs et autres accidents naturels. C'est se préparer à continuer, au lieu de chercher vainement à commencer. Vouloir à partir de ce qu'on a fait sans le vouloir, c'est le vouloir même. L'artiste prend conseil de ce qui est, et de ce qu'il a fait ; ce jugement ne cesse de guider les arts immobiles ; il règne dans la peinture, où, plus évidemment qu'ailleurs, le projet est subordonné à l'exécution.

D'après ces remarques, on comprend que les sculptures des monuments, tout comme celles des montagnes et des racines, aient été gouvernées par la forme de la chose, par la masse à laquelle elles appartenaient. L'art du bas-relief se rencontre partout dans les ruines anciennes ; et l'on comprend que ces œuvres, qui semblent se réfugier dans la surface architecturale, se soient mieux conservées que d'autres. Mais cette remarque même donne encore une sorte de règle, car trop de relief ou de creux diminuait la résistance et le sculpteur, même au cours de son travail, pouvait observer que les sculptures trop aventurées, trop sortantes, ont le même sort que les ornements des armes ; le temps et l'accident les rabattent. Sans compter que, comme tout ce qui tient au monument est sacré, et par l'antiquité même, les modèles vénérés se trouvèrent ramenés par le temps à la grande surface qui les portait, et comme nettoyés du coupant et du fragile. Le temps même a donc dicté ce style. Et je crois que l'on peut dire que le bas relief a gouverné toute la statuaire. C'est dire que c'est premièrement la forme du monument qui régit la statue. Les plans architecturaux se prolongent et s'entrecoupent en elle, comme on voit que la figure de proue rassemble et unit les deux flancs courbés du bateau ainsi que la quille remontant par l'étrave. La cariatide est un autre exemple de cette dépendance ; car ce n'est qu'un soutien sculpté. Ce qui conduit à comprendre ce mot de Michel-Ange, disant qu'une belle statue devait pouvoir rouler d'une montagne sans perdre beaucoup. Cette leçon de l'art premier n'a pas été oubliée. Même dans la statue isolée, dans la statue qui se sépare, qui se risque, le vrai sculpteur pressent que la loi architecturale doit être conservée. Des plans invisibles s'entrecoupent dans l'œuvre et la gouvernent. Je remarquais hier une statue tout à fait moderne, et qui étonnait. On y voyait, peut-être trop, que l'architecture de nouveau a pris le commandement, ce qui annonce une renaissance. Tout, dans cette statue de femme, avait forme de mur. Non pas audace, mais plutôt retour à l'antique prudence, qui construit avant d'exprimer. Il est clair d'ailleurs qu'un sculpteur peut oser beaucoup contre la loi du maçon ; toutefois il ne peut l'oublier sans tomber dans ce détail des figurines, qui ne plaît pas. Pourquoi ? Sans doute parce que la puissante loi de nature, écrite dans le monument, n'est plus lisible dans ces œuvres séparées. C'est alors l'idée qui gouverne la forme ; et quand l'idée gouverne la forme, ce n'est plus art, c'est industrie. Au contraire quand la forme se plie à la nature pesante, et, encore mieux, quand la nature semble esquisser déjà la forme, c'est le miracle du beau, la seule révélation peut-être.

Une idée secondaire nous acheminera à l'ornement ; c'est que la sculpture, en certaines parties qui supportent beaucoup, peut bien être aussi comme une épreuve de la matière ; telles sont les sculptures du chapiteau ou celles des meubles. Et je vois en cela non pas seulement un certificat de durée, mais encore un témoin, comme dirait l'architecte ; car la sculpture, cariatide, moulure, fleur, ou feuille, accusera le moindre mouvement de désagrégation. Me voici donc à notre troisième idée, et ce sera assez pour cette leçon-ci. Il s'agit maintenant des ornements, du style des ornements, et de leur distribution et répétition. Le sujet est immense ; nous en avons déjà dit quelque chose. L'ornement peut être un langage symbolique, comme sont les signes héraldiques et les attributs ; il peut être un témoin de la solidité ; il peut fixer un effet fugitif ; il peut être un jeu ; il peut être une signature. En tous ces cas, comme nous l'avons compris, le style résulte moins de l'idée que de la chose et des nécessités. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est l'ornement considéré comme maître de sculpture. Disons d'abord en gros que la sculpture fut ornement avant de se séparer de l'édifice, et que les nécessités architecturales ont imposé aux sculptures le style de l'ornement. Ces règles d'ouvrier ont orienté la sculpture vers des chemins sévères, d'où nous voyons qu'elle ne peut s'écarter sans péril. C'est en ornant qu'on a appris à sculpter ; c'est en bâtissant qu'on a appris à orner. Par ce côté, les fleurs stylisées obéissent à la nature bien plus que si elles imitaient servilement. L'architecture sauve donc l'ornement, et l'ornement ne cesse de sauver la sculpture et même la peinture, comme présentement on peut l'observer.

Pour mieux expliquer cette idée assez cachée, je vous proposerai l'exemple de la monnaie. L'art de la monnaie est tout soumis à la nature. Rien n'y est arbitraire ; rien n'y est fait pour plaire. Il fallait un métal inaltérable et résistant au frottement ; il fallait une forme maniable et qui permît l'empilement et les rouleaux. Une forme aussi que l'on pût reconnaître, dont l'imitation fût fort difficile, enfin telle que l'industrie de la rognure ne pût s'y exercer sans laisser de traces. Ainsi, l'effigie de César, l'inscription, les attributs héraldiques sont tous gouvernés par la loi du commerce. La loi architecturale semble ici oubliée ; elle est pourtant représentée par le coin et la frappe, par cette opération de force et de poids qui décourage les faussaires, mais qui aussi détermine très sévèrement les formes. On peut comprendre, d'après de telles conditions, cette sculpture aplatie, nivelée, toute proche de la masse, débarrassée d'arêtes vives, soumise à la loi du plan, tangente en toutes ses courbes à un même plan. Or ce style imposé a certainement gouverné la sculpture, et surtout la reproduction de la forme humaine. C'est l'exemple le plus frappant de cette sorte d'axiome, tant méconnu et toujours retrouvé, que la liberté n'est pas toute bonne à l'artiste. Toutefois cet axiome n'a de sens que pour les arts que nous étudions maintenant ; car, pour les premiers arts, qui expriment par le corps humain lui-même, il est trop clair que l'anatomie et la physiologie imposent des limites, à la danse, à la musique, à la poésie, à l'éloquence, à l'art théâtral. Et l'on peut dire aussi, pour l'architecture, que la pesanteur y impose sa règle, qu'on le veuille ou non. En tous ces arts, et par ces contraintes inévitables, la nature règne, la nature ne peut être oubliée. Au contraire rien n'empêche de sculpter et de peindre des chevaux ailés, ou des hommes à quatre bras. Il est clair qu'en de telles divagations l'idée ne sauve pas toujours la forme. Mais on peut dire bien plus ; on peut dire que, dans les arts libres qui nous occupent, la forme du modèle, prise comme règle, ne suffit pas encore pour joindre intimement, et comme dans le grain de l'œuvre, la nature et l'idée. La ressemblance d'un homme, d'un animal, d'une plante, n'est qu'une règle extérieure, presque mécanique, et plus proche de l'industrie que de l'art. La nature doit se montrer dans l'œuvre même, et tout à fait autrement, par les conditions qu'impose une matière mal soumise, d'une matière conservant quelque chose de ses formes propres ; donc par toutes les conditions de métier, qui toujours, dès qu'elles se montrent relèvent les formes et les embellissent. Artisan d'abord : telle est la devise de l'artiste. Et cela revient à dire que si l'exécution ne dépassait pas l'idée, il n'y aurait pas d'artistes, il n'y aurait que des ingénieurs.

Seizième leçon

11 mars 1930

IL FAUT ESSAYER maintenant de dire ce que signifie la sculpture ; immense et périlleux sujet. Tous les arts sont comme des miroirs où l'homme connaît et reconnaît quelque chose de lui-même qu'il ignorait. La danse est le miroir où l'on se voit attentif, respectueux, soucieux de l'autre, et cela dans la passion la plus vive, souvent la plus aigre, toujours la moins disciplinée. La musique et la poésie font être les sentiments en assurant les dessous, c'est-à-dire les ondes physiologiques d'émotion qui portent tous les sentiments. L'éloquence fait paraître une grandeur d'âme, une sérénité, une majesté dont l'homme ne se serait point cru capable sans les contraintes du souffle et de l'acoustique. Le théâtre achève cette éducation par ses ruses propres. Et tous ces arts, qui représentent à l'homme un homme plus ressemblant à lui-même que lui-même, le font non pas par une idée ou par des maximes, mais par le dehors par l'inférieur, en obéissant à des nécessités de nature, et on oserait dire par une sorte de massage viscéral. Je souligne, je néglige maintenant les nuances, car il s'agit de préparer une idée difficile, ou plutôt deux idées opposées et corrélatives. Après avoir traversé l'architecture, qui agit sur la forme humaine à la manière d'un vêtement, nous arrivons à la sculpture et à la peinture, deux filles d'architecture, qui nous offrent à contempler, c'est leur objet principal, deux images immobiles de la personne humaine, deux images qui font entre elles le plus violent contraste, et dont chacune fait ressortir un précieux aspect de l'homme, que l'homme n'a connu que par elle. Et il me semble que l'opposition même de ces deux images, une statue et un portrait peint, aidera à saisit le vrai sens de chacune d'elles.

Or, pour la sculpture, j'ai voulu montrer comment la règle architecturale, et les nécessités de la matière et du métier, devaient produire un monument à forme humaine, bien différent des figurines que l'on obtient par moulage ou par servile imitation. Et de ce travail rocheux, de ce travail d'ouvrier, chacun sent qu'il se montre un homme plus majestueux que l'homme, plus simple, plus grand, plus étranger, plus solitaire ; évidemment sourd et aveugle ; en soi suffisant. Que signifie cela ? Afin d'éclairer cette recherche, et celle qui suivra, encore plus difficile, on pourrait dire sommairement qu'il y a quelque chose de métaphysique dans l'homme sculpté, et quelque chose de psychologique dans l'homme peint. Vous penserez que ce n'est que nuage sur nuage. Pourtant comparez *le Penseur,* de Rodin, et le jeune homme méditant de Raphaël. Tous deux pensent. Mais quelle différence ! Essayons donc de sculpter maintenant la sculpture.

L'homme de Spinoza est sculpté plutôt que peint. Gœthe s'enferma six mois pour lire *l'Éthique,* et il revint de ce voyage, dont on ne revient pas toujours, portant cette maxime étonnante : « Tout homme est éternel à sa place ». Il me semble que la statue paraît toute en ce mot. Mais il faut encore dessiner l'idée. Étrange et forte idée, toujours oubliée ; le peuple des statues doit nous aider à la porter. Il s'agit de l'essence et de l'existence, qui sont notre double charte. Il s'agit de décider si l'homme est seulement ce que l'existence fait de lui, en le vannant comme le blé. Tout homme qui résiste prend parti. Il refuse d'être un ourlet de vague ou un tourbillon de courte durée, ou une de ces fumées qui conservent quelque temps leur forme ; il refuse, car ces pensées sont molles et paresseuses. Mais il faut entendre les raisons du métaphysicien ; si elles ne prouvent pas absolument l'idée, du moins elles la posent. De tout homme, Pierre ou Jacques, dit Spinoza, il y a nécessairement en dieu une idée, ou essence, formule d'équilibre, de mouvements, de fonctions liées, qui est son âme, et qui est la même chose que son corps. Et, quand je la pense comme corps, je veux seulement dire qu'elle n'est point seule, mais de toutes parts assaillie et battue. Quoiqu'elle doive finalement être chassée de l'existence, ce qu'elle a montré d'elle pendant ce court temps est autre chose que l'attaque des forces extérieures. Car il ne faut point croire que cette architecture essentielle puisse jamais être malade par soi, finir, s'user, mourir par soi. Si cette essence de Jacques ou de Pierre avait en elle quelque contradiction, quelque impossibilité ou seulement difficulté d'être, elle mourrait tout de suite ; elle ne commencerait point. L'homme n'est donc détruit que par des causes extérieures. Le flot de l'existence ne cesse de battre nos falaises ; mais, dit Spinoza énergiquement, l'homme ne se tue point, pas plus s'il tourne de lui-même le poignard contre sa poitrine, que si une autre main plus forte tord la sienne. Ici se trouve, en cette austère philosophie, le centre d'espérance et de courage, et le fondement véritable de l'amour de soi.

Maintenant, où est celui qui s'aime ? Où est celui qui croit en lui-même, qui croit à son intime formule, qui croit à sa propre éternité ? Un tel homme est rare ; on peut citer Socrate, Spinoza, Gœthe. Et nous voyons au contraire, et malgré le rude avertissement spinoziste que l'homme n'a nullement besoin de la perfection du cheval, nous voyons chacun imiter le voisin, et chercher à se vêtir d'une perfection étrangère. Les politiques chantent que c'est vertu ; les sociologues aussi. À l'école on vous dit : « Sois comme cet autre. » Peu disent à l'homme : « Sois toi-même. » Qui donc dira à l'homme : « Tu es toi-même. À ta manière donc, et selon ton essence, tu dois comprendre, aimer, vouloir ; enfin découvrir en toi ta propre ressemblance. » Parlant de l'originalité, je disais que le seul moyen d'aider les autres, de leur parler comme il faut, c'est de ne pas se soucier d'eux, et de faire son propre salut. Descartes, écrivant *le Discours de la Méthode,* disait qu'il ne conseillait point de l'imiter et qu'il ne se proposait pas lui-même comme modèle, racontant seulement comment il avait délivré son esprit. L'égoïsme ici est de loin dépassé, car cet être soi est un être universel, valable pour tout homme et égal en tout homme. Mais acceptons le mot, et disons avec Balzac : « Égoïsme sacré. » La foule ne s'y trompe pas. Elle ne cesse de dire à l'homme : « Ne sois pas comme nous ; sois toi. » Voilà l'idée.

Or tout homme, en ce monde d'apparences, qui saluent, qui imitent, qui reflètent, tout homme promène une statue ignorée. Elle paraît quelquefois dans un mendiant. Elle paraît en tous à des heures où l'homme ne prend plus conseil que de lui-même, où il se retranché, où il se ferme. Ce solitaire et cette Thébaïde d'un moment, voilà ce que le statuaire fait sortir par son métier même. Cherchant ainsi, par ses moyens d'artisan, une image rocheuse de l'homme, il trouve un dieu. Ne dit-on pas quelquefois : « Profil de médaille. » Les hommes l'ont tous, ce contour absolu, cette forme de château fort qui repousse l'assaut. Mais les hommes aussi savent bien cacher cet être puissant, qui persévère dans l'être, qui s'obstine selon soi, et qui, comme dit Spinoza, n'a point d'autre vertu. Vertu signifie puissance ; et cette vertu suffit. Cette vertu, les hommes la cachent sous les signes et messages, rides et frissons de tout l'univers, attaques repoussées. Car on prend vite la forme de l'attaque ; on prend la forme de l'insolent, de l'indiscret, de l'envieux ; tel étale sur lui le fiel de ses envieux comme une gloire. Et l'envieux qu'est-il d'autre qu'emprunté ? Oui on cache son propre être par cette lumière de l'œil qui guette le guetteur, et fait son propre être de cette apparence. Le peintre guette à son tour ce tremblant reflet. Mais, nous bornant au sculpteur, nous voilà en mesure, je pense, de comprendre assez ce qu'il y a de vrai et d'humain dans la statue sans yeux, dans la statue aveugle, immobile, reposant sur soi. Nos rares moments d'être, qui sont éternels, voilà ce que représente l'homme de pierre. Il se trouve, dans les crises, comme un refuge de sécurité en soi-même ; cela revient à la résolution de se conserver tout entier ou de périr tout entier. Socrate est un modèle éclatant ici, mais plus imité qu'on ne croit ; tout homme, peut-être, a son moment d'homme. Et c'est ainsi que la statue le montre,

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change...

Il me faut citer une fois de plus ce grand vers. Comprenez maintenant la solitude des statues, et de qui la statue est le portrait ; d'un homme qui n'a ni projet, ni entreprise, ni désir ; qui persévère ; qui tient. Et l'expression de ce visage, rapportée à la société des hommes, n'est que le mépris de l'agitation, de l'intrigue, de la flatterie donnée ou reçue. Exemple encore une fois de langage absolu. L'homme parle assez à l'homme, dès que l'homme se montre ; mais il fallait cet art, car aucun homme vivant ne peut porter la charge d'homme. Et l'on voit d'après cela qui mérite statue, comme on verra peut-être qui mérite portrait ; ce sont deux hommes. Les sages de la Grèce, Solon, Thalès, sont plutôt statues, il me semble, que portraits peints.

On pourrait vouloir deviner, d'après cela, que je vais prendre l'idéal grec comme centre de la statuaire, suivant en cela Hegel. Mais quoi ? Centre, règle, canon, proportion, école, c'est industrie. Ce n'est pas la statue grecque qui est modèle pour le statuaire, c'est l'homme. L'athlète grec est une solution parfaite ; mais il y a sans doute autant de solutions que d'hommes ; de nouveau il faut citer Gœthe : « Tout homme eſt éternel à sa place. » Tout homme ! vous entendez. Il n'y a point de laid si vous trouvez l'essence, si vous trouvez ce qui tient l'homme debout. Et je voudrais, pour tracer maintenant quelque esquisse de cette diversité possible, dessiner ici trois visages de la ſtatuaire, aussi différents, mais non plus, que sont deux hommes de la rue, l'Égyptien, le Grec, le gothique ; en m'aidant de Hegel, et à mes risques.

L'égyptien visage, d'abord. Que dire de cet homme debout et tête levée, de ce scribe accroupi, et de tant d'autres figures, qui semblent toujours sévères, quelquefois effrayantes, mais qui ne sont jamais sans force, qui disent on ne sait quoi, mais qui le disent durement. Le dernier secret de la ſtatuaire n'eſt-il pas dans cet épervier si bien lui-même, si bien fermé sur lui-même, et qui, à force de ne sentir que soi, perd enfin tout sentiment et toute pensée ? Ici eſt la chute de l'animal, par une sorte de perfection inhumaine. Mais ce signe, relevé au niveau de l'homme, que veut-il nous dire ? J'y vois un grand parti pris, un genre d'attention aux frontières de l'être, une sérénité de mécontent, un des types de l'équilibre humain. Si je voulais l'exprimer d'un mot, je dirais travail. Travail divisé et réglé. Que d'hommes vivent par le travail, par un travail ! Que d'hommes sont tout entiers par lui et selon lui ! Ce renoncement eſt un genre d'éternité. La durée eſt abolie.

Et là, titubera sur la barque sensible
À chaque épaule d'onde, un pécheur éternel.

Éternité du travail ; caſtes séparées comme les travaux mêmes ; séparées et liées. Le scribe n'eſt pas moins que le grand prêtre. Et cela suffit ; cet ordre suffit. Si l'on suit cette pente, l'épervier est dieu aussi ; le chat aussi. Il y a une manière de persévérer en soi par le travail, par cette certitude du métier, et cet engrenage des travaux selon le retour des saisons. Un genre d'attention bornée, de suffisance à soi, de mépris pour toute autre chose ; il y a un dogmatisme et une métaphysique du travail ; telle fut l'Égypte ; et tel est l'art des sphinx, car cet ordre est impénétrable. Il n'y a pas de raison extérieure, pas d'espérance, pas d'ambition pour personne. Ces dieux assis pensent cela même ; ces dieux pensent l'immobile coutume, et la seule résolution de continuer. J'ai vu et vous avez vu de ces sphinx vivants, les pieds sur un petit carreau de tapisserie, mécontents et contents, résolus de blâmer d'avance tout changement quelconque, toute fantaisie, toute évasion. Non sans une sorte d'indignation toute prête, et de méchanceté énigmatique. L'apprenti adore, le maître blâme. Voilà en esquisse cet ordre immobile des métiers. Je propose cette manière de lire un alphabet mystérieux. « On a toujours fait ainsi ; ainsi faisait ton père. » Et pour imprimer de nouveau cette marque en nos esprits frivoles, je rappelle seulement cette anecdote que j'ose dire égyptienne, et que je trouve dans Montaigne. Un fils traînant son père par les cheveux, le père ne disant rien, arrive à un certain tournant de porte. Alors le père parle : « Arrête ici, mon fils ! Arrête ! Car je n'ai traîné mon père que jusque-là. »

L'athlète grec est un autre homme. Ce n'est plus le travail qui explique cette forme, c'est le jeu. Culture de soi, maintenant, avec la fin de tirer de l'homme tout l'équilibre possible et toute la puissance possible. Je ne trouve plus ici la coutume nouée, mais au contraire l'habitude, dans le plus profond sens, dans le vrai sens du mot, qui est la prise de possession du corps, de tout le corps, ce qui est réconcilier les puissances ennemies, sensibles dans la colère. Je renvoie ici à l'homme de Platon, dont j'ai déjà dit quelque chose. Je veux analyser seulement, en suivant Hegel, le visage grec ; idéal tour à tour adoré et nié ; mais encore une fois je ne donne pas ici des leçons de goût ; il s'agit pour nous de comprendre. Eh bien, que signifie ce visage, sinon que la partie animale est réduite et gouvernée ? Le nez est suspendu au front et aux yeux, rattaché ainsi au système connaissant, au lieu de s'allonger et de descendre vers la bouche, de courir au service de la bouche, ce qui est museau. La bouche elle-même mise en forme, plutôt pour exprimer que pour sentir. Le menton, cette première paire de membres, comme disait Gœthe, ramené à son rôle athlétique de refuser et de braver, au lieu de laisser la bouche se plier, s'allonger, quêter et mendier. Cet ensemble signifie un parti pris, un autre parti que d'esclave roi. Ce développement peut être suivi jusqu'à l'extrémité des membres, où circule la libre possession de soi. Le corps est comme un fluide obéissant et gouverné, bien loin de cette raideur de coutume, toujours indignée, on ne sait si c'est d'elle-même ou de ce qui ose être libre. Il faut que j'abrège ; mais comment ne pas citer un beau mot de Hegel, comparant la statue aveugle à l'œuvre du peintre qui vit toute dans les yeux ? Dans les yeux brille l'âme captive qui envoie ses messages. Âme séparée. Au contraire, la pensée est partout dans la statue ; les yeux sont partout ; « et la statue sans yeux nous regarde de tout son corps ».

Autre solution encore, l'apôtre. Évoquez maintenant le Christ d'Amiens, et tant d'évangélistes, et tant de saints, toujours à demi retenus dans la masse de nos cathédrales. Voici encore un autre art, et un autre parti ; un autre modèle d'éternité. Par quoi ? Par une paix aussi, mais qui vient au contraire d’ignorer et de mépriser le corps. Cet homme apostolique est déjà mort ; mort aux métiers et aux besoins ; mort aux jeux et au bonheur de pouvoir. La statue ne vit plus que par ce renoncement même, par cette négation de la forme, par cet abandon de la forme, qui paraît à la simplicité du visage, où revient l’équilibre animal, mais de chute, et bien loin de la menace égyptienne. Cette grande révolution commence avec le Socrate du Phédon, avec cette âme qui se prépare et qui attend d’être délivrée ; et tel est l’esprit de la révolution chrétienne, une âme qui n’est point chez elle en ce monde-ci, une âme qui se sépare, une âme que son existence corporelle ne peut contenter. Ce qu’exprime très bien la formule de Hegel, subjectivité infinie. Car l’âme ne connaît que soi et reste comme étrangère au monde ; mais de ce côté-là elle trouve l’universel, qui est le dieu des âmes. Subjectivité infinie, seule valeur, et que la statuaire chrétienne essaie d’exprimer. Mais Hegel dit ici avec profondeur que cette statuaire n’est plus alors la reine de l’art. Elle touche aux limites de son pouvoir, puisque, par la forme, elle nie la forme même. Cette forme méprisée a encore la puissance architecturale de signifier séparation, mort, autre vie ; elle est trop loin de cette vie-ci. Aussi remarquons qu’elle se réfugie dans la masse de l’édifice ; elle orne son propre tombeau. L’expression de la subjectivité infinie, ce n’est pas à la statuaire qu’elle appartient premièrement, mais aux deux arts mystiques, que l’on peut dire chrétiens, à la musique et à la peinture.

Dix-septième leçon

18 MARS 1930

L'ORDRE que j'ai suivi, et que je crois naturel, me conduit à opposer à la sculpture la peinture et le dessin pris ensemble ; nous aurons ensuite à chercher entre peinture et dessin quelque opposition plus cachée. Présentement il me paraît utile de rassembler et de mettre à part les deux arts de l'apparence pure, qui sont pour nous quelque chose de tout à fait nouveau. L'architecture et la sculpture ne produisent point d'apparences ; elles se donnent comme des objets réels ; et ce caractère solide, massif, pesant, est peut-être celui qui importe le plus. Ce qui n'est pas masse ou pris dans la masse est étranger à ces arts. Ce qui n'exclut pas l'apparence ; car l'objet vous étant proposé, monument ou statue, c'est à vous d'en rechercher les diverses apparences, et de les faire passer les unes dans les autres par votre mouvement. Cette exigence de mouvement est propre à l'architecture. Rien n'est plus mouvant que le monument. Ces grands immobiles ne cessent de mouvoir les foules, de les rassembler, de les disperser. La sculpture fixe un peu mieux le spectateur ; mais enfin une statue offre une infinité d'aspects.

La peinture, c'est son caractère le plus marqué, nous offre, au contraire, une apparence, par exemple d'un monument, d'un pont, d'un paysage, d'un visage, une apparence que notre mouvement ne change point. Les troncs, les colonnes, ne prennent point par notre marche ce mouvement et ces éclipses qui nous font connaître que l'objet est réel. Par là il est aussitôt évident que l'image peinte n'est qu'une image ; et l'on vient aussitôt à cette idée, qui a son importance, que la peinture n'a pas pour fin de tromper l'œil, ou du moins qu'elle a renoncé à chercher par là. On lit dans Cicéron que Zeuxis et Apelles rivalisaient, l’un trompant les oiseaux par des raisins imités, l’autre trompant les hommes par une apparence de rideau ; cette anecdote prouve que la peinture était encore prise quelquefois en ce temps-là comme un art d’illusion, semblable en cela à l’art théâtral, par lequel on se laisse tromper avec bonheur. Je ne crois pas que la vraie peinture ait rien conservé de ces recherches ; le cadre même le dit. Par le cadre, séparation évidemment artificielle, la peinture dit : « Je ne suis que peinture. » Chacun a pu remarquer que le cadre orne la peinture et lui donne valeur. Ainsi le peintre prend bien comme fin une apparence comme telle ; il nous la propose et même il nous l’impose ; mais il méprise ce succès facile de nous tromper, même avec notre consentement, comme font encore les panoramas et les décors de théâtre. D’où une assurance parfaite du spectateur de peinture, qui cherche seulement le point d’où l’on voit le mieux l’invariable apparence, et puis s’y arrête pour une contemplation que l’on peut dire véhémente, surtout devant les célèbres portraits. Qu’y a-t-il donc là, dans ce cadre ? Non plus une éternité essentielle, mais plutôt un moment fixé. Le dessin se borne peut-être même à l’instant ; la peinture, non pas ; et il s’agit de comprendre comment le peintre arrive à rassembler dans une apparence bien plus que l’instant, le moment, et, par ce moment, non pas l’essence, mais l’histoire de toute une vie.

Toutefois d’abord je veux insister encore sur le caractère de l’apparence pure, qui est une manière de voir propre au peintre, et sans pensée. Le travail de l’artiste, nous l’avons assez remarqué, ne le conduit jamais du concept à l’œuvre, et le plus beau dans ce qu’il fait est toujours ce qu’il n’a pas prévu et ce qu'il ne saurait nommer. Mais c'est éminemment du peintre qu'il faut dire qu'il crée sans concept ; car le dessin, par exemple, permet encore que l'artiste nomme ce qu'il dessine ; au lieu que dans la vision picturale il y a un continuel refus de savoir. Courbet peignait un tas de bois mort sous les arbres, par la seule apparence, et sans savoir ce que c'était. Peindre d'après le concept, c'est donner à l'objet non pas la couleur qu'il reçoit de l'heure et des reflets, mais la couleur que l'on sait qu'il a, la couleur qu'il devrait avoir. Dessiner d'après le concept, c'est vouloir tracer la forme vraie, par exemple les cinq doigts de la main, ou les deux yeux dans un profil. Un enfant qui n'avait jamais dessiné refusait de représenter le tableau noir par une figure aux angles inégaux, c'est-à-dire tel qu'il le voyait ; car, disait-il, il savait bien que le tableau avait ses quatre angles égaux. Voilà ce que c'est que peindre et dessiner intelligemment, c'est-à-dire selon le concept. Mais celui qui dessine refuse l'idée, et le peintre, encore plus énergiquement, s'exerce à voir sans penser, c'est-à-dire qu'il se défait de cette idée d'un être qui est là devant lui, qui a d'autres aspects, enfin d'un être tel qu'il est véritablement. C'est qu'il cherche une autre vérité ; car il est vrai que, cet être, je le vois ainsi ; et cette vérité-là n'est pas abstraite comme l'autre ; elle n'est pas séparée de moi qui la connais ; elle est la vérité de ma propre position, et la vérité de l'heure ; donc, ensemble, la vérité du modèle, la vérité de l'Univers, par les éclairs et les reflets, et la vérité du peintre. Car, comme la forme apparente et la perspective n'appartiennent pas à l'objet, mais expriment un rapport entre l'objet et moi, la couleur non plus n'est pas inhérente à la chose ; elle dépend de la lumière éclairante, des milieux traversés, des couleurs voisines reflétées. Voilà une étrange découverte, et une naïveté bien savante. La peinture refuserait donc l'être séparé ; elle serait naturellement cosmique. Bien loin d'exprimer l'essence ramassée sur soi, elle retrouverait l'existence dispersée, l'attaque du monde et la riposte ; toutefois par l'immobile, par l'immuable, et par un autre genre d'éternité. Cette idée séduisante, mais qui d'elle-même déborde, je l'ajourne. J'aime mieux, selon la méthode imposée par les autres arts, examiner d'abord et encore les conditions inférieures, et si je pouvais, les mouvements du métier ; mais ce métier est le plus mystérieux de tous.

Puisque j'en suis à l'apparence, qui est gibier de peinture et gibier de dessin, je veux marquer, entre l'homme qui peint et l'homme qui dessine, une opposition de geste, qui me paraît de capitale importance. Le dessin est fait d'un geste qui saisit, qui emprisonne, qui reconstruit ; même refusant l'être, et borné à l'apparence, c'est encore un geste pensant. Le geste du peintre qui pose la touche est tout à fait autre ; il nie même l'autre. Nous aurons à examiner si la peinture peut se séparer tout à fait du dessin ; il est clair qu'elle s'y efforce. Et, ce qui me paraît digne de remarque, c'est que ce geste de poser la touche vaut un refus de penser non seulement l'objet, mais même la forme. Car le peintre, après avoir dessiné la forme, va à l'effacer, et à l'effacer autrement que par le geste de hachure et de griffonnage, où je sens décision et parti pris. Le peintre ne cesse donc de dire, par une mimique pleine de sens :

> *« Je ne sais pas ce que je fais ;*
> *je ne le saurai que quand je l'aurai fait. »*

D'après ces remarques sur l'apparence pure, on peut juger mieux certaines hardiesses, que l'on voudrait nommer témérités. Car, puisqu'il s'agit de traduire ce que l'on voit, on peut demander : « Que ne voit-on pas, ou que voit-on au premier moment ? » Si l'on se donne autant qu'on peut au premier regard, si, à force de ne pas penser, on remonte jusque-là, les choses n'y ont pas encore cet aplomb et cette distribution qui viennent à la fois du concept et du commun usage. Un peintre, sur la place du Panthéon, représentait un jour le ciel de côté, et des cheminées qui semblaient tomber dans le ciel ; d'où résultait un effet de couleur, de profondeur, de gouffre, qui n'était pas sans puissance ; or je m'assurai qu'il suffisait de pencher la tête pour voir ainsi. Est-ce moins vrai ? Dans l'apparence tout est vrai. C'est ainsi qu'on arriverait à rendre le mouvement même du peintre par une sorte de peinture brisée. Je porte les yeux ici, puis là ; je les ferme ; je les ouvre. Qu'ai-je vu ? Un chaos évidemment plein de puissance, riche d'être, et même absolument suffisant, car tout l'univers y danse. Instant de moi et de vous qui jamais plus ne sera, mélange de l'âme et des choses. En ces procédés étranges, et plus naturels qu'on ne croit, il arrive que le dessin revienne et ramène le parti pris et une sorte d'ordre dans le désordre même. Et cela prouve assez que la peinture, analogue sous ce rapport au théâtre, doit découvrir des procédés en vue de réconcilier l'apparence et l'être. Mais le centre et l'âme de la peinture, même travaillant sur un plan dicté par le dessin, n'en est pas moins toujours de chercher et de retrouver la première apparence, l'apparence jeune, et comme la naissance d'un monde, sans aucun savoir mêlé, sans aucun concept ; tel le regard et l'air du visage dans un beau portrait. Ici encore l'idée se propose d'elle-même. Et encore une fois ajournons.

Puisque j'ai souligné le geste propre au peintre, conduit à cela par le premier des arts, qui n'est que geste, puisque j'ai voulu déterminer l'art de l'apparence pure d'après une sorte de danse de l'artiste, qui ne peut que changer beaucoup ses sentiments et finalement ses pensées, je dois faire maintenant, en suivant ce chemin, une revue du métier de peintre considéré comme métier ; du peintre luttant en ouvrier contre une matière rebelle, difficile à manier, durable en revanche, ce qui nous ramène à une sorte d'architecture. Cette revue sera sommaire et misérablement incomplète ; elle suffira peut-être pour proposer l'idée. Je connais, par un bon nombre d'essais malheureux, la couleur à l'huile ; je sais comment elle refuse de s'étaler, de se borner, de se niveler. Si j'étais un bon peintre, je ne parlerais pas sur la peinture. Mais je veux raconter comment un jour je me sentis près d'être peintre. Par les hasards de la guerre je fus amené à m'exercer sur un panneau d'horloge, verni par places ; et encore avec de mauvais crayons de couleur qui ne marquaient qu'une fois sur trois. Je voulais représenter Adam et Ève, l'arbre, et le serpent ; je ne crois pas que je ferai jamais mieux ; et cela ne vaut pas un regret ; mais j'ai pu du moins comprendre ce que nous vaut la difficulté, la pénible retouche, et surtout un genre de réflexion sur ce que l'on vient de faire, et qu'on ne pouvait nullement prévoir. Enfin je crois, par l'indigence même des moyens, avoir ce jour-là compris quelque chose. Comparez la peinture à la poésie ; j'aperçois dans le travail du peintre, comme dans celui du poète, une chance continuellement sollicitée, et soudain favorable, ce qu'exprime l'antique anecdote de l'éponge ; un peintre ancien, désespérant de rendre par ses couleurs la bave d'un chien furieux, jeta de désespoir son éponge chargée de couleur contre son tableau ; et cela fit l'affaire. N'ayant pu faire métier de chances heureuses, je me trouve arrêté au seuil d'une analyse qui serait révélatrice. Je me borne, par détour, à énumérer les genres de peinture les plus difficiles à l'exécution, et qui peuvent être dits l'école du peintre, de la même manière que l'architecture est l'école du sculpteur.

Je nommerai en premier lieu de nouveau les jardins ; car le jardinier est aussi un peintre ; il veut plaire par la juxtaposition ou le mélange de certaines couleurs. Or je remarque qu'il ne compose pas ses couleurs. Les espèces et les saisons les lui imposent, ainsi que la forme et la grandeur de la touche élémentaire. Il faut dire aussi que ces couleurs ne cessent de changer selon l'heure et selon l'âge ; et que les ombres, en cet art qui aménage la nature pour le repos de l'homme, ne sont pas tant des signes du relief que des couleurs encore, qui exercent, par contraste, une action reposante. En toutes ses recherches, le jardinier, ce peintre, obéit à la nature, sans l'imiter. Je ne sais si ces remarques conduisent bien loin ; du moins je suis assuré qu'un peintre trouvera beaucoup à apprendre en observant ce pur jeu des couleurs, qui ne veut qu'émouvoir par l'éclat et par le contraste. Un peintre avoue souvent que le premier caractère d'une belle œuvre de peinture est qu'elle fait une belle tache de couleur, harmonieuse, balancée ; oui, belle même si le tableau est tête en bas, même si l'on ne saisit pas encore du tout ce que le peintre a voulu représenter. Il est bien clair que l'image peinte, scène ou portrait, discipline ce premier sentiment ; il est clair aussi qu'elle ne le supprime point. Cette entrée de couleur établit aussitôt cette émotion de santé et d'humeur où les plus hauts sentiments puisent leur vie. Et sans doute de ce chaos d'abord pour l'esprit, mais déjà ordonné par rapport à nos fibres vivantes, il se fait une naissance miraculeuse qui recommence à chaque regard.

Je nommerai en second lieu les arts du feu, qui sont une peinture aventureuse, étroitement tenue, par exemple dans la poterie et dans les émaux, où quelquefois l'on compte sur les hasards du feu. On obéit alors à la nature, ce qui détourne de l'imiter. Ici les couleurs sont rares et imposées, d'après la composition même de la terre. Couleurs conventionnelles, et purement ornementales. Je citerai seulement le bleu et le jaune de Quimper, si connus. Mais aussi je remarque que convention et simplification sont bien loin de nuire, et que l'artisan s'élève à l'art par les difficultés du métier. Les terres broyées à l'huile sont un peu moins rebelles ; et toutefois les peintres savent bien qu'ils doivent se défier des couleurs nouvelles, obtenues par chimie ; qu'ils ont à prévoir des effets de séchage, d'absorption, d'altération par les lents effets de la lumière ; certaines couleurs se fendillent, tel le bitume ; d'autres, comme le bleu de Prusse et le rouge d'aniline, s'étendent et envahissent ; la matière occupe les pensées et retarde l'exécution. Dans la belle époque de la peinture, les peintres broyaient eux-mêmes leurs couleurs ; ils avaient leurs secrets ; la préparation des toiles ou des panneaux les retenait aussi. Le travail de peindre comprenait les fondations, comme d'un édifice. La méditation propre au peintre, et qui n'est jamais assez retardée, qui n'est jamais assez lente, était nourrie de ces contraintes, et peut l'être encore maintenant. On raconte que le Titien, au premier moment d'un portrait, peignait sur un fond une tache claire et presque uniforme, qu'il retournait contre le mur, et laissait dormir quelques jours. Je suppose qu'il y cherchait ensuite, par une sorte d'évocation, les premiers traits de l'œuvre ; et c'est en ce sens qu'il imaginait ; mais nous voilà loin des rêveries inconsistantes, et très près, il me semble, du sculpteur de racines. Seulement, qui suivra ce même travail d'une touche à l'autre ?

Je détache des arts du feu la mosaïque d'abord, évidemment architecturale, et qui pourrait bien encore aujourd'hui être une école pour le peintre. Le poète, selon un mot bien connu, doit apprendre à faire difficilement des vers faciles ; mais cela même, il ne le sait jamais assez ; et, par finir trop vite, et ne pas assez attendre, il manque un autre bonheur, plus naturel encore. Chateaubriand, jugeant les plats poètes du XVIII^e^ siècle, dit un mot qui éclaire tous les arts, un mot que j'ai déjà cité, et qui mérite d'être redit. Ce n'est pas, dit-il, que ces poètes manquent de naturel, mais ils manquent de nature. La critique, à ce que je crois, ne peut rien montrer de plus profond. Or le peintre aussi doit apprendre à peindre difficilement ; et, de même que tous les artistes, ce n'est point par le premier mouvement, mais c'est par la matière, qu'il retrouve la nature. Et comme Michel-Ange retrouvait la nature dans les blocs de sa carrière de marbre, c'est la nature aussi que le peintre de mosaïque retrouve dans ses petits morceaux de pierre colorée. Mais comment ? On dira peut-être que l'idée est toute dans le projet que le dessin prépare. Mais encore une fois il faut dire que l'exécution, autant qu'elle est copie d'une idée, est étrangère à tous les arts, quoiqu'elle soit mêlée à tous. La mosaïque n'est un art qu'autant que les règles du métier, au contraire, dictent les formes. Ici même, au point où la matière collabore en résistant, ici se trouve l'inspiration ; à la pointe de l'outil, dirai-je. Mais, précisément, que peut donc enseigner la mosaïque au peintre ? D'abord un genre de ligne qui n'est pas la ligne du dessin. C'est une chose digne de remarque, qu'une ligne soit toute d'esprit dans le cas justement où la matière la rompt ;

l'idée ne se pose jamais mieux que sur des ruines ; et toujours est-il que celui qui aura suivi les lignes d'une mosaïque comprendra mieux l'ornement. Mais surtout la mosaïque impose la touche uniforme et même séparée. Un tel procédé, tant de fois essayé de notre temps, n'est pas, sans doute, le dernier mot de la peinture ; mais que l'on y soit revenu, cela prouve tout au moins que l'autre procédé, de fusion et de dégradation des couleurs, entraîne bientôt la peinture dans les chemins de la flatterie. Chacun a vu de ces robustes toiles, et construites, selon le mot à la mode, qui ressemblent à des mosaïques.

Je détacherai encore des arts du feu l'art des vitraux. C'est la peinture la plus éclatante, et qui retrouve presque cette pure couleur des pierres précieuses, dont Gœthe ne se lassait pas. C'est la peinture qui participe le plus directement du brillant de la lumière cosmique ; c'est la seule qui colore aussi les autres choses, en mêlant à elles sa propre image. Souvenez-vous des vitraux de Combray, dans Proust. Les couleurs sont uniformes, et sans mélange. Ajoutez encore, par la double condition de l'arête de plomb qui suit le contour des couleurs et impose ainsi un genre de dessin, et de l'arête de pierre, qui suit la loi de l'édifice, ajoutez donc une contrainte continuelle que l'artisan exerce sur l'artiste. Contrainte à laquelle l'artiste, en tout art, finit toujours par se soumettre. Il commencerait par là s'il comprenait que l'art n'a nullement pour fin d'exprimer une idée, mais tout au contraire de faire paraître par des moyens de métier, par des moyens imposés, une idée que l'esprit par ses propres moyens n'aurait pu former. Cette nature selon l'esprit, mais qui est d'abord nature et qui reste nature, c'est le miracle de l'art. Disons seulement que la leçon des vitraux, qui reste obscure, est néanmoins grande et belle.

J’arrive à la fresque ; et toujours je m’arrête au seuil de ce grand sujet. Que la matière soit ici architecturale, et liée à l’édifice, c’est ce que l’on voit aussitôt. Que la difficulté, qui règle l’exécution et même la préparation, impose une simplicité héroïque, et peut-être même épique, on peut encore le supposer. Mais si la fresque conduit à la vraie peinture, ou si au contraire elle ramène le dessin, et si, retrouvant ainsi le mouvement, elle subordonne la couleur à la ligne, c’est ce que je n’oserais pas décider. Il se peut que ce que nous aurons à dire du dessin éclaire un peu ce grand problème. Toujours est-il qu’ici encore le métier porte l’œuvre, et que nous retrouvons à coup sûr dans la fresque cette servitude et grandeur mêlées, et cette nature institutrice portant l’infinitésimale volonté, traits communs à toutes les œuvres belles. Pour finir disons que, quant au style, la peinture proprement dite doit quelque chose à tous ces arts architecturaux, et surtout la leçon principale, et de toutes la plus cachée, c’est que le vrai modèle c’est l’œuvre même.

Dix-huitième leçon

25 mars 1930

IL FAUT maintenant que je procède par touches et retouches, comme le peintre lui-même, si je veux dire quel est l’objet propre de la peinture. Nous sommes au point critique de difficulté et de subtilité. Le dessin, qui nous occupera pour finir, qui indirectement nous a déjà éclairés, peut nous éclairer encore ; car le dessin est peut-être de tous les arts le moins caché, le plus proche parent de la pensée.

Le dessin, mais épais, lourd de matière, architectural, soutient la couleur dans le vitrail. Le dessin, par les nécessités d'une prompte exécution et sans retouches, circonscrit la couleur dans la fresque ; et sans doute l'incorporation de la couleur à l'édifice contribue à donner une autorité incomparable à ces dessins coloriés ; sans négliger aussi la grandeur réelle, qui est imposée par l'architecte. Mais si nous détachons de l'édifice le dessin colorié, si nous considérons par exemple l'aquarelle et le pastel, nous remarquons que ces arts, même dans leur plus haut point de perfection, sont bien loin d'avoir la même puissance expressive que la peinture à l'huile. Chacun a remarqué que, dans l'aquarelle, la couleur ne peut vaincre le dessin, peut-être parce qu'elle est transparente et presque sans matière. Ici, comme dans le dessin, le papier est roi. C'est donc le dessin qui nous expliquera l'estampe. Il est connu, en tout cas, que l'aquarelle ne peut soutenir assez le portrait. Le visage humain y peut plaire, mais il est aisément dominé par le costume ; on voudrait presque dire que c'est la mode qui règne ici, et les grâces purement extérieures. Pour le pastel, qui est peinture par la matière, quoique fragile, mais qui est dessin par le geste de l'artiste, et par la forme de l'outil, il est difficile de dire ce qui lui manque, mais chacun le sent. Nulle profondeur dans le regard ; tout l'être au dehors ; une attitude de société avec un souci et presque une passion de plaire, une frivolité sans dessous, un masque mondain. En ces traits je crois que c'est le dessin qui se montre, le dessin toujours emporté par quelque mouvement.

Ces nuances, seulement proposées ici, ont pour fin de nous ramener à nos moyens d'analyse qui sont la matière, le geste, la méthode de retoucher à intervalles, enfin ce qu'il y a de maçonnerie dans le travail du peintre. Nous devons donc porter notre attention encore une fois au maniement de cet enduit plus ou moins transparent, qui se transforme par le séchage en un dépôt incrusté dans la toile ou le panneau, aussi résistant que le bois le plus dur. Le tableau, fruit d'un long travail de superposition, enferme par là même des secrets impénétrables, qui font le désespoir du copiste et peut-être du peintre. Ce long travail, et si souvent repris, correspond à une observation patiente où il s'agit de surprendre et de fixer quelque chose. Mais quoi ? Le portrait est le centre de la peinture ; et le portrait peint ne peut, par la nature même du travail fixer une attitude, un instant, une pensée qui passe à encore moins une action. Le portrait, à force de patience, finit par fixer tout un être ; non pas un épisode ; non plus cette imperturbable essence refermée sur soi, comme fait la sculpture ; bien plutôt, reprenons la formule de Hegel, la subjectivité infinie. Mais qu'est-ce à dire ? Non pas la primitive nature et nue, mais la nature faite d'expériences accumulées, et toutes rassemblées dans un précieux moment que le peintre fixe à jamais. Il y a correspondance entre la lente formation d'une nature chargée de ses souvenirs, enrichie, façonnée et changée aussi par des rencontres, et le travail même du peintre, qui ne cesse d'accumuler, de superposer, de changer en conservant. C'est la mémoire, c'est l'histoire d'une âme qui est ici enfermée. Car, pour revenir à nos vues spinozistes, à y a deux choses à considérer dans Pierre ou Jacques ; il y a une immuable nature, une idée éternelle qui persévère dans l'être ; et il y a ce que l'on peut nommer les étrivières de l'expérience, les heurts, les frottements, les concessions, les diminutions dont on fait accroissement, enfin la lente formation des sentiments politiques ; politiques, dans le plein sens de ce mot ; sentiments de société, où il est admirable de remarquer comment la nature propre, obstinée, invincible, se revêt pourtant d'apparences ajustées à elle-même et aux autres, et semble dire, par ce regard civilisé : « Voilà comment j'ai vécu ; voici tous les épisodes de ma vie, mais incorporés, digérés, assimilés. » Il est clair que, dans ces sentiments sociaux, que j'aime à dire politiques, il faut mettre au premier rang les sentiments familiaux, parce qu'alors éminemment le compromis est voulu et même aimé. L'être qui exprime cela exprime donc plus que lui-même. Le portrait porte ainsi en lui un secret de société, et une puissance de sympathie qui n'est jamais dans la statue. La statue est seule. La statue ne nous voit pas. Stendhal dit d'une jeune personne fort jolie que ses yeux semblaient faire la conversation avec les choses qu'elle regardait. Il y a ici un peu d'excès, et Stendhal l'entend bien ainsi. Mais cette vive peinture par des mots nous oriente comme il faut pour comprendre ce qui est propre au portrait peint ; c'est le regard, et tout ce qui entoure et complète le regard.

La statue n'a point d'yeux ; aveugle et sourde. Elle pose seulement sa propre loi. Solon laissa ses lois seules comme des statues ; elles n'entendaient point ; elles ne répondaient point ; ainsi il n'y avait pas d'arrangement ni de compromis. Ce Solon était absent toujours. Il avait laissé à Crésus glorieux cette maxime, qu'on ne peut dire qu'un homme est heureux tant qu'il n'est pas mort. Plus tard Crésus sur le bûcher appelait : « Solon ! Solon ! » Ce qui étonna le vainqueur et finalement l'adoucit. Cependant Solon, roi sur ces rois, était ailleurs. Tel est le gibier du sculpteur. Par opposition, concevez quelque homme d'État soucieux de retouches, qui se prête aux conversations, qui vit de compromis et qui toujours s'y retrouve, par un travail de présence et de sympathie ; voilà le gibier du peintre. Je disais : métaphysique dans la sculpture, psychologie dans la peinture ; psychologie, histoire d'une âme ; sentiment total. Non point de ce que j'ai voulu être, de ce que j'ai affirmé et composé, mais de ce que j'ai pu être ; sentiment composé de soi et des autres, des amours, des amitiés, des rencontres ; tout cela ensemble et indivisible. Dans l'expérience réelle, dans les vues que l'on a des autres, on saisit comme des éclairs de cette rêverie intégrale ; on invente alors le roman d'une vie ; mais on perd la trace. Il n'appartient qu'au peintre de guetter ces signes, de leur préparer la place, de les conserver et de les reprendre, accumulant tous ces essais en un signe, le portrait, qui n'a point d'équivalent, et que le modèle ne peut égaler ; c'est en ce sens que le peintre arrive à faire plus ressemblant que la nature même.

Afin de rendre cette idée plus saisissable, remarquons encore une relation d'harmonie entre cet objet psychologique et la nature même de la peinture, qui, par décret, s'en tient à la pure apparence. C'est la plus haute conquête de l'esprit que de comprendre que toutes les apparences sont vraies, exprimant l'être et ses alentours, et toutes choses, et le spectateur même. Par exemple un mirage fait connaître à la fois l'air surchauffé et le mécanisme du corps humain et de la mémoire. Le célèbre bâton brisé fait connaître à la fois la surface de l'eau et l'indice de réfraction. Mais sans chercher par là et sans attendre les preuves, toujours est-il vrai que j'éprouve ce mirage quand je l'éprouve. Or le prix d'une vie, ou plus précisément du roman d'une vie, est en ceci que tout y est vrai, même les erreurs, même les ruses, même les changements, même les oublis, même cette ruse de l'oubli qui se souvient ; et cette transparence ou demi-transparence de soi à soi, ce qu'on préfère, ce qu'on veut, ce qu'on refuse, tout ce ton du tableau intime, tout cela que le sculpteur rabat si bien, le peintre le conserve en un juste mélange, par ce parti pris de ne point penser et de s'en tenir à ce qu'il voit. Où le romancier ne tient jamais qu'une esquisse simplifiée, car il doit juger et peser, le peintre, par son métier et par sa patience, saisit l'âme dans l'expressive apparence, qu'il compose peu à peu, comme la vie intérieure et secrète s'est faite peu à peu. Le peintre est le seul psychologue peut-être.

Comment observer une âme sur un visage, quand l'attention même, le plus alarmant des signes, met en fuite les autres signes en ne laissant que ceux de l'alarme et de la surveillance ? Car l'œil vivant ne cesse de lancer ce signe :

« Je devine que tu veux me deviner. » Or le miracle de la peinture, c'est que ce feu de société, ce reflet d'opinions et de jugements, chose par excellence mobile et décevante, fait un objet durable et désormais immobile. Cette âme, par exemple la Joconde, ou la Vierge du mariage, cette âme est à saisir ; elle ne se dérobe point ; mais aussi elle ne se divise point ; elle ne s'explique pas, mais elle s'offre. Ce qui au monde est le moins objet est devenu objet ; on le possède en une apparence immuable et suffisante ; c'est à nous, par une sympathie qui ne troublera pas cette image, par une sympathie qui peut hésiter, se tromper, revenir, c’est à nous de comprendre ce langage sans paroles. Cette confidence est sans fin, et éveille en nous un développement parallèle, sans paroles aussi ; non pas une suite d’instants, mais une suite de moments où toute une vie, passé, présent, avenir, est rassemblée. D’où cette contemplation véhémente dont je parlais. C’est le propre de l’apparence qu’elle exprime tout, et qu’elle suffit ; mais seule la peinture fixe l’apparence ; et seule la grande peinture choisit justement l’apparence à laquelle nous aurions voulu nous arrêter. C’est ainsi que le vrai peintre, par refus de penser, c’est-à-dire de définir, et par choisir seulement les moments en écartant les instants, a préparé son précieux objet pour une contemplation sans fin. Ce double sentiment, du peintre et du spectateur, ressemble assez à l’amour ; car il espère, il s’obstine, il prend l’apparence telle quelle, il l’accepte toute ; c’est d’elle qu’il attend l’histoire d’une âme. Et bien clairement l’amour, distinct en cela de l’estime, s’attache au dehors, et se jure d’y trouver le dedans, prenant comme faute de lui-même ce qu’il n’a pas su comprendre. L’estime refuse l’apparence ; elle va aux vraies preuves ; elle s’adresse, comme on dit, à l’âme, à travers les discours et les actions ; à l’âme, et non point au visage. Mais l’amour a juré de sauver le visage, et de ne point choisir. Alceste sans doute ne comprendrait pas la peinture, ce haut point d’où l’on n’est jamais trompé. Mais aussi une statue de Célimène serait un non-sens. Célimène est revêtue de circonstances, et tous ces reflets sont véritables ; mais il faut l’œil du peintre pour saisir tout à fait, et pour aimer d’abord, cette vérité supérieure.

Cela reviendrait à dire, en langage spinoziste, qu’en dieu il y a aussi une vérité de l’existence ; mais cette idée est sans doute insurmontable à l’intelligence. Il faut donc bien que je me contente de ces remarques ;

et toutefois elles nous permettront, je pense, de toucher utilement à un périlleux sujet, le nu. Tout dans la peinture va à exprimer les sentiments de société, purifiés, dominés, sauvés par le souvenir, et bien au-dessus de l’émotion du moment, toujours sans mesure, et vouée presque toute à un total oubli. Ce qu’exprime le vêtement de cérémonie, accompagnement naturel des beaux portraits, et qui ramène toute l’attention au visage humain, traduction alors composée et polie de tous les mouvements animaux. Il faut dire aussi que l’émotion naturelle résulte de ce que nous sommes plongés dans la nature, et attaqués à chaque instant sur toute notre surface ; or le costume atténue évidemment la plupart de ces impressions, donnant avantage aux émotions, plus proches du sentiment, que l’on prend par les yeux. En d’autres termes, le nu exprime la communication de l’homme avec la nature bien plutôt que les relations de société. On simplifierait beaucoup un problème souvent discuté, si l’on rappelait que le costume est de cérémonie, et correspond à ce que la civilisation a apporté de parure au sentiment. Cette parure, à bien regarder, c’est le sentiment même, et d’abord les passions contenues, par opposition à l’émotion pure. Ainsi la négation du costume équivaut à la négation de ces choses. On comprend bien que l’invincible nature en chacun se manifeste par un mépris de l’opinion et du costume. On peut même dire que, pour exprimer l’indomptable équilibre qui aime mieux périr que se changer, il est bon que le corps entier vienne soutenir la trop prudente tête. Et même la tête seule fait com- prendre qu’elle n’est qu’une partie du corps. Ainsi la simplicité de la sculpture en un sens nous déshabille. Je ne crois pas qu’on puisse en dire autant de la peinture, en dépit d’innombrables essais. Souvenez-vous des belles pensées de Hegel que j'ai rappelées, concernant la statue sans yeux ; l'âme est comme répandue dans tout le corps de l'athlète, et s'exprime encore dans le moindre fragment. Et, par opposition, songez au regard et à ses alentours, qui sont l'objet chéri du peintre, et du peintre seul. Le regard, cette pointe de l'âme, que Gœthe observait avec amour ; et vous savez qu'il avait horreur des gens à lunettes, qui en effet se cachent sous des éclats artificiels. Comme les souvenirs sont rassemblés dans la rêverie totale, ainsi toutes les pensées se rassemblent dans le regard. C'est pourquoi on peut dire que le vêtement et la parure sont l'accessoire naturel du portrait, et que le portrait nu est impossible. Notre nature est nue ; notre statue est nue ; mais notre être fils de l'histoire est vêtu ; nos sentiments sont vêtus. Aussi n'est-ce point l'objet propre de la peinture de représenter l'athlète, ni même le penseur.

Pareillement, et en anticipant un peu sur le dessin, qui d'ailleurs supporte si bien le nu, on doit reconnaître que la peinture ne convient pas pour représenter le mouvement. Par exemple, une assemblée peinte dans l'agitation, ce n'est jamais qu'un instant, ce n'est pas un moment. L'assemblée peinte sera une assemblée de portraits, chacun immobile et exprimant toute sa vie. Entendez-moi bien, je ne veux nullement légiférer : et il n'est point défendu au peintre de faire un chef-d'œuvre en représentant le mouvement. Ce que j'ai tenté, c'est de trouver quelques formes de réflexion qui puissent partir des œuvres consacrées, et n'en être point indignes ; et c'est l'œuvre qui fait loi. Toujours est-il que le portrait est, dans le fait, roi de la peinture ; et c'est ce que j'ai voulu essayer de comprendre, en réfléchissant sous l'empire même des œuvres. Au vrai, la sculpture ne s'accommode pas trop non plus du mouvement ; elle est plus belle dans le repos. Toutefois l'essence d'un être peut se montrer dans le mouvement. Chose digne d'être notée en passant, le mouvement convient mieux au bas-relief, mouvement essentiel, institution, cortège, danse ; et la raison en est, je crois, que le bas-relief nous rapproche du dessin. Le dessin est alerte ; le dessin est d'un instant. Cela sera examiné de plus près. Je propose, pour finir, une sorte de règle, dont vous pourrez rechercher les applications. La couleur alourdit toujours le mouvement ; en revanche le dessin tire toujours la couleur vers l'artifice décoratif. Les exemples de dessins coloriés ou de danses peintes, comme aussi les essais de portrait nu, me paraissent être un lieu de dispute entre deux arts voisins, mais, au fond, étrangers l'un à l'autre. Encore une fois je dis que le geste du peintre m'annonce qu'il va vaincre le dessin. On peut conclure que les différents arts se mêlent quelquefois en leurs œuvres moyennes, mais qu'ils se séparent et même s'opposent par leurs chefs-d'œuvre.

Dix-neuvième leçon

1er avril 1930

LE DESSIN est dans tous les arts, depuis l'architecture, comme anticipant et préparant, et toujours destiné à être dépassé. Voici maintenant qu'il se délivre, et se présente comme un art complet. Nul ne désire qu'un beau dessin soit réalisé sous une autre forme ; nul n'y voit un projet. Le dessin est presque sans corps ; mais on le veut ainsi. Encore mêlé d'une sorte de peinture dans la gravure et les dessins ombrés, on sent qu'il eſt enfin lui-même, quand il eſt réduit à une ligne presque sans matière et au blanc du papier. Nous éprouvons alors un mode d'expression qui suffit, et qui a sa puissance propre. Le relief, l'ombre, la couleur n'y ajouteraient rien, et même en ôteraient quelque chose. En son état de pureté, il eſt prompt, il eſt sommaire, il eſt complet. Pensez au contour du visage dans un dessin japonais. Aucun art ne déclame moins ; le myſtère en eſt tout entier dans ce qu'il a de juſte, d'explicite et de terminé ; sans préparations ni dessous ; sans aucune masse. Le dessin s'oppose ainsi à la fois à l'architecture, à la sculpture et à la peinture.

Le dessin semble être clair comme une idée est claire, par exemple dans Spinoza ; mais, ici comme là, cette tranſparence a des profondeurs. Si peu de moyens, et une telle perfection, même dans les moindres essais, dans un fragment, dans une main ! On accepte les tâtonnements, les retouches, le modelé, mais on sent qu'une ligne toute pure et sans épaisseur suffirait pour représenter chair, force, vie, mouvement, et par là sentiment. Que signifie le dessin ? D'où lui vient cette puissance ? De l'invention qui lui eſt propre, de la ligne.

Si l'on voulait traiter assez de la ligne, il faudrait traiter de l'eſprit, et remonter à la source de l'eſprit, au vivant eſprit, qui eſt un genre d'audace sans aucune violence. La ligne n'eſt point dans la nature ; la ligne ne veut point exiſter ; son tracé, qui n'eſt que son ombre, ne lui donne point corps. Toutefois, parmi les œuvres de l'imagination réelle, celle qui se trouve enfin dans les œuvres, la ligne tracée eſt ce qui ressemble le plus à l'idée ; et le champ sans différences, le champ uniforme, le pur blanc, que la ligne partage ou circonscrit, représente tout le contenu possible et, en quelque sorte, ce que la nature voudra, qui n'altère point la ligne, qui ne la touche point, qui lui est entièrement soumis. De toute façon, il y a dans la ligne une anticipation hardie, et une méthode souveraine, qui commence par finir. La ligne court. Tous nos projets de pensée et d'action sont des lignes. La ligne figure l'audace pensante. J'y vois de la sécurité, de l'indifférence, et une sorte de législation. Comparez le dessin à la peinture. Le peintre, en cela il est homme, tremble devant le sentiment. Il y a une sorte de prière dans la peinture ; une espérance, une attente ; d'où un maniement prudent, et sans anticipation aucune, du moins sur ce qui importe. Le dessin prend possession ; il exprime une volonté, un choix, un décret. Plus il est prompt et léger comme l'aile, plus il est lui- même. Le miracle propre au dessin, c'est que la plus grêle ligne suffise. Une bouche, sans la couleur, et par des lignes qui n'existent point, sans aucune recherche de vie, et si vivante, si parlante, cela peut décourager le peintre. Apparence tout inventée, à qui le noir sur blanc suffit, ou le blanc sur noir, ou le noir sur bleu ; cela n'importe pas. Songez à la ligne de la joue, du menton, du cou, quand elle est parfaite ; il semble que toute une nature soit prise au piège. Ce papier, qui reste si bien papier, qui fait voir son grain propre et sa matière étrangère et intacte, ce papier se met à vivre. Un beau dessin, c'est déjà l'image de ce que la pensée peut faire avec des mots seulement, sans aucun souci d'imiter, par le bruit ou par le rythme, la riche étoffe du monde. Le dessin est une prose sublime. Ici paraît un genre de vérité qui ne dépend que de l'homme. Descartes reconstruit la chose selon l'esprit par des lignes grêles, et ne se soucie point de prouver que les choses soient ainsi, que Dieu, comme il dit, les ait faites ainsi. Elles sont prises en ce filet, qui n'a point du tout leur forme; l'arc-en-ciel et l'aimant sont pris; et que l'étoffe en soit comme elle voudra. Car les moyens esprits renoncent à savoir comment elle est; mais les grands ne veulent jamais le savoir. Voilà ce que dit le blanc du papier et cette marque de la forme, étrangère, qui ne compte point.

Je suis entraîné par cette parenté, qui m'est évidente, entre le dessin et la pensée. C'est que la ligne du dessin n'est point dans les choses; une chevelure dessinée est plus chevelure par le contour, qui n'est point dans le modèle, que par les lignes des cheveux, que le grand dessin méprise. C'est pourquoi il est impossible de traiter de la ligne, inventée toute, sans penser à la ligne du géomètre, qui n'existe pas, et qui, dans les tracés, existe toujours trop. La pensée ne la veut point reconnaître en son image approchée; elle lui dénie ce genre d'être qui est des choses. Voici trois étoiles; pensées ensemble, elles sont triangle aussitôt; triangle sans lignes, auquel il ne manque rien. Ce rapport immédiat d'une étoile à l'autre, cette distance sans parties et sans différences, c'est l'âme de la ligne, c'en est l'idée. Les étoiles sont des points dans l'apparence; mais la variété des choses ne touche pas la ligne. La distance de moi au fond de cette salle n'est rien qu'un pur rapport, un chemin tout tracé d'abord et sans différences; c'est le pur projet. Tel est, pourrait-on dire, le premier état de tout dessin. C'est pourquoi le tracé lui-même se hâte et s'allège. Point de matière, ou presque. Nul effort; nulle passion de conquérir. Point de sillon creusé, ni de trou au papier. La main est légère, impartiale, indifférente, comme la pensée.

Il y a une grande signification dans la ligne tracée par l'apprenti géomètre, encore sauvage, encore effrayé du monde. Ligne épaisse, tordue, appuyée, traçant les passions, l'impatience, la colère, ou une peur de ces choses. En vérité laide. Cela n'annonce pas le polytechnicien, maigre législateur, mais bien plutôt l'ennemi des lois, qui laisse une empreinte et comme une piste partout où il passe. Et au contraire une liberté, une décision, un immatériel de la ligne, annoncent non pas le fils de la terre, mais le fils du ciel, le Pythagore, le Platon. Cette différence est claire comme un visage ; sensible dans les écritures, aussi dans les figures géométriques et dans les signes de l'algèbre, elle éclate dans le dessin. il y a une beauté propre du trait, dans le dessin, qui représente d'abord, quelle que soit la chose, une manière de contempler et de saisir où la pression des passions, de la possession, du désir, ne s'exprime point, mais plutôt un refus de prendre, et une victoire sans violence aucune. Qui casse son crayon, il est loin de l'art. Le dessin est ainsi, comme on l'a toujours senti, l'avertissement, la discipline préalable dans tous les arts plastiques. Parce qu'il exprime un refus de mordre, et l'animal vaincu, le dessin prend par lui-même un grand sens. Il représente l'esprit d'ensemble et de contemplation dans l'action même, et une sorte d'athlétisme propre à l'artiste. Le moindre dessin est un clair portrait du dessinant.

Telle est donc la signification de la ligne comme trait, c'est-à-dire considérée dans sa matière et dans son épaisseur. Maintenant considérée comme ligne juste, en cet autre sens qu'elle représente l'objet, que signifie-t-elle ? Un geste, un mouvement fixé. Toute action dessine quelque tracé dans le monde, par exemple une fuite, une arme qu'on traîne, la quille d'un bateau tiré sur le sable. Et ce dessin naturel ressemble plutôt à l'action qu'à la chose. Ainsi la ligne du dessin est la trace légère de ce mouvement des mains qui vont saisir et qui se privent de saisir. Nous-mêmes, spectateurs qui percevons cette ligne, cette ligne qui n’a qu’une dimension, autant que la matière le permet, nous-mêmes nous la suivons, nous courons avec elle. Il se peut, comme je disais, que la sculpture exprime par accident le mouvement ; cette représentation ne convient guère à la peinture. L’architecture, elle, est immobile, fortement immobile. Au contraire le dessin va toujours à représenter le mouvement, donc un instant, non un moment. La peinture représente par excellence le moment, c’est-à-dire une longue durée rassemblée dans le sentiment total ; d’où le choix de la pose, qui importe. Au lieu que tout convient au dessin, les pieds de l’ange qui s’envole par la fenêtre, dans une gravure de Rembrandt, un profil perdu, un bras, une épaule, une main. Les feuilles d’essais des grands artistes offrent des trésors ; et chacun sentira la différence de ces contours grêles et parfaits à ces autres dessins chargés l’ombres et de recherches, qui évidemment préparent la peinture. On sent alors que le dessin est en train le périr, et passe dans un autre art.

Il suffit qu’une idée soit dans sa place, et nous n’avons jamais d’autre preuve. C’est le moment de redire que le dessin refuse la couleur ; plutôt même devrait-on dire qu’il la méprise et l’annule. Une sanguine ne représente pas mieux le nu. Un papier bleuté sera chair aussi bien qu’un papier rose. Ces remarques sont bien frappantes. Ce qui va suivre, il est bien entendu que ce n’est que proposition, ou manière de lire ces arts intermédiaires qui mêlent peinture et dessin. On comprendra peut-être pourquoi, déjà dans l’aquarelle, et surtout dans l’estampe, enfin partout où le dessin ne cède pas devant la couleur, on voit que la couleur prend plus ou moins valeur d'ornement, c'est-à-dire quelque caractère arbitraire et étranger. Par exemple des arbres vigoureusement dessinés en noir, vous les relèverez d'un trait rouge, aussi bien que de noir et de bleu.

Les ombres donneraient lieu à des remarques du même genre, aussi sans preuves ; et il me semble de ces remarques, comme de toute idée, qu'il est plus utile de les suivre dans l'application que de les discuter. J'avoue que je me dérobe toujours devant les discuteurs, n'étant point du tout tyran. Les ombres, comme je l'ai déjà indiqué, sont comme un essai de peindre avec noir et blanc, c'est-à-dire d'effacer la ligne. Ici se montre la gravure, que mes goûts propres ne me portent nullement à diminuer ; bien au contraire. La gravure fait voir une puissance de reproduire les portraits peints, puissance qu'elle tient en partie de la peinture ; le premier travail d'interprétation est déjà fait ; le modèle vivant ne compte plus. Il faut donc suivre la gravure en ses essais de peindre en blanc et noir d'après la nature même, et par les procédés et les gestes du dessin. Je considérerai ici un exemple, la pièce dite des Cent Florins, de Rembrandt, parce qu'elle est fort connue, et qu'elle se prête à merveille pour expliquer un peu mieux des propositions qui vous semblent sans doute trop subtiles. Deux parties dans cette œuvre ; d'un côté Jésus guérit les malades, aveugle, paralytique, masse de misère fortement ombrée, travaillée, surchargée ; de l'autre, les docteurs de la loi discutent le cas. Or ce coin de tableau est fait au trait le plus grêle sur blanc ; c'est du pur dessin, et qui représente à merveille un instant de la dispute. Une dispute est faite d'instants. Rien n'est plus complet que ce dessin leste ; rien ne dit davantage. Et au contraire le visage du Christ, œuvre d'expression, immobile, ombré, on dirait peint de noir et de blanc, me paraît inférieur au projet. Le sentiment n'y a pas de profondeur ; il faudrait ici la peinture. Et certes Rembrandt pouvait peindre ce visage ; de tels sentiments profonds et rassemblés n'étaient pas au-dessus de son génie ; mais la gravure, fille du dessin, est ici hors de son domaine. L'intermédiaire nous est offert, dans la gravure même, par le mouvement de cet homme qui cherche son chemin,

Aveugle aux doigts ouverts évitant l'espérance.

Ce mouvement est admirable parce que c'est un mouvement ; le dessin suffit ici, et trouve sa puissance propre. Mais les pures lignes de la partie gauche expriment encore mieux l'instant, et ces disputeurs qui échappent à eux-mêmes.

D'après ces remarques, on devrait prononcer que le dessin ne peut viser au portrait. On ne le peut. Il existe bon nombre de dessins qui expriment, à n'en pas douter, une nature d'homme. Où je vois pourtant une nuance, et c'est ce que vous pourrez vérifier. Le dessin, alors, ressemble plutôt à la sculpture, en ce qu'il fixe en un instant des natures qui ne changent pas et ne changeront pas, de celles que j'aime à nommer crocodiliennes. Ce sont des natures qui ont résisté à l'expérience, ou bien c'est la partie résistante et écailleuse qui est ici représentée. En quoi les portraits dessinés s'opposent, par une force affirmative, et en quelque façon tyrannique, à la grâce du portrait peint, qui se souvient, qui a rusé, qui a changé en se conservant, qui nous raconte une vie de société, une vie de sentiment, une vie enfin de politesse dans le sens le plus profond. Bref, ce qu'on peut sculpter, on peut aussi le dessiner ; mais ce que la peinture exprime par le travail de la couleur, le dessin n'y peut atteindre. Je le dis encore une fois, les chefs-d'œuvre séparent les genres, et même les opposent.

Il me reste à exposer, ou plutôt à reprendre en l'expliquant encore un peu, une idée qui importe concernant l'imagination et sa réelle puissance. Le dessin est une occasion excellente, il me semble, de comprendre comment on peut copier de souvenir. Ici la doctrine classique, on pourrait même dire scolaire, est très simple ; le malheur est qu'elle est étrangère à la nature humaine. Un homme d'imagination, comme est l'artiste, est un homme qui est capable de fixer les images qui passent dans son esprit, de les décrire, de les copier. C'est ainsi que le dramaturge Curel, il y a déjà longtemps, décrivait le travail de la création ; mes personnages, disait-il, se promènent autour de moi ; je n'ai qu'à les écouter. Un peintre dira de même qu'il fait asseoir devant lui le modèle imaginé, et qu'il le copie comme il ferait d'un modèle véritable. On raconte que Newton avait le pouvoir d'évoquer devant lui l'image du soleil. Ces grandes autorités ont terminé la question. Mais c'est l'occasion de remarquer que l'imagination, qui nous trompe sur toutes choses, nous trompe aussi sur elle-même. Comme je l'ai déjà expliqué au commencement de ces leçons, je suis d'avis qu'il ne faut point trop croire ceux qui décrivent leurs propres fantômes. Pour mon compte, je me suis surpris plus d'une fois à décrire ce que je ne voyais point du tout ; et j'ai bien remarqué que c'était la description même qui donnait consistance à des lambeaux insaisissables. De même, quand on dessine de souvenir, la très vague évocation du modèle s'accompagne d'un sentiment de présence qui est tout dans notre propre corps, et qui appelle le geste, par l'insuffisance même du fantôme visuel. C'est ainsi que le crayon esquisse une forme qui reste, et qui est alors pour nous comme les crevasses, fissures, fumées, et feuillages, qui soutiennent si bien l'imagination, et où nous voyons aisément des esquisses que nous voudrions achever. Reconnaître dans la première esquisse le portrait que nous cherchons, conserver et marquer encore mieux cette ressemblance, voilà ce que c'est, il me semble, que dessiner de mémoire. Le dessin n'est pas alors une copie de l'imaginaire ; mais plutôt il fait paraître l'imaginaire. Et cette idée, ici retrouvée, est de grande portée quant aux Beaux-Arts. Car l'imagination n'est qu'un tourment ; l'imagination ne nous satisfait jamais ; quelle que soit l'incantation, c'est-à- dire la force persuasive du discours, nous n'arrivons jamais à l'hallucination. Peut-être le fait de l'hallucination se réduit-il toujours à un genre d'éloquence ; et les médecins en ont maintenant le soupçon. Toujours est-il que l'homme normal cherche un objet pour ses rêveries ; il le fait. C'est parce que l'imagination est incapable de créer dans l'esprit seulement, c'est pour cela qu'il y a des Beaux-Arts. L'imagination ne peut créer qu'en changeant réellement le monde, par le mouvement, par le travail des mains, par la voix. C'est la musique qui nous éclaire le mieux là-dessus, de même que la danse et l'éloquence, et encore mieux peut-être, la poésie ; car il n'y a pas ici d'incertitude ; nul ne cherche à imaginer un air sans le chanter, ni un pas de danse sans le danser, ni un discours sans le prononcer ; encore moins voudrait-on imaginer un vers sans le dire à sa propre oreille. Ces remarques si simples m'ont beaucoup instruit, et m'ont fait voir qu'il était bon de traiter de tous les arts en un système, j'entends selon une série bien ordonnée. Car je me suis demandé par quels mouvements du corps humain on cherchait à imaginer une forme, un contour, une couleur, et j'ai aperçu qu'il n'était pas moins naturel de dessiner et de sculpter que de chanter ou danser. Tel est le réel de la rêverie ; hors de quoi nous devons avouer l'extrême indigence des images qui ne sont qu'images. Et réellement je ne puis dire ce que c'est qu'une image contemplée en esprit seulement ; j'y découvre des perceptions vagues et quelques souvenirs voltigeants, qui sont de rétine. Nos spectres ne sont nullement nos modèles. Au contraire les Beaux-Arts s'expliquent par ceci que l'exécution ne cesse de surpasser la conception, surtout quand un long travail d'artisan a établi la libre communication des sentiments aux mouvements. On nomme inspiration ce mouvement de nature qui dépasse notre espérance ; et l'artiste est l'homme en qui la réalisation, par le chant, par la construction, par la peinture, par le dessin, l'emporte de loin sur l'imagination seulement mentale, qui promet tant, et qui tient si peu. Tout homme veut fixer ses pensées et ses images, et les voit fondre sous le regard direct, comme Eurydice devant Orphée. Et c'est une loi admirable, toujours niée, et toujours vérifiée, que l'attention fait fuir l'apparition. Au reste il est clair que le souvenir de l'œuvre ne remplace nullement l'œuvre ; même pour un poème solennellement relu, cela nous étonne ; et cet étonnement ne s'use point.

Vingtième leçon

8 avril 1930

NOS RÉFLEXIONS seraient sans fin ; un monde s'ouvre, les exemples se proposent ; les idées cherchent objet et trouvent objet. Mais nous sommes au terme de ces leçons ; il faut conclure. Je demanderai maintenant : quelle idée doit-on se faire d'un artiste ? Est-ce un citoyen ? Il me semble que l'obéissance aux hommes n'est pas son affaire. Michel-Ange avait peint en son enfer un cardinal qu'il n'aimait point ; d'où réclamation au tout puissant pape. L'esprit en ces cas-là est le refuge des pouvoirs. « Je peux tout dans le ciel, répondit le pape ; mais dans l'enfer je ne peux rien. » C'était une manière d'avouer que le double pouvoir, rassemblé en un homme, n'avait aucune puissance sur le génie. Ce n'est pas au dehors, ni dans aucun genre de doctrine, que l'artiste ira chercher ses idées. Ses idées ce sont ses œuvres. Et nous devinons un peu maintenant comment il les cherche. Non pas du tout dans les livres, dans l'enseignement, dans la discussion, dans la tradition ; ou plutôt il ne prend là que l'idée extérieure ; par exemple, le jugement dernier, ce n'est que le sujet. Quant à l'idée intérieure, il la cherche à sa manière, la plus ancienne, la seule qui soit confirmée par des résultats éclatants, la seule qui fasse l'accord, la seule qui domine les discussions. Mais, afin de rassembler sous notre regard, en cette leçon finale, cette étrange méthode de penser, nous devons nous représenter la Pythie, et comment Grecs et Barbares l'interrogeaient. La Pythie ? Une folle, disposée de façon à ne plus rien rapporter à elle-même, et exprimant par mouvements et cris, exprimant sans savoir quoi. Voilà où des hommes, fatigués de raisonner vainement sur l'avenir, venaient chercher quelque lumière sur la présente situation cosmique, et sur ce qui allait en suivre. Or quelle idée pouvait conduire à cette démarche et à cette recherche ? Certes la pensée, et les Grecs l'ont su mieux qu'aucun peuple, a sa puissance propre, qui vient de ce qu'elle divise et ordonne, songez à notre père Descartes, de façon que la pointe du raisonnement vienne se fixer en un point du monde et le déterminer parfaitement. C'est ainsi que l'on mesure l'éclipse. Et, cet exemple fait bien voir que cette méthode est abstraite jusque dans l'expérience ; car dans le fait une éclipse c'est tout, et aussi bien une bataille perdue par la panique. Or les événements qui nous intéressent, invasions, victoires, changements de règne, ne sont point séparables ; et nos analyses se perdent dans le tout. Mais le corps humain est un admirable résonateur, un enregistreur d'univers, un raccourci du monde. Quelle pression, quel son, quelle lumière ne le modifie un peu ? L'immense mer de l'existence vient battre de tous côtés cette enveloppe sensible ; l'enveloppe réagit ; d'où l'humeur mélancolique ou gaie ; seulement cela est tempéré par raison et politesse ; nous agissons et nous choisissons. C'est parce que nous sommes raisonnables que nous ne rendons point d'oracles. La Pythie ne choisit point ; il n'est pas une flexion de son corps ou de sa voix qui n'exprime toutes les choses ensemble. La Pythie, remarquez-le, résume mille exemples de même genre. On a interrogé les fous, les innocents, les bêtes, les entrailles mêmes des bêtes. Tout cela c'est Pythie. En ce spectacle donc d'un être dont l'humeur est délivrée, d'un être qui est redevenu le tourbillon de nature flexible à tout, en ce spectacle s'exprime un grand secret, tout un moment du monde, dont dépendent les moments qui suivront. Observer cela, interpréter cela, c'était le difficile. Dans les consultations de ce genre on adopte presque toujours quelque langage conventionnel ; mais le commun langage y peut convenir, pourvu que la raison cartésienne ne le vienne pas troubler. On espère alors que la connaissance totale, qui est évidemment dans ce corps livré à la pure émotion, se traduira tant bien que mal par le langage habituel, quoique brisé, rompu, ou déformé. Il me semble que ces tentatives, toujours émouvantes, sont maintenant jugées. Tout est ambigu, et l'on fait ce qui plaît.

Mais où l'artiste ? L'artiste est celui qui a sauvé les oracles, par une méthode plus patiente, appuyée sur un métier, sur des travaux suivis, sur des recherches d'expression d'abord assez ordinaires, chanter, sculpter, orner, peindre, mais qui ont cela de remarquable qu'elles dépassent de loin le discours. C'est le corps humain, je l'ai assez expliqué, qui est mis en jeu, qui est sommé d'exprimer la vérité profonde ; par une variété de mouvements, non pas arbitraires, mais d'avance circonscrits ; par un frémissement et une ondulation du contour selon le délire pythique. Et ici, comme à l'oracle, l'artiste cherche l'idée et la devine ; mais cependant l'œuvre se fait ; l'œuvre inscrit l'oracle, le conserve, et s'offre comme une tablette plus sensible où s'inscriront d'autres mouvements à venir. Le vers se dessine ; quelques mots apparaissent dans la chanson ; une lueur éclaire le portrait peint. Le travail de l'artiste consiste à reconnaître l'idée en embryon, à la délivrer avec précaution, prenant bien soin que la raison ne trouble pas ce mystérieux travail, cette réponse du corps humain en communication avec toutes les choses. Et que chacun en juge d'après l'art qu'il connaît le mieux. Pour ma part, c'est dans le travail du musicien et surtout du poète que je saisis le mieux cette patience à refuser ce qui est d'industrie, et à frapper en quelque sorte sur l'œuvre commencée jusqu'à ce qu'elle réponde. On comprend alors comment le travail est lié à l'inspiration, comment il la prépare et la sollicite ; comment aussi c'est un grand art de ne pas effacer témérairement, et comment une pleine indulgence à soi s'accorde avec une inflexible sévérité. Héroïque confiance en soi, courageuse espérance de soi seul. L'artiste est le seul optimiste. La récompense d'instant en instant, invisible pour les autres, est ce qui le soutient. Par ce long chemin il trouve, en forme d'objet, l'idée inexprimable et inépuisable, source sans fin de pensées, à son tour oracle, miroir de l'âme, et réponse à nos passions. Tel est un beau poème ; tel est un beau portrait.

D'où je comprends mieux ce que j'avançais, que l'obéissance aux autres, aux coutumes, aux lois, aux pouvoirs, aux intérêts, enfin à toutes les raisons d'État, n'est pas ce qui l'emporte dans l'artiste. Mais maintenant, lui qui sait se faire pythie pour lui-même et pour tous, je le vois non pas discutant et refusant, mais plutôt confiant dans le métier, y revenant, pensant là. Défiant donc à l'égard de ce qui est raisonnablement prouvé, expliqué, et qu'il nomme intellectuel ; cela c'est la monnaie courante, la pensée abstraite et communicable, qui vient du dehors, et que l'on apprend des autres. Apprendre des autres ? Le métier, oui, on l'apprend des autres ; mais la pensée de l'artiste est comme un entretien avec son propre génie par le langage d'un certain métier. L'artiste craint l'opinion ; je veux dire qu'il craint de l'aimer, de la respecter. Il craint l'éloge encore plus que le blâme. Il craint de raturer témérairement, et par raison, ce que sa nature lui dicte. Il est original dans ce sens précis que ses pensées, qui sont ses œuvres, ont leur origine en lui et non dans les autres. Ainsi l'artiste est isolé en un sens ; mais humain, universel, frère de tous plus peut-être qu'aucun homme. Original ? Il faut bien comprendre ce mot.

J'ai dit que les lieux communs seuls sont vrais. Il ne faut pas croire que l'artiste cherche une idée rare ; non pas, mais plutôt une manière rare, unique, propre à lui, de produire une idée commune, de la produire réellement commune, parlant à tout homme comme les grandes œuvres parlent. Je n'épuiserai point cette idée, qui serait à suivre dans tous les arts ; mais je puis l'éclairer encore par un exemple qui sera de saison.

Il y a plus d'un printemps dans les poètes. J'en évoque présentement trois.

D'Horace d'abord :

Est dénoué l'âpre hiver au gai retour de Printemps et Zéphire,
Et l'on tire du sec au câble les carènes…

un autre, encore d'Horace :

En fuite les neiges ! Retour déjà des gazons aux près,
Et aux arbres des chevelures…

Un troisième enfin, de Valéry, et ce printemps ne sera pas moins lu que ses aînés :

Demain, sur un soupir des Bontés constellées,
Le printemps vient briser les fontaines scellées…

Le détail de l'exécution ne m'est pas nécessaire ; et voici où je veux aller. Le printemps est connu de tous et senti de tous. Connu de tous ; chacun peut le décrire par les astres, par les oiseaux, par les fleurs et les feuilles ; et rien n'empêche de mettre toutes ces choses en vers, à la manière de l'abbé Delille. Ce seront des pensées d'abord formées selon l'expérience raisonnable, et ensuite assujetties au nombre et à la rime. D'un autre côté, chacun sent le printemps ; tout notre être l'exprime à la manière pythique. Les mouvements, le teint, les yeux, jusqu'au pli des cheveux, tout cela porte un message, comme portent le merle, le pinson, le loriot, le coucou. Mais c’est balbutiement à peine ; c’est inexprimé ; l’idée ne peut sortir par ce chemin. Ce n’est qu’une joie, une impatience, un grand amour sans paroles.

Or, ce qui fait le beau dans le poème du printemps, ce n’est pas l’idée exprimée, qui est ordinaire ; ce n’est pas le sentiment, qui est éprouvé par tous. Ce qui est beau, c’est que ce sentiment même, par des mouvements du corps, par une sorte de danse spontanée que le poète interroge, produise comme par miracle, et d’un bruit de nature, les paroles mêmes que chacun dirait. Chacun les dirait, mais maintenant c’est l’oracle qui parle ; l’idée a un corps ; l’idée est nature ; l’idée est intérieure ; elle vient du plus profond de l’être comme un sourire ou une larme, du plus profond de l’être sibyllin. En nous aussi qui lisons, par le double humain, par la raison et par la fabrique de notre corps, qui miraculeusement s’accordent, la réconciliation est faite entre ce qui danse et ce qui pense. C’est comme un salut ; c’est une solution du problème humain, du réel problème. Enfin j’ai une idée ! Mais, mieux, car les fantômes d’idées s’achètent au marché, enfin je suis l’idée. L’idée peut être tout à fait commune ; mais on la tient.

Tenir une idée, c’est la vraie richesse, et rare. Non pas une idée rare, mais la tenir. Demandez à quelqu’un son opinion ; d’abord il regarde les autres. Le propre des opinions de respect, de marché, de calcul, c’est d’être empruntées ; empruntées par tous à tous, comme il apparut dans la célèbre crise de confiance ; chacun se règle sur autrui, ce qui communique enfin à tous une opinion qui n’est de personne. Misère. J’imite, je salue, je flatte, je m’accorde ;

accord vide ; il y manque l'homme. L'idée n'a pas de racines ; elle n'exprime pas l'individuelle nature. Heureusement, nous sommes tous artistes un peu. Chacun, dès qu'on lui demande sérieusement ce qu'il pense, c'est son sentiment qu'il cherche. « Voilà mon sentiment » ; c'est le mot le plus fort, parce qu'il veut désigner l'idée qui naît de notre nature, et qui s'accorde avec nos plus secrets mouvements. Tels sont les éclairs du génie en tout homme ; mais rares. Comme on n'a point la méthode de l'artiste, on ne peut les retrouver ; on s'étonne de ne pas les retrouver ; on n'ose pas y croire ; plus exactement on n'ose pas y avoir cru. L'artiste qui se perd lui-même, c'est qu'il n'a pas osé se croire lui-même. Il a demandé aux autres ce qu'il pensait. Faisons attention ici. il se peut qu'une certaine matière d'instruire, et encore enivrée d'elle-même, efface l'homme sous le costume. Il est si vite fait de répéter ! Une preuve nous force ; ainsi tout serait dit ; mais cette force même nous inquiète. Pascal avait bien vu le privilège des raisons qu'on a soi-même trouvées. Mais la plupart renoncent ; ils restent curieux, dociles, inquiets de l'opinion, imitateurs, troupeau. L'indomptable, l'ingouvernable artiste, serait donc comme un centre de ralliement et de résistance ; un autre et un étrange genre de roi, qui ne veut point régner. Il est de fait qu'un homme rocher, qu'on ne peut persuader, qu'il faut contourner comme un monument, cela encombre. Et nous verrions de belles choses si quelque agent à bâton blanc imposait à tous les esprits le sens unique.

Cela fait rire. Il n'y a pas ici d'incertitude, et il n'y en eut jamais. Les vraies valeurs, chacun les attend. L'homme rocher a trois noms et trois aspects. L'artiste, le saint, le sage offrent à tous les temps le modèle de l'homme qui pense selon soi, qui ne flatte pas, qui ne cherche pas l'éloge, qui ne fonde pas une association avec statuts. Mais ils sont aussi les seuls honorés ; ils font l'humanité à eux trois ; car, par cette négation énergique de société, ils font aussitôt société. Le saint et le sage sont rares ; la modestie quelquefois les rassemble en troupeau, église ou académie. L'artiste fait voir une autre modestie, inébranlable : « Je suis, dit-il, comme je suis ; je m'exprimerai moi, ou je n'exprimerai rien. Je n'envie pas. » L'artiste, par sa vocation même, est l'incorruptible. D'où l'on peut comprendre encore une fois le haut prix des ans et des belles œuvres. Cette valeur n'humilie point ; elle relève. Cette admirable inégalité fait aussitôt l'égalité, car elle réveille en tout homme l'homme. On a dit qu'admirer c'est égaler ; assez heureux je serais si j'avais expliqué d'assez près cette belle maxime.

Vingt leçons sur les Beaux-Arts,
essai d'Émile Chartier, dit Alain (1868-1951),
est paru aux éditions Gallimard,
à Paris, en 1931.

ISBN : 978-2-89854-244-2
© Vertiges éditeur, 2024

Dépôt légal – BAnQ et BAC : premier trimestre 2024

– 2245^{e} lecturiel –

Lecturiels

www.lecturiels.org